



China Institute

Economics - Politics - International Relations

Aux frontières de la calligraphie chinoise:
pratiques contemporaines d'un art
plurimillénaire

Retour sur l'exposition 2011 du China Institute

Jennifer Dodgson

Le China Institute est un groupe de réflexion français qui se consacre aux questions de civilisation, d'économie, de politique intérieure et de relations internationales liées à la Chine. Son fonctionnement est fondé sur les valeurs d'indépendance, d'équilibre, d'audace et de diversité.

L'objectif du China Institute est de proposer des analyses pertinentes et originales aux décideurs et citoyens et d'être une force de proposition dans l'espace public intellectuel et politique. Le China Institute a également pour ambition de favoriser et renforcer le dialogue entre la Chine et le reste du monde, en particulier la France.

Présidé par Éric Anziani, le China Institute est une association loi 1901, indépendante, non gouvernementale et à but non-lucratif.

Les travaux du China Institute sont disponibles en téléchargement libre à l'adresse suivante :

www.china-institute.org

Le China Institute veille à la validité, à la pertinence et à la qualité de ses publications, mais les opinions et jugements qui y sont exprimés appartiennent exclusivement à leurs auteurs. Leur responsabilité ne saurait être imputée ni à l'Institut, ni, a fortiori, à sa direction.

Le présent document relève de la propriété intellectuelle de son ou ses auteur(s). Toute représentation ou reproduction totale ou partielle et toute modification totale ou partielle sans le consentement de son ou ses auteur(s) sont interdites. Les analyses et les courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information sont autorisées sous réserve de mentionner le nom de l'auteur ou des auteurs et de la source.

Considérée comme le pinacle des arts visuels dans l'empire du Milieu, la calligraphie a longtemps constitué l'un des socles culturels de l'élite intellectuelle chinoise traditionnelle, au point que les candidats des examens impériaux étaient jugés autant sur leur argumentation et leurs connaissances que sur leur calligraphie. De par l'irréversibilité de chaque trait de plume, une belle écriture était tenue comme le signe d'une personnalité à la fois subtile et résolue.

L'avènement du stylo, puis celui de l'ordinateur, accompagnés de l'exigence moderne d'efficacité, sont venus fragiliser la place de la calligraphie dans la société chinoise, si bien que rares sont les Chinois aujourd'hui, même éduqués, à savoir manier le pinceau avec dextérité. Avec l'aide de la technologie moderne, les plus belles écritures de Wang Xizhi ou Sima Guang peuvent être reproduites instantanément.

En mai 2011, le China Institute, en association avec la galerie Lipao-Huang, a organisé une exposition d'œuvres des calligraphes Wong Wa et André Kneib et du compositeur Bruno Ducol. L'objectif était de présenter plusieurs réponses d'artistes contemporains à cette évolution, par leurs façons d'assimiler ou contourner les développements technologiques et les influences artistiques extérieures. Le présent article situe ces artistes dans leur contexte historique et explore les questions esthétiques et philosophiques qui sous-tendent leurs œuvres.

Tension entre expressivité et représentativité dans l'art chinois

Les plus anciens sinogrammes découverts à ce jour, connus sous le nom d'écriture *ossécaille* ou *jiaguwen*, datent de la dynastie Shang, soit de 1600 à 1050 avant notre ère environ. Dans sa typologie linguistique, Charles Peirce décompose les signifiants linguistiques en icônes (images de ce qu'ils représentent), indices (qui ont un lien direct et nécessaire avec ce qu'ils représentent – la fumée est une indice du feu) et symboles (qui ont un lien entièrement arbitraire avec ce qu'ils représentent). L'écriture *ossécaille* est donc composée d'icônes, tel le caractère du cheval :



et d'indices, comme le caractère qui représente la maladie, figurant un homme allongé sur son lit :



Avec le temps, les sinogrammes se sont éloignés de leurs formes originelles pour devenir des symboles purs ; un profane ne saurait deviner que 𠂇 signifie « cheval » ou 疾 « maladie ». En prenant 𠂇 pour exemple, il est possible de retracer les étapes de cette évolution depuis les origines :



Écriture *jinwen*, dynastie des Zhou occidentaux (vers 1050 - 770 av. J.-C.)



Écriture *zhouwen*, État de Qin (771 – 207 av. J.-C.)



Écriture *lishu*, Royaumes combattants / dynastie Han (221 av. J.-C. - 220 ap. J.-C.)

Cette distanciation progressive a eu des conséquences esthétiques : en dessinant un

cheval, l'artiste doit nécessairement satisfaire un impératif de ressemblance, faute de quoi l'animal deviendrait méconnaissable. Dans le cas d'un symbole renvoyant au mot « cheval », la seule limite aux formes que ce symbole peut revêtir réside dans sa compréhensibilité par d'autres personnes, qui n'est qu'une simple question de convention ou d'apprentissage. Le symbolisme délie donc non seulement ressemblance et signification, mais aussi ressemblance et beauté.

Un caractère peut donc transmettre davantage qu'une simple définition. Ainsi, le style d'écriture du mot cheval véhicule-t-il des impressions différentes, selon qu'il se caractérise par un tracé minutieux et « conventionnel » ou par des soubresauts ou un écart par rapport aux normes. Cette tendance a atteint ses limites avec le style *caoshu* (cursif), car même les artistes capables d'écrire dans ce style pouvaient ne pas comprendre les œuvres de leurs pairs¹. C'est durant la dynastie Tang que cette liberté stylistique s'est transformée en moyen de mettre en valeur le talent artistique du calligraphe. Dans les formes cursives artistiques, les caractères ne dépendent plus d'une interprétation conventionnelle commune, car ils représentent des idées qui n'existent que dans l'esprit de l'écrivain.

Un parallèle peut être effectué avec l'art occidental, qui a, lui aussi, d'abord cherché à reproduire fidèlement la nature ou à se conformer aux codes esthétiques établis, avant de s'intéresser presque exclusivement à la vision personnelle de l'artiste. Ce qui importe dorénavant, c'est moins le sujet que la manière dont il est abordé. Dans cette optique, la calligraphie illisible se rapproche de l'art abstrait occidental, dont l'expression se fait entièrement par le geste et non au travers d'outils sémiologiques partagés.

¹ Ceci s'explique par le fait que le cursif et le semi-cursif étaient à l'origine des raccourcis sténographiques, souvent lus par leurs seuls auteurs.

La compréhension non verbale dans l'œuvre de Wong Wa

L'idée que certaines choses « *puissent être comprises mais pas décrites* »² est solidement ancrée dans les pensées taoïste et bouddhiste. Selon les premiers couplets du *Tao Te King*, « *le Tao qui peut être saisi n'est pas le vrai Tao ; le nom qui peut être nommé n'est pas le vrai nom* »³. Le bouddhisme zen (en chinois 禪, *chan*), quant à lui, puise ses sources dans le récit suivant : Bouddha, mourant, convoqua ses disciples, mais, au lieu de leur parler, cueillit une fleur de lotus et la présenta à chacun d'eux tour à tour. Seul le moine Mahakashyapa comprit le geste et sourit, alors Bouddha dit : « *ce qui ne se dit pas et qui est en dehors des Écritures, je l'ai donné à Mahakashyapa* ».

Dans ce contexte philosophico-religieux, le style calligraphique de l'individu devient une manière d'ajouter à un texte ce qui ne peut pas être exprimé de manière verbale. Le calligraphe Wong Wa se montre donc réticent à expliquer ses œuvres, préférant laisser aux spectateurs le soin d'élucider les fins de ses choix stylistiques.

En Occident, aussi, ce questionnement, situé à la confluence de la philosophie et de la linguistique, a été abordé sous différents angles. Dans ses *Cours de linguistique générale*, Ferdinand de Saussure remarque ainsi que « *la langue n'est pas une fonction du sujet parlant* », tandis que dans *Les Marges de la philosophie*, Jacques Derrida développe cette même idée et conclut que si la langue n'est pas une fonction du sujet parlant alors le sujet parlant est une fonction de sa langue. Autrement dit, nous ne pouvons penser que ce que la langue nous permet de dire. Selon Saussure, il ne peut donc y avoir d'idéaux platoniques impossibles à décrire, au contraire de ce que suggère la vision taoïste, car il n'existe pas de signification en dehors de la langue. Toute vérité est une construction linguistique ou, à la limite, sémiologique.

Cependant, cette conception « restrictive » contraste avec le point de vue de certains artistes occidentaux, tel celui exprimé dans *À travers le miroir* de Lewis Carroll, où le personnage d'Humpty Dumpty déclare « *quand moi j'utilise un mot, il*

² Phrase de Tchouang-Tseu, en chinois : « 只可意会，不可言传 ».

³ En chinois : « 道可道，非常道。名可名，非常名 ». Ceci n'a pas empêché à Lao-Tseu d'y consacrer tout un livre.

veut dire exactement ce que je veux qu'il dise – ni plus, ni moins »⁴, avant de déclamer un poème dont plus d'un mot sur cinq est inventé mais qui conserve une trame narrative explicite.

Ce type d'innovation linguistique est d'ailleurs une tradition populaire de l'art chinois, comme l'illustrent les listes de mots inventés durant l'année écoulée qui sont systématiquement publiées dans les journaux chinois lors du nouvel an. Le *Livre de ciel* de Xu Bing, artiste chinois émigré aux États-Unis, en offre un autre exemple. Cette œuvre comporte des livres et des rouleaux couverts de plus de quatre mille caractères imprimés à la main, inventés par l'artiste et complètement dénués de sens. Bien que Xu Bing, qui était un artiste de propagande durant la Révolution culturelle, n'ait pas donné d'explications explicitement politiques de son travail, les observateurs l'ont rapidement perçu comme une critique de la hiérarchisation et de la centralisation bureaucratique de la société chinoise d'alors. Si l'on se remémore la légende selon laquelle les sinogrammes auraient d'abord été un don des dieux, compréhensibles uniquement par certains privilégiés, le *Livre du ciel* peut alors être considéré comme une critique de cette légende et donc de la conception saussurienne de la langue comme imposée aux individus. On pourrait également citer le travail de Wang Nanming, dont les œuvres sont composées de calligraphies qu'il chiffonne en petites boules, pour en rendre la lecture impossible, provoquant ainsi une réflexion sur le sens réel des symboles et sur l'isolement et l'incompréhension au sein de la société. Chaque boule peut en effet être tenue pour la représentation d'un individu : replié sur lui-même il est illisible et identique à ses prochains.



Ame du printemps, Wong Wa

⁴ En anglais: « 'When I use a word,' Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, 'it means just what I choose it to mean — neither more nor less.' »

L'opposition entre ces deux conceptions de la langue, qui s'impose aux individus ou que ces derniers peuvent modeler à leur guise, semble trouver une issue dans l'idée de Heidegger selon laquelle « *les langues nous parlent* ». Dans un tel schéma, les individus et les langues auraient un pouvoir d'influence réciproque : notre pensée est dirigée et encadrée par nos langues, mais ces langues sont à leur tour reconstruites en permanence en fonction de la manière dont nous élaborons nos pensées. Comme toute institution sociale, les langues sont fabriquées collectivement pour ensuite s'imposer à la collectivité. S'il est possible pour des individus ou des groupes, sciemment ou non, de modifier leur langue, il est alors possible de dépasser les limites du système saussurien. Pour aller plus loin, si la vérité dépend de la langue, il devient possible de l'influencer en créant de nouveaux outils linguistiques.

André Kneib : faire le portrait d'une idée

Si, lors de sa première exposition chinoise qui s'est tenue après la Révolution culturelle, André Kneib a essuyé de nombreuses critiques pour avoir dévié du modèle calligraphique traditionnel en ayant ajouté de la couleur à ses œuvres, la tenue même de cette exposition était déjà la preuve que la « nouvelle » calligraphie montait en puissance. Depuis les années 1980, la calligraphie chinoise a été marquée par deux grands courants — moderniste et avant-gardiste — tandis que, parallèlement, des artistes occidentaux et asiatiques se sont inspirés de la calligraphie, en la combinant avec d'autres techniques pour aboutir à des nouvelles formes d'expression.

Historiquement, la calligraphie moderniste s'est d'abord développée au Japon. En effet, les moines zen nippons pratiquent depuis au moins le XV^e siècle une forme très libre de calligraphie, le *bokuseki* (墨蹟, traces d'encre), qui s'intéresse peu aux conventions calligraphiques et esthétiques, pour les aider dans leurs méditations. Depuis l'époque Meiji (XIX^e siècle et début du XX^e siècle), il existe également un courant moderniste laïque, connu sous le nom de *zen'ei sho* (前衛書, calligraphie

avant-garde) ou *bokushou* (墨象, images d'encre). Comme l'art abstrait occidental, il vise à exprimer la pensée de l'artiste plutôt qu'à appliquer des techniques canoniques. Là où les réformes Meiji au Japon ont encouragé l'expérimentation artistique, la situation politique en Chine populaire y a été largement défavorable jusqu'aux années 1980.

L'influence des styles japonais, et surtout du *bokushou*, est clairement discernable dans les calligraphies d'André Kneib, qui, en se focalisant souvent sur un seul caractère, cherchent à faire le « portrait » d'un sinogramme. Ses œuvres sont des supports de réflexion autour d'un caractère et d'une idée, autant pour lui-même que pour le spectateur. Les calligraphies d'André Kneib sont donc des représentations de ses relations personnelles avec un caractère ou une idée.



New Traces, André Kneib

L'incompréhension et l'incertitude elles-mêmes peuvent être des moyens de communiquer. Il s'agit là d'un procédé couramment employé dans la calligraphie zen, qui pose souvent des questions sans nécessairement attendre de réponse. On peut citer *Enso*, de Sengai Gibon, qui consiste en un cercle (symbole zen de la perfection et du vide) accompagné de la phrase « *mange [le gâteau] et bois une tasse de thé* »⁵. Cette image est un *kô'an*, c'est-à-dire une question a priori insoluble faite pour aider la méditation. L'œuvre sous-entend que c'est à l'observateur de décider s'il voit un cercle noir, un gâteau, un symbole de l'illumination ou autre chose. De telles démarches peuvent également faire songer à certaines œuvres surréalistes, qui se caractérisent par un décalage délibéré entre le titre et l'œuvre, l'œuvre et la réalité, et anticipent la

⁵ En japonais « れくふて茶のむされ »

question inévitable : « qu'est-ce que cela signifie ? » Pour les tenants du romantisme, par exemple, ce qui importait n'était ni la compréhension, ni le détail, mais l'intensité du sentiment. Dans cette optique, non seulement la pleine compréhension n'était pas nécessaire pour ressentir tout l'effet de l'œuvre, mais elle pourrait même être un obstacle. Ainsi Christian Dotremont parle-t-il de ses logogrammes (images inspirées par la calligraphie chinoise et arabe) en déclarant : « *je ne me soucie pas de lisibilité ... je laisse d'ailleurs le spectateur libre...* » Cette démarche peut être comparée aux écrits d'Henri Michaux sous l'emprise de mescaline, qui commencent par des mots lisibles avant souvent de sombrer dans une illisibilité qui est, pour l'auteur, bien plus parlante. « *À coups de traits zigzagants, à coups de fuites transversales, à coups de sillages en éclairs, à coups de je ne sais quoi...* », selon ses propres mots, Henri Michaux, en écrivant ou dessinant sous l'influence de stupéfiants, représente directement son état d'esprit.

Dans les calligraphies d'André Kneib, si le titre fournit souvent une indication - « soir » (夕) ou « amitié » (朋) par exemple, l'œuvre picturale peut s'éloigner fortement du caractère proprement dit, au point d'être méconnaissable.

Bruno Ducol : entre musique et calligraphie

En Chine, on dit souvent de la calligraphie qu'elle est de la musique sans le son. À l'image du calligraphe, qui infléchit et retransforme les mots en les écrivant de sa propre manière, le compositeur Bruno Ducol met des mots en musique. Comme dans la calligraphie, cette transformation peut être plus ou moins abstraite : selon lui, « *en musique nous parlons de 'figuralismes' ou de 'madrigalismes' (...) Il s'agit de figures très caractéristiques et susceptibles de transmettre à l'auditeur un affect, un sentiment ou une sensation plutôt que les termes monosémiques d'un langage articulé. Aujourd'hui on a sorti le figuralisme du cadre strictement baroque qui l'avait fait éclore.* » Sa mise en musique d'un poème comme *Seul sous la lune* de Li Po en est sans doute un bon exemple :

« *Au milieu des fleurs, une flasque d'alcool
je bois seul sans amis
levant ma coupe j'invite la lune à boire.
Avec mon ombre nous sommes trois
la lune hélas, ne sait pas boire
et mon ombre m'accompagne en vain.*⁶ »

A cette ivresse et cette tristesse poétique répondent les dissonances, les phrases abruptes et les silences de la musique de Ducol, qui expriment avec autant d'efficacité que de subtilité le vertige qui s'empare du poète. C'est donc très naturellement que la musique de ce compositeur a trouvé sa place au cœur de l'exposition du China Institute, auprès des calligraphies de Wong Wa et d'André Kneib. Elle prolonge le dialogue entre musique, écrit et parole, entre art d'Europe et d'Asie, entre innovation et tradition. Il suffit de songer, par exemple, au *Pavillon ensoleillé*, un morceau inspiré d'un tableau de l'artiste franco-chinois Zao Wou Ki ; cette pièce pour deux pianos ne s'emploie pas à décrire un paysage conventionnel mais suit le mouvement abstrait de l'œuvre du peintre, tout en conservant une touche d'exotisme (effets de gong sur un 2^e plan sonore) qui fait écho aux rythmes de la peinture traditionnelle chinoise.

Comme la calligraphie, la musique est le produit d'une gestuelle particulière. L'art de Bruno Ducol a été inspiré, entre autre, par la vue de familles chinoises venues se recueillir sur les tombes de leurs ancêtres, les anciens essayant d'en déchiffrer les inscriptions funéraires en les retraçant avec « *des mouvements dignes d'une Pina Bausch.* » Comme dans les œuvres de Jackson Pollock, la composition et la calligraphie peuvent être vues presque comme un dérivé du geste qui cristallise la véritable expression de l'artiste. Bruno Ducol réalise donc des compositions qui indiquent non seulement les notes à jouer, mais aussi les gestes à exécuter. Cette approche peut être comparée à celle de Zhang Qiang, dont les calligraphies sont le résultat d'une production collaborative découlant de l'interaction entre ses gestes et

⁶ 花間一壺酒/獨酌無相親/舉杯邀明月/對影成三人/月既不解飲/影徒隨我身

ceux de ses assistantes. Comme ces explorations artistiques, la langue requiert une entente et même une collaboration entre les individus, mais l'altérité des sujets fait que le processus de transmission des idées brouille parfois ces dernières, si bien que l'on peut s'interroger sur la possibilité d'une pleine compréhension mutuelle.

La coexistence de modalités de compréhension différentes

En Occident, les œuvres présentées lors des expositions de calligraphie chinoise, japonaise, ou encore arabe sont souvent appréciées pour leur beauté, sans que leur signification ne soit forcément comprise. Pourtant, en sus de la prouesse esthétique et technique, la profondeur de la calligraphie repose aussi sur le sens des mots et sur la façon dont ceux-ci sont exprimés, car c'est un art qui joue sur des lacunes et des inconstances du langage, tout en visant à les dépasser.

Bien avant le développement de l'abstraction, la calligraphie a libéré l'artiste des contraintes du figuratif. Sans se soucier de la ressemblance, celui-ci est devenu libre de rechercher la beauté pure dans le tracé des lignes. Parallèlement, l'avènement du symbole et du style ont permis de transmettre des idées sans requérir de représentation figurative, liant de fait l'esprit de l'artiste et du spectateur.

Au final, que le sens des caractères échappe au spectateur ou non, un travail d'interprétation ou d'imagination est toujours nécessaire pour atteindre cet instant de compréhension asémantique qui a pu faire naître un sourire sur les lèvres de Mahakashyapa.



| contact@china-institute.org |