

APPRENTISSAGE ET PLASTICITÉ

À TRAVERS LES ARTS GRAPHIQUES CHINOIS, CALLIGRAPHIE ET PEINTURE

YOLAINE ESCANDE

Le mot signifiant « apprendre » en chinois, *xue* 學, est un terme central dans la tradition culturelle chinoise, dont le socle est le confucianisme. L'influence de ce dernier s'exerce de façon prégnante dans l'éducation chinoise contemporaine. Les *Entretiens* de Confucius commencent en effet, dès le premier paragraphe du premier chapitre, par « apprendre » (*xue*) :

« Le Maître dit : "N'est-il pas une joie d'apprendre (*xue*) et, au moment opportun, de pratiquer (*xi*) ce que l'on a appris ?" ¹ » (*Entretiens*, I.1)

On peut même affirmer que toute la philosophie des *Entretiens* découle du sens d'apprendre². Quant au domaine des arts, toujours pour Confucius, d'après ses propos recueillis par ses disciples dans les *Entretiens* :

« Concentre ta volonté sur la Voie, prends appui sur la Vertu, modèle tes actions sur le ren, et prends ton plaisir dans les arts³. » (*Entretiens*, VII.6)

Les « arts » à l'époque de Confucius portaient sur les activités servant à la formation de l'homme de bien, à savoir les rites, la musique, l'écriture, le tir à l'arc, la conduite des chars, les mathématiques. Par la suite, ils ont correspondu aux ouvrages à la base de l'éducation de l'homme de bien confucéen, dont le Classique

¹ Traduction légèrement différente de celle d'Anne Cheng, *Entretiens de Confucius*, Paris, Seuil, 1981, p. 29. 子曰：「學而時習之，不亦說乎？」

² David Samuel MEYER, "The Confucian Concept of Learning and the Aesthetics of Human Experience: An Eco-Ontological Interpretation", *Philosophical Inquiry in Education*, vol. 3, 2024, n° 1 (p. 43-57), p. 44.

³ Trad. Anne Cheng, *Entretiens*, op. cit., p. 62. 子曰：「志於道，據於德，依於仁，游於藝。」

intitulé *La Grande étude (Daxue)* ⁴, puis ils en sont venus au cours du premier millénaire de notre ère à désigner quatre activités artistiques, à l'exclusion de toutes les autres : la poésie, la musique, l'écriture, la peinture. Le mot « art » en chinois, *yì* 藝, signifie « planter, cultiver »⁵. Ainsi, le sens d'« art » ne porte ni sur une science, ni sur une technique mais sur la « culture de soi ». Dans cette « culture de soi », apprendre est primordial.

Le caractère « apprendre », *xue* 學, est un picto-phonogramme qui se trouve dans les formes les plus anciennes d'écriture, les inscriptions oraculaires, et dans les inscriptions sur bronzes contemporaines de Confucius. Son sens originel était « apprentissage » : sa graphie indique clairement un enfant 子 qui utilise les deux mains 臼 pour compter ou manipuler les diagrammes 爻. Quant à l'élément central 彳, il désignerait le bâtiment de l'école. D'emblée cela implique que l'apprentissage et l'éducation sont destinés aux enfants, en particulier le calcul (l'un des « arts » à l'époque de Confucius). Ainsi, traditionnellement, l'enseignement pour les enfants se fait-il dans la « petite étude » (*xiaoxue*) tandis que celle des adultes a lieu dans la « grande étude » (*daxue*)⁶, expression qui signifie aujourd'hui « université ».

Dans la langue moderne, « apprendre » est une expression à deux caractères, *xuexi* 學習, dont le second, aussi souligné par Confucius, est traduit par « mettre en pratique » ; il signifie plus exactement « s'entraîner, s'exercer ». Le sens originel de *xi* est « battre des ailes 羽 de manière répétée 臼 [pour apprendre à voler] », sens attesté dans le *Livre des Rites* (IV^e siècle avant J.-C.) et dans le premier dictionnaire étymologique, datant de l'an 100.

⁴ Séraphin COUVREUR, *Ta Hio [Da Xue]. La Grande Étude*, Tianjin, Cathasia, série culturelle des Hautes Études de Tien-Tsin, 1949.

⁵ Yolaine ESCANDE, « Les arts et les âges de la vie en Chine », dans Jean-Marie SCHAEFFER et Ioana VULTUR (éds.), *Communications. Les arts et les âges de la vie*, n° 109, 2021, p. 49-61.

⁶ Henri MASPERO, Etienne BALAZS, *Histoire et institutions de la Chine ancienne, des origines au XII^e siècle après J.-C.*, Paris, PUF, 1967, p. 69-70, 174-178, 268-269 ; Jacques GERNET, *Le monde chinois*, Paris, Armand Colin, 1990 (1972), p. 271, 291-293, 296.

Deux points ressortent du sens de ces caractères : l'importance de la formation dès la jeunesse, et l'accent porté sur la répétition, qui se retrouvent dans la pratique artistique. Certes, les « arts » dans la tradition chinoise occupent une place essentielle, en étant même pratiqués par les empereurs et dirigeants, de l'empereur Wu des Liang (r. 502-549) à Mao Zedong (1893-1976)⁷, en passant par Taizong des Tang (r. 626-649), Huizong des Song (r. 1100-1128)⁸ ou Qianlong des Qing (r. 1736-1795). Pour autant, les personnalités reconnues comme des figures marquantes de l'histoire de l'art chinois, peintres ou calligraphes, poètes ou musiciens, ne sont pas des artistes au sens professionnel du terme mais des amateurs se définissant d'abord par leur statut social de lettrés, c'est-à-dire par leur éducation. Autrement dit, l'apprentissage des « arts » est un apprentissage social qui se fait par initiation.



Figure 1. Titre du *Quotidien du Peuple*, calligraphié par Mao Zedong, en rouge.

⁷ Richard Curt KRAUS, *Brushes with Power: Modern Politics and the Chinese Art of Calligraphy*, Berkeley, University of California Press, 1991.

⁸ Patricia Buckley EBREY, *Emperor Huizong*. Cambridge, Harvard University Press, 2014, p. 219–241.

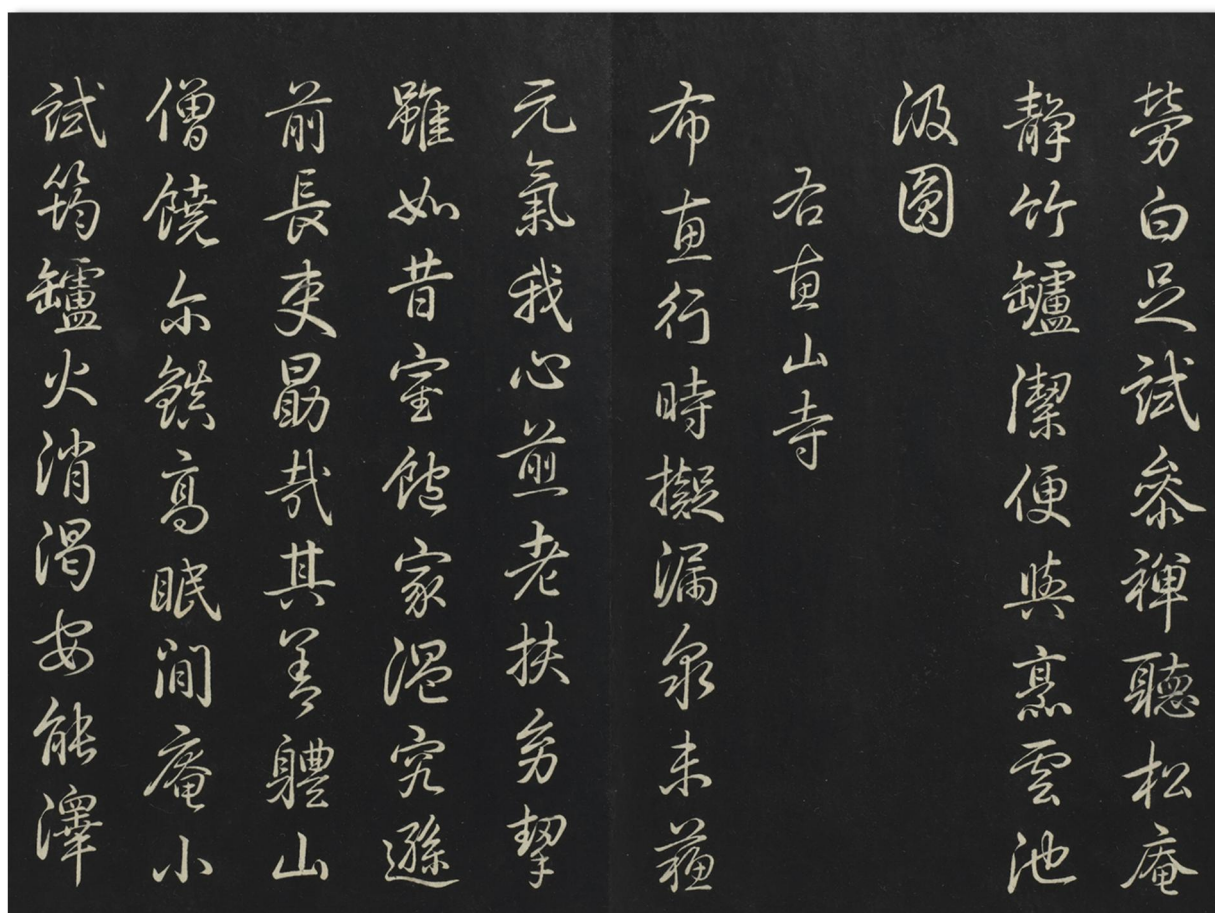


Figure 2. Calligraphie de l'empereur Qianlong des Qing (estampage).

Le confucianisme n'est pas le seul courant de pensée de la tradition chinoise, également façonnée par le taoïsme et le bouddhisme. Cependant, le confucianisme représente le fondement de la société chinoise. Même s'il a été violemment rejeté au XX^e siècle en Chine populaire, reste que depuis le XXI^e, il est autorisé et même remis à l'honneur dans tous les domaines de la société chinoise, pour être instrumentalisé d'un point de vue idéologique, et sa place est à nouveau prépondérante, à commencer par son rôle dans l'éducation⁹. Après tout, des « instituts Confucius » ne sont-ils pas ouverts partout dans le monde ? Leur rôle est de faire connaître et de développer la culture chinoise, et en leur sein également, les « arts » sont valorisés et enseignés.

⁹ Sébastien BILLIoud et Joël THORAVAL consacrent toute la première partie de leur ouvrage sur le renouveau confucéen en Chine au projet éducatif dont il est investi : transformer par l'éducation. Voir *Le Sage et le peuple. Le renouveau confucéen en Chine*, Paris, CNRS éditions, 2014, p. 31-142.

La réflexion qui suit portera sur l'importance d'apprendre dans les arts chinois pour modeler la personnalité : qu'apprend-on pour devenir artiste ? Et d'ailleurs, apprend-on à devenir artiste, ou apprend-on autre chose ? Car même dans la Chine contemporaine, le statut d'artiste n'existe pas officiellement¹⁰. Ensuite, apprendre suffit-il pour parvenir à être reconnu comme artiste ?

I. QU'EST-CE QU'APPRENDRE DANS LES ARTS CHINOIS ?

Questions de méthode

Du point de vue de la méthode, la première difficulté lorsqu'on étudie les arts chinois et leur théorisation tient au fait qu'une très grande partie de l'enseignement et de la transmission artistiques est laissée dans l'implicite, c'est-à-dire qu'il n'en est pas question dans la théorie. Tout ce qui relève purement de la technique ou des conditions matérielles est le plus souvent considéré comme allant de soi, connu, et par conséquent non abordé dans les écrits. Le contenu de cet implicite est transmis par initiation, dans l'enseignement de maître à élève qui se poursuit depuis des générations. Autrement dit, l'écart entre théorie et pratique est comblé par l'initiation et la transmission.

En effet, et c'est là une autre difficulté, la théorie de l'art chinois a été écrite et l'est encore essentiellement par des pratiquants, autrement dit par eux et pour eux. Un non pratiquant de ces arts est donc d'emblée peu outillé pour comprendre quelle est la quantité d'implicite et comment l'interpréter. Les traités sur la peinture ou la calligraphie chinoises sont des sortes d'aide-mémoire plutôt que de véritables manuels et leur contenu porte sur des principes généraux et philosophiques plus que sur la dimension pratique.

¹⁰ Emmanuel LINCOT, La figure de l'artiste et le statut de son œuvre en Chine contemporaine, Paris, You-Feng, 2009, p. 13.

D'un point de vue historique, les arts graphiques, calligraphie et peinture, ne deviennent des « arts » qu'au cours des premiers siècles de notre ère et les théories de ces arts, mais également de la poésie, apparaissent à la même période. Des normes sont alors établies pour leur apprentissage, qui sont encore d'actualité. Par exemple, la codification du style d'écriture « régulier », aujourd'hui qualifié de style « standard » utilisé quotidiennement, a été élaborée au début de la dynastie des Tang, au VII^e siècle, par des calligraphes officiels, de hauts fonctionnaires.

Dans l'apprentissage de la calligraphie, l'écriture de ces modèles est encore une étape essentielle de nos jours. Et c'est à l'un d'entre eux, Ouyang Xun (557-641), qu'est attribuée la fameuse « méthode des huit traits » du caractère *yong* 永 : dans sa graphie sont en effet concentrés les différents traits et points essentiels de l'art de l'écriture, au nombre de huit : le point, le trait horizontal, le trait vertical, le crochet vers la gauche ou vers la droite, le trait horizontal suivi d'un changement de direction, et les traits obliques vers la gauche ou vers la droite ¹¹. Cette méthode se trouve couramment dans les manuels d'écriture de nos jours¹².

Le contenu de l'apprentissage en art, que ce soit en calligraphie, peinture ou poésie, est décidé d'en haut, au niveau impérial, dès cette période. Les arts ont une fonction avant tout didactique et édifiante¹³ ; celle-ci se perpétue de nos jours¹⁴.

¹¹ Yolaine ESCANDE (trad., com.), *Traité chinois de peinture et de calligraphie*. t. II, *Les textes fondateurs (les Tang et les Cinq Dynasties)*, Paris, Klincksieck, 2010, p. 23.

¹² Par exemple, ZHOU Ruchang, *La méthode des huit traits du caractère yong. Notes de lecture sur l'art de la calligraphie (Yongzi bafa, shufa yishu jiangyi)*, Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2021 (1^e édition 2015).

¹³ Yolaine ESCANDE, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*. t. II, *op. cit.*, p. 13, 425, 551, 604, 713.

¹⁴ Sébastien BILLIoud et Joël THORAVALL, *Le Sage et le peuple*, *op. cit.*, p. 31-142.

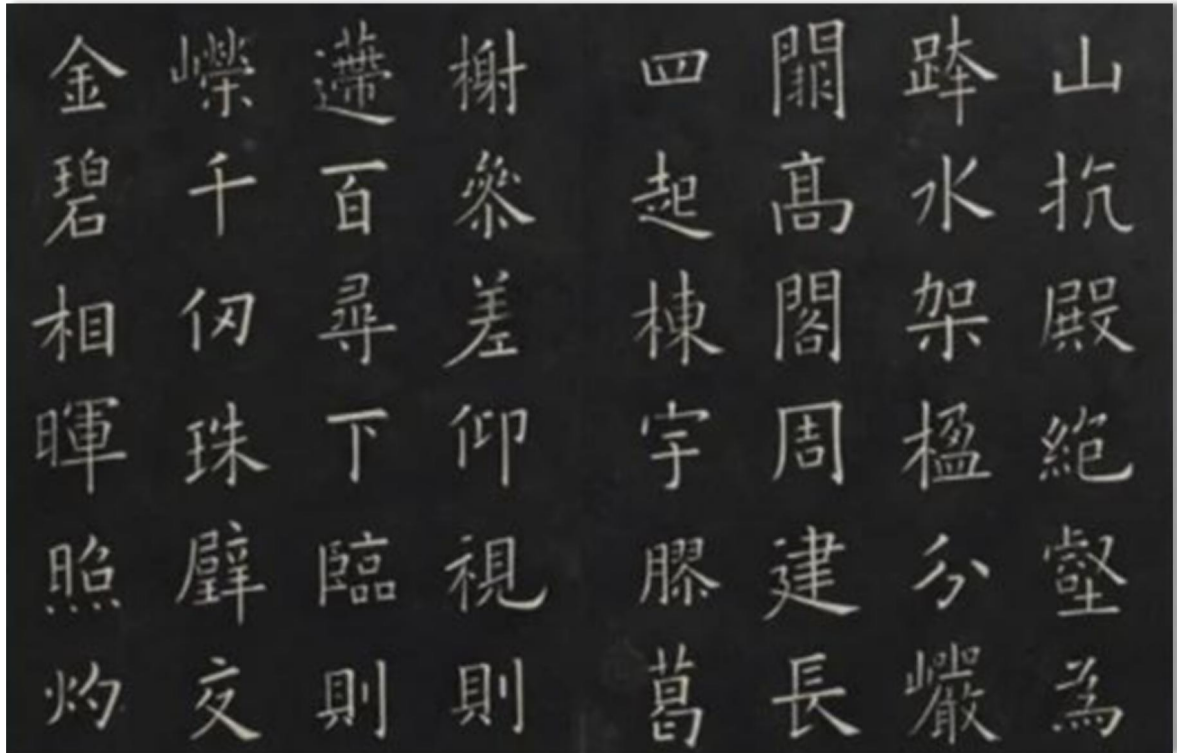


Figure 3. Ouyang Xun (557-641), Inscription de la source d'eau douce du palais neuf fois parfait (Jiuchenggong liquan ming), gravée en 632, détail d'un estampage.

Fonctions des arts en Chine

Sous les Tang sont également rédigés des traités théoriques qui ont influencé la théorie et la pratique de l'art chinois jusqu'à nos jours, pour les mêmes raisons que précédemment. La dynastie des Tang est toujours considérée comme un âge d'or de la civilisation chinoise et son rayonnement a été indéniable ¹⁵.

C'est à cette époque que le théoricien Zhang Yanyuan (vers 810-vers 880) rédige ses monumentales *Annales des peintres célèbres des dynasties successives* (*Lidai mingshua ji*, 847). Il y présente le rôle des arts dans la biographie de Wang Yi (276-322), oncle de Wang Xizhi (303-361), le calligraphe le plus célèbre de l'histoire

¹⁵ Arnaud BERTRAND, TSAO Huei-Chung (dir.), *La Chine des Tang. Une dynastie cosmopolite*, Paris, RMN, musée Guimet, 2024.

de l'art chinoise. Wang Yi, en effet est un peintre et un calligraphe, et il s'adresse à son neveu de la façon suivante :

« Je souhaite qu'en apprenant la calligraphie, tu comprennes qu'accumuler les connaissances permet de prendre de grandes responsabilités ; qu'en étudiant la peinture, tu fasses connaissance avec les principes qui régissent les relations entre maître et disciple »¹⁶.



Figure 4. D'après Wang Xizhi (303-361), copie du VII^e siècle, Préface au [recueil de poèmes] du pavillon des Orchidées (353), Pékin, musée de l'Ancien palais.

Wang Xizhi a occupé de hautes fonctions dans l'administration impériale et son autorité sur l'histoire de l'art chinois, y compris contemporain¹⁷, établie sous les Tang, est indiscutable. Il demeure encore aujourd'hui le maître en calligraphie de tout calligraphe qui se respecte. Calligraphie et peinture servent clairement à la formation du futur haut fonctionnaire.

¹⁶ Trad. Yolaine ESCANDE, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*. t. II, op. cit., p. 786. 欲汝學書，則知積學可以致遠，學畫可以知師弟子行之道。

¹⁷ Par exemple, Qiu Zhijie (1969-) a écrit mille fois la *Préface au Pavillon des orchidées* de Wang Xizhi, œuvre incontournable dans l'apprentissage de la calligraphie, et a fait de ce processus d'apprentissage (copie et répétition) une œuvre d'art contemporain. Voir <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/77606>

II. QU'EST-CE QU'APPRENDRE LES ARTS EN CHINE ?

Apprendre la technique sous les Tang

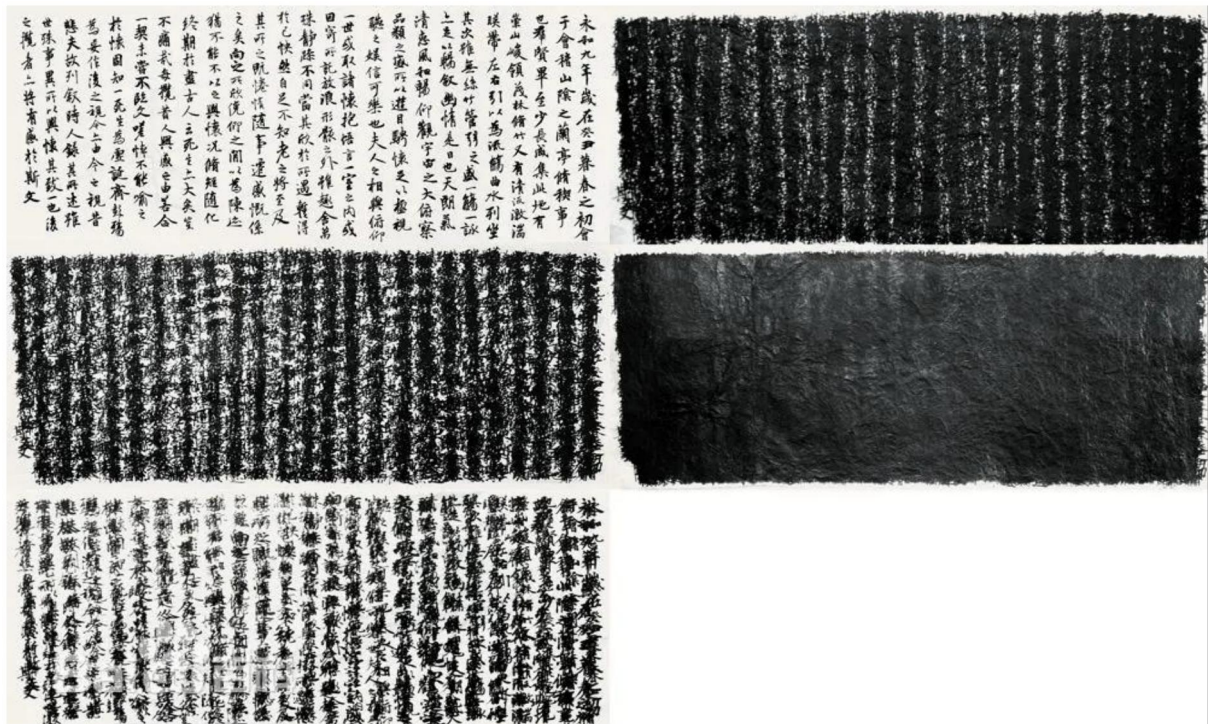


Figure 5. Qiu Zhijie (né en 1969), *La Préface du pavillon des Orchidées écrite mille fois*, 1986–1997, encre sur papier, chaque feuille calligraphiée 75 x 180 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Dans l'art chinois en général, apprendre est primordial, il s'en suit qu'une part importante de la théorie porte sur l'apprentissage, en particulier sur l'étude des modèles, la copie, et la répétition afin de maîtriser parfaitement la technique. Le calligraphe et théoricien Sun Guoting (648 ?-702 ?) rapporte la méthode traditionnelle d'apprentissage de l'art de l'écriture dans son *Traité de calligraphie* (*Shupu*, 687), qui consiste à accumuler la répétition d'exercices et la copie d'œuvres de grands maîtres :

« Il faut accumuler points et traits pour parvenir à former des caractères ; d'autant que, si en outre on n'a pas à ses côtés de modèles de lettres et qu'on ne se penche pas sur son travail à chaque instant ; [...] si on se contente de donner libre cours à son pinceau ou de rendre des formes en rassemblant des taches d'encre ; si son cœur est troublé quant aux méthodes ou aux modèles à prendre et ses mains égarées quant aux principes de la

manœuvre [du pinceau], n'est-ce pas absurde de rechercher splendeur et merveilleux ?¹⁸ »

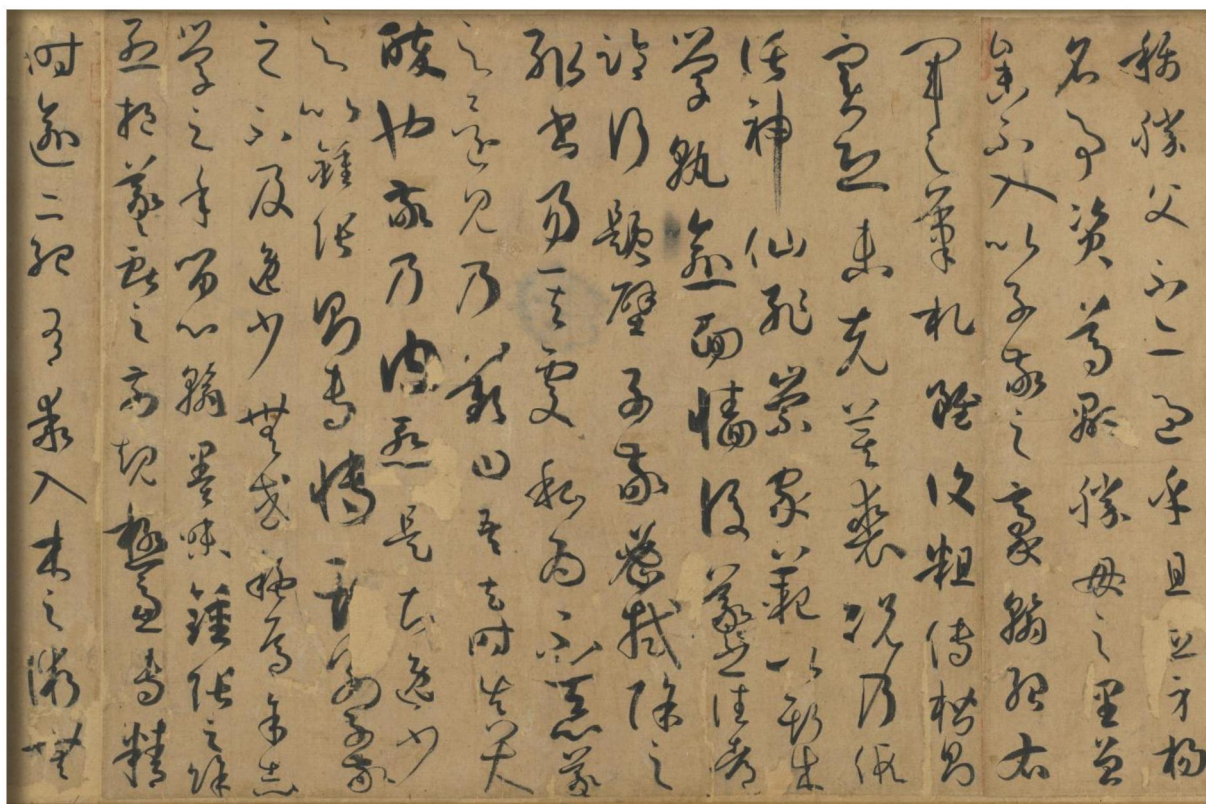


Figure 6. Sun Guoting (648 ?–702 ?), *Traité de calligraphie*, 687, encre sur papier, Taipei, musée national du Palais.

Mais Sun Guoting explique en outre que l'apprentissage artistique n'est pas seulement celui d'une technique. Il s'agit de parvenir à améliorer sa personnalité à travers la maîtrise :

« Certains amateurs sont venus me prier de les instruire. Je leur ai alors grossièrement présenté les grandes lignes, et leur ai ensuite donné un enseignement : il n'en est aucun dont le cœur ne s'éveille et dont la main ne suive, qui ne "saisisse l'idée et oublie les paroles". Même s'ils n'ont pas attentivement observé toutes les techniques [des grands maîtres], on peut affirmer qu'ils ont atteint leur propre perfection. Pour la compréhension des lois et des principes, les jeunes ne valent pas les vieux. Mais dans l'apprentissage pratique des normes et règles, les vieux ne valent pas les jeunes. Pour la pensée, les vieux sont merveilleusement supérieurs ; pour

¹⁸ Trad. Yolaine ESCANDE, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*. t. II, op. cit., p. 103. 積其點畫。乃成其字。曾不傍窺尺積。俯習寸陰。[...] 任筆為體。聚墨成形。心昏擬效之方。手迷揮運之理。求其妍妙。不亦謬哉。

l'étude [pratique], les jeunes ont plus d'ardeur. Ceux qui ne relâchent jamais leurs efforts parcourent trois phases, dont la maîtrise de chacune permet le passage à la suivante. Au début de l'apprentissage, ils ne recherchent que l'équilibre et la régularité dans la structure et la composition. L'équilibre et la régularité atteints, [ils doivent] s'attacher à rechercher l'extrême hardiesse et, une fois celle-ci aboutie, [ils doivent] revenir à l'équilibre et à la régularité. Dans la première phase, ils sont en-deçà [de la technique] ; dans la deuxième, ils sont au-delà ; enfin [à la troisième phase], c'est la maîtrise complète. Au stade de la maîtrise complète, l'homme et son écriture ont ensemble atteint la maturité »¹⁹.

Cela signifie bien que l'apprentissage d'un art n'est pas seulement artistique et technique mais qu'il consiste à progresser dans la maîtrise et la connaissance de soi-même et, par conséquent, dans le comportement social, ce qui est communément qualifié de « savoir être humain » (*zuoren*). L'apprentissage artistique ne limite donc pas son emprise à un domaine spécialisé et l'étend à toute la classe des gens éduqués. De façon significative, à la fin du XVIII^e siècle, soit plus de mille ans plus tard, le peintre professionnel Shen Zongqian (1721 ?-avant 1803) reprend les trois phases décrites par Sun Guoting et les applique à la peinture dans son manuel destiné aux apprentis peintres, *Esquif sur l'océan de la peinture (Jiezhou xuehua bian, 1781)*²⁰.

Apprendre à peindre sous les Song

La dynastie des Song est considérée comme la période d'entrée dans la modernité, où l'éducation se généralise et la classe des lettrés se développe largement ²¹. Un seul exemple de traité est ici présenté, le *Recueil [de peintures] de*

¹⁹ *ibid.*, p. 125-126. 嘗有好事。就吾求習。吾乃粗舉綱要。隨而授之。無不心悟手從。言忘意得。縱未窮於眾術。斷可極於所詣矣。若思通楷則。少不如老。學成規矩。老不如少。思則老而逾妙。學乃少而可勉。勉之不已。抑有三時。時然一變。極其分矣。至如初學分布。但求平正。既知平正。務追險絕。既能險絕。復歸平正。初謂未及。中則過之。後乃通會。通會之際。人書俱老。

²⁰ SHEN Zongqian, *Esquif sur l'océan de la peinture (Jiezhou xuehua bian)*, Yolaine Escande (trad., comm.), Paris, Les Belles lettres, 2019, p. 71.

²¹ Patricia Buckley EBREY, *Emperor Huizong, op. cit.*, p. 147 ; John King FAIRBANK, Merle GOLDMAN, *China: A New History (2nd enlarged ed.)*, Cambridge, Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 2006 (1992), p. 101-106.

montagnes et d'eaux de maître Chunquan (Shanshui Chunquan ji, vers 1100). Les « montagnes et eaux » (shanshui) désignent le paysage littéraire et pictural chinois, placé au sommet de la hiérarchie picturale dès le X^e siècle. Han Zhuo est un membre éminent de la célèbre Académie de peinture de l'ère Xuanhe (1119-1126)²², lui-même peintre ; en outre, il s'adresse en priorité aux peintres débutants de « montagnes et d'eaux » (shanshui). On peut donc considérer son texte comme un manuel d'apprentissage. En voici un extrait, très éclairant sur la conception de ce membre de l'Académie de peinture, représentatif des idées de son époque puisqu'il reprend celles d'autres théoriciens qui l'ont précédé, comme Zhang Yanyuan, ou contemporains, tel Guo Ruoxu.

« Ce que le ciel m'a donné est ma nature. Ce qui fait la qualité de ma nature par rapport aux autres, c'est l'étude (xue). La nature humaine se différencie en étant stupide ou intelligente. Les bienfaits de l'étude sont sans limite grâce aux efforts quotidiens. C'est pourquoi il est possible de rechercher cette qualité à travers l'étude selon ce que l'on comprend de sa nature. Il n'y a personne qui ne se soit raffiné grâce à son labeur. En outre, les anciens développaient leur nature en se consacrant à l'étude, et les modernes font honte à l'étude en prenant [pour prétexte] leur nature. Par conséquent, plus ils s'éloignent des anciens, et moins leur labeur est raffiné »²³.

« On peut dire des gens qui n'ont pas d'instruction (xue) qu'ils n'ont pas de normes, et de ceux qui n'ont pas de normes qu'ils n'ont pas les normes et règles de leurs prédécesseurs. Comment de telles personnes qui ont abandonné les normes et règles peuvent-elles se considérer comme supérieures aux sages anciens et modernes ? »²⁴.

« Un étudiant est qualifié de peu instruit lorsque sa nature est trop emportée. Il existe ainsi trois sortes de personnes qui s'illusionnent sur elles-mêmes, et deux sortes qui ont du mal à apprendre (xue). Qu'est-ce que cela signifie ? Il y a ceux qui s'illusionnent en étant si ambitieux qu'ils n'ont pas honte

²² Robert J. MAEDA, *Two Twelfth-Century Texts On Chinese Painting*, Ann Arbor, University of Michigan Center for Chinese Studies, 1970, p.1.

²³ Ma traduction, différente de celle de Robert J. MAEDA, *Two Twelfth-Century Texts On Chinese Painting*, op. cit., p. 41. 天之所賦於我者，性也。性之所資於人者，學也。性有顛蒙明敏之異，學有日益無窮之功。故能因其性之所悟，求其學之所資。未有業不精於己者也。且古人以務學而開其性，今之人以天性恥於學。此所以去古逾遠而業逾不精也。

²⁴ *ibid.*, p. 42. 且人之無學者，謂之無格，無格者謂之無前人之格法也。豈落格法而自為超越古今名賢者歟。

d'interroger leurs subordonnés et ne se fient qu'aux savoirs soustraits. Il y a ceux qui s'illusionnent alors qu'ils sont par nature intelligents et pourvus de grands talents, mais étudient au hasard et de façon confuse, sans avoir de but précis. Il y a ceux qui s'illusionnent parce que, dans leur jeunesse, ils ont été précoces par nature et ont acquis sans effort quelque peu des connaissances, mais sont indolents et n'étudient (xue) pas »²⁵.

« Que signifie avoir du mal à apprendre ? Il y a ceux qui sont lents et qui ne comprennent pas les principes de l'apprentissage ; ils s'en remettent inconsidérément à la chance. Il y a ceux mettent tout leur cœur à prétendre qu'ils s'attellent à la tâche, mais dont l'esprit et la volonté sont confus et désorientés, sans examiner les faits. De tels apprentis sont vraiment inférieurs »²⁶.

« Comment transmettre la lie des anciens ou accéder aux secrets des anciens sages ? "Personne n'est jamais devenu compétent de lui-même en n'étudiant pas". Ces paroles sont si vraies ! En général l'apprenti doit d'abord persister dans les méthodes et styles d'une école, lorsqu'il parvient à leur maîtrise, il peut les transformer et en faire sa propre norme. Ah ! Ce sont les sources profondes qui donnent les longs fleuves (avec de profondes racines, la réputation dure). Ceux qui manifestent la bienséance reflètent la rectitude. Par conséquent, c'est l'étude (xue) qui conduit à la création du « merveilleux » dans l'art et à la perfection du raffinement. Ceux qui possèdent des racines sont en effet comme ça »²⁷.

Han Zhuo énumère une série de poncifs sur l'éducation dans l'art et à travers l'art qui sont particulièrement représentatifs du courant principal de l'art chinois, par la suite qualifié sous les Qing (1644-1911) d'« orthodoxie »²⁸.

²⁵ *ibid.*, p. 42. 所謂寡學之士，則多性狂，而自蔽者有三，難學者有二，何謂也？有心高而不恥於下問，惟憑盜學者為自蔽也。有性敏而才高，難學而狂亂，志不歸於一者，自蔽也。有少年夙成其性，不勞而頗通，慵而不學者，自蔽也。

²⁶ *ibid.*, p. 42. 難學者何也，有慢學而不知其學之理，苟僥幸之策。惟務作偽以勞心，使神志蔽亂，不究於實者，難學也。若此之徒，斯為下矣。

²⁷ *ibid.*, p. 42. 夫欲傳古人之糟粕，達前賢之閭奧，未有不學而自能也。信斯言也。凡學者宜先執一家之體法，學之成就，方可變易為己格，則可矣。噫！源深者流長，表端者影正。則學造乎妙藝，盡乎精粹，蓋有本者亦若是而已。

²⁸ CHOU Ju-Hsi, « In Defense of Qing Orthodoxy », dans collectif, *The Jade Studio, Masterpieces of Ming and Qing Painting and Calligraphy from the Wong Nan-p'ing Collection*, New Haven, Yale University Art Gallery, 1994, p. 35-42.

Apprendre par la copie

Concrètement, quelles que soient la nature de l'étudiant ou ses capacités, l'apprentissage procède d'abord par la copie d'œuvres de grands maîtres. C'est encore le cas de nos jours. Shen Zongqian conseille à ses disciples :

« Au début de l'apprentissage, il faut absolument s'appliquer à imiter à l'identique au point que la copie puisse être confondue avec l'original. Ceci parce que [le débutant] peut, au cours de la copie, intégrer une à une dans son poignet toutes les parties où les anciens laissent apparaître leur méthode et leurs idées, où ils ont été particulièrement attentifs et qui semblent réalisées par inadvertance. Lorsqu'il en arrive à la maturité, l'artiste révèle naturellement sa propre qualité intrinsèque »²⁹.

Et il précise :

« Au début de l'apprentissage en peinture, on cherche évidemment à différencier les nombreuses techniques et procédés, pour savoir quelles méthodes employer pour [peindre] tel objet ou quel [coup de] pinceau est utilisé par tel maître. Dès que l'on a compris les principes de l'art du pinceau et de l'encre, il convient de se détacher [de ces procédés] et de se concentrer principalement sur la copie [des œuvres] des anciens. Lorsqu'on copie, il faut d'abord choisir des œuvres correctes des écoles canoniques et y observer l'emploi du pinceau dans son ensemble. En sélectionner une partie et scruter attentivement sa technique ; si on ne la saisit pas immédiatement, il faut y revenir et y revenir encore afin d'en comprendre l'origine et ensuite seulement se frotter aux autres parties »³⁰.

Cependant, dans la pratique, les peintures et calligraphies des anciens n'étaient pas accessibles au commun des mortels avant l'avènement de la photographie et la reproduction à grande échelle d'œuvres dans des manuels de peinture ou de calligraphie tels qu'on peut les trouver aujourd'hui. Seuls les grands ministres et les académiciens pouvaient y avoir accès. Pour les autres, il était pourtant indispensable de pouvoir les copier. Se présentaient alors deux

²⁹ SHEN Zongqian, *Esquisse sur l'océan de la peinture (Jiezhou xuehua bian)*, op. cit., p. 73.

³⁰ *ibid.*, p. 43–44.

possibilités : soit se procurer des copies de plus ou moins bonne qualité de ces modèles, soit apprendre avec des manuels, tel le *Manuel des dix bambous* au XVII^e siècle³¹, ou le *Manuel de peinture du jardin grand comme un grain de moutarde* à la fin du XVIII^e siècle³².

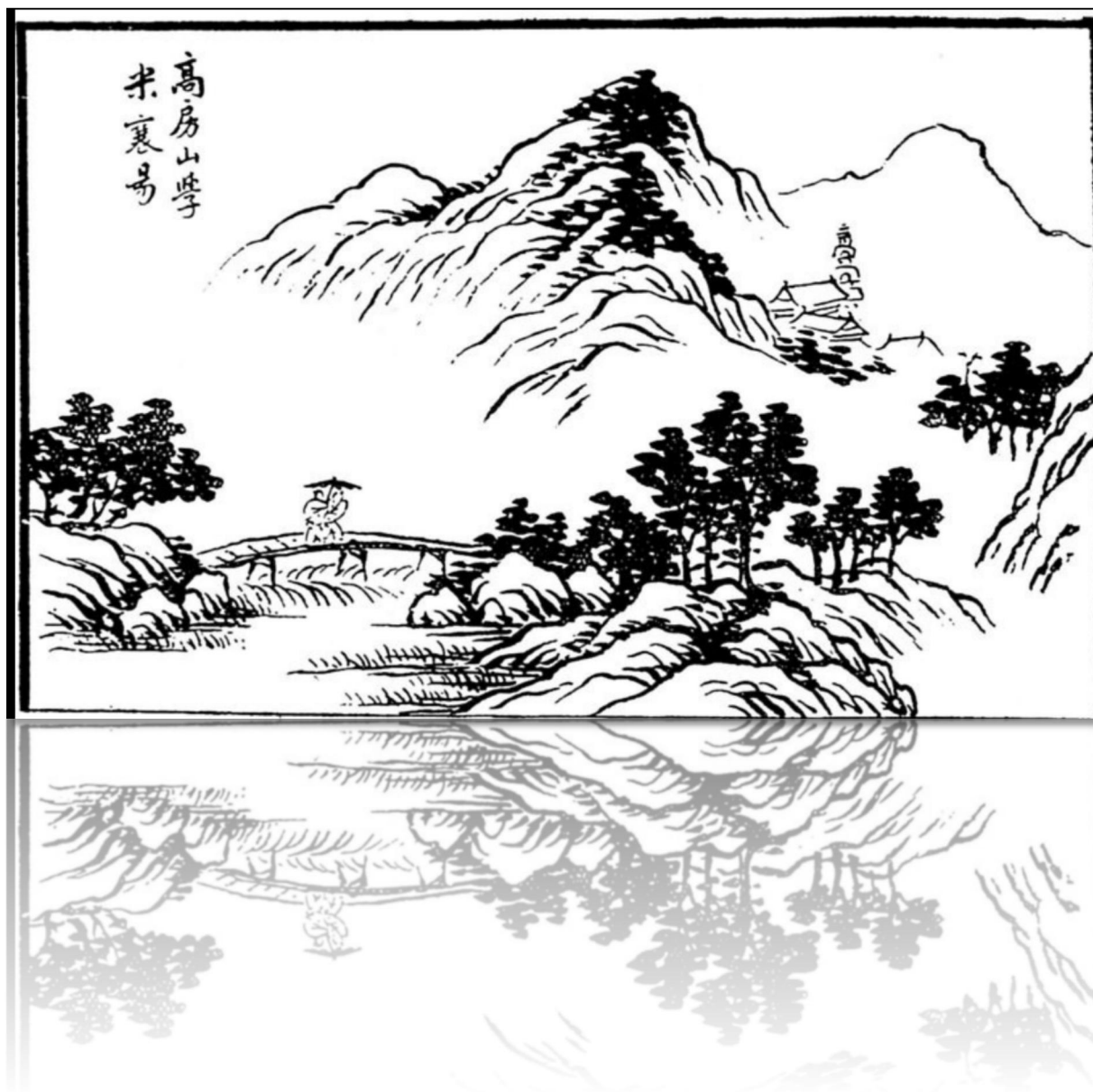


Figure 7. Planche du *Manuel de peinture grand comme un grain de moutarde*, exemple de paysage et coup de pinceau d'après Mi Fu.

³¹ François REUBI, *Le studio des dix bambous : estampes et poèmes*, Genève, Skira, 1996.

³² Raphaël PETRUCCI (trad., comm.), *Kiai-tseu-yuan Houa Tchouan [Jieziyuan huazhuan] Encyclopédie de la peinture chinoise Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde*, Paris, Henri Laurens, 1918. (éd. en facsimilé Paris, Librairie You-Feng, 2000).

C'est pourquoi Shen Zongqian remarque :

« Rares sont les occasions de voir des œuvres des Tang et des Song, on ne peut plus évaluer les artistes, leur vie, ou le contenu de leur apprentissage. Ne restent que celles de la fin des Yuan et des Ming, de maîtres comme Shitian [Shen Zhou, 1427-1509] ou Siweng [Dong Qichang, 1555-1636], qui ne sont pas très éloignées du temps présent, et que l'on peut voir en grand nombre : on constate qu'ils ont complété leurs qualités par leurs connaissances (xue), et que par leurs connaissances (xue), ils ont porté au comble leurs qualités, ce dont on ne peut que se réjouir sans regret »³³.

L'apprentissage par la copie n'est pas seulement celui de formes et de techniques. Bien plus profondément, il marque la personnalité car, à travers le geste répété, vécu et réactualisé, l'apprenti intègre en lui non seulement une façon de procéder, mais une attitude corporelle qui exprime une personnalité. Le temps du geste, l'apprenti devient la personne qu'il ou elle imite et, par cela, est censé améliorer, perfectionner sa propre personnalité. Le tracé n'a rien de mécanique, il demande d'accepter de se laisser modeler intérieurement à travers le geste pour développer ses propres capacités. Le choix du ou des modèles est donc déterminant et exige de la part du maître une fine connaissance de son ou ses disciples. C'est ce qui explique cette assertion de Shen Zongqian :

« L'apprenti doit d'abord se modeler sur les merveilles de l'utilisation du pinceau des anciens, qui commence par de la diligence, pour progressivement parvenir à une maturité satisfaisante. Lorsque celle-ci est à son comble, il peut dès lors mouvoir [le pinceau] sans entrave, sans laisser aucune trace [d'effort], et sans tomber dans les vieilles recettes »³⁴.

Il va de soi que Shen Zongqian forme de futurs peintres professionnels dans son atelier. Mais apprendre dans les arts chinois peut aussi se faire pour devenir un expert ou un connaisseur.

³³ SHEN Zongqian, *Esquif sur l'océan de la peinture (Jiezhou xuehua bian)*, op. cit., p. 17.

³⁴ *Ibid.*, p 14.

III. APPRENDRE POUR DEVENIR CONNAISSEUR

Devenir connaisseur pour constituer une collection

Devenir connaisseur ou expert en œuvres d'art est une part importante de l'apprentissage. Sous la dynastie mongole des Yuan (1271-1368), le marché de l'art prospère dans le sud de la Chine et le goût pour la peinture se répand au-delà des cercles lettrés, chez les riches marchands. Le théoricien Tang Hou (vers 1250-vers 1310), ainsi que d'autres connaisseurs et collectionneurs célèbres, a mis par écrit ses connaissances et son expertise en relevant les peintures qui lui étaient accessibles de son vivant, dans son *Sur la peinture (Hualun)*, écrit à la fin du XIII^e siècle. Il y remarque :

« Celui qui commence à étudier (xue) les peintures ne peut se passer de traiter et d'éclaircir les points essentiels et leurs subtilités, ni de consulter et de lire les annales et documents. Sinon, même s'il est parfaitement exercé dans l'évaluation et si, à la vue d'une peinture, il sait à qui elle est due, si on lui demande la raison pour laquelle il l'estime belle ou laide, il est décontenancé et ne sait pas que répondre. Quoiqu'il arrive à se dérober pendant un moment en rajoutant des remarques inconsidérées, sa conversation vulgaire et médiocre et ses connaissances superficielles et limitées seront la risée des connaisseurs. Il est impossible de ne pas étudier (xue) »³⁵.

Le risque d'un apprentissage purement technique, tel que le pratiquent les professionnels selon Tang Hou, c'est de n'avoir pas assez de culture lettrée pour être capable d'étayer un jugement sur une œuvre (ou un artiste). Le marché de l'art étant prospère, l'industrie des faux se répand également³⁶. Apprendre les arts

³⁵ DENG Shi, HUANG Binhong (éds.), *Compilation de traités sur l'art (Meishu congshu), A Series on Fine Arts in Three Books*, 3 vol. Yangzhou, Jiangsu guji chubanshe, 1986 p. 1707, ma traduction. 初學看畫，不可不講明要妙，觀閱紀錄。否則縱鑒精熟，見畫便知何誰，詰以美惡之由，茫然無對。雖妄加議論，支吾一時，然談吐俗繆，識見淺短，為知者所囑，不可不學也。

³⁶ La fabrication des faux est attestée depuis les premiers siècles de notre ère. Voir Yolaine ESCANDE (trad., com.), *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, t. I, *Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 233.

graphiques consiste ainsi non seulement à réaliser des œuvres mais aussi à être capable d'expertiser celles des autres.

Et c'est encore Shen Zongqian qui explique à ses disciples la nécessité de constituer une collection, afin de pouvoir copier de bons modèles, ce qui signifie savoir reconnaître les œuvres de qualité :

« L'apprenti doit absolument s'efforcer d'obtenir la "drogue d'immortalité". Quelle en est la méthode ? Faire l'effort de collectionner [des œuvres], s'appliquer à ce qu'elles soient excellentes et nombreuses »³⁷.

Il compare la qualité de la collection à la « drogue d'immortalité », autrement dit, l'examen d'œuvres dignes d'être copiées doit conduire à une vie longue et heureuse.

Apprendre pour devenir expert

Dès les Six Dynasties (III^e-VI^e siècles), des experts sont recrutés à la cour impériale afin de constituer des collections de calligraphies et peintures fiables et reconnues, comme nous l'expliquent Yu He (V^e siècle)³⁸ ou Zhang Yanyuan ³⁹. Ces experts sont pour la plupart des artistes de renom capables de différencier un original d'une copie, une réplique de qualité d'une imitation médiocre. Sous les Tang, les calligraphes aujourd'hui devenus des modèles (c'est évidemment leur écriture qui sert de modèle dans l'apprentissage, mais l'œuvre est assimilée à l'homme et inversement), sont également des ministres et des experts en œuvres d'art à la Bibliothèque impériale⁴⁰, chargés de la vérification, du montage et du marouflage des œuvres de la collection impériale, d'y apposer leurs inscriptions et

³⁷ SHEN Zongqian, *Esquif sur l'océan de la peinture (Jiezhou xuehua bian)*, op. cit., p. 81.

³⁸ Yolaine ESCANDE (trad., com.), *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, t. I, op. cit., p. 133.

³⁹ Yolaine ESCANDE (trad., com.), *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, t. II, op. cit., p. 694–700.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 43, 661.

les sceaux⁴¹. Ce sont ces œuvres qui constituent aujourd'hui l'essentiel du fonds des musées nationaux de Taïwan (le musée national du Palais) et de Chine populaire (le musée de l'Ancien palais).

Les experts les plus connus de l'histoire chinoise sont avant tout des artistes de renom, comme par exemple Mi Fu (1051-1107) des Song⁴². Un autre peintre, calligraphe, lettré et expert en œuvres d'art, Dong Qichang (1555-1636) des Ming, a exercé une influence prépondérante sur l'histoire de l'art chinois jusqu'à la fin du XX^e siècle en la catégorisant et en déterminant de fait deux écoles de peinture, l'une lettrée, l'autre professionnelle. La césure entre les deux formes d'art existait depuis les Song, mais n'était pas théorisée. Dong Qichang a non seulement réévalué toute l'histoire de l'art pictural chinois, mais il a également établi la tradition qui a été ensuite adoptée par les Qing et la République chinoise, et qui a déterminé le contenu des collections privées et impériale, mais aussi par conséquent des musées du monde entier au XX^e siècle⁴³. C'est en effet le contenu des collections privées et impériale qui constitue le fonds des collections des musées d'art chinois en général.

L'apprentissage de l'art traditionnel chinois est donc basé sur les normes établies par cet artiste. Ces normes ont été notamment formalisées dans un manuel de peinture tel que celui du *Jardin grand comme un grain de moutarde* (*Jieziyuan huapu*) à la fin du XVIII^e siècle. Ce manuel demeure encore aujourd'hui une référence, c'est sans doute pourquoi il a été le premier traité de peinture chinois

⁴¹ *Ibid.*, p. 700–704.

⁴² Nicole VANDIER–NICOLAS, *Art et sagesse en Chine. Mi Fou (1051–1107) peintre et connaisseur d'art dans la perspective de l'esthétique des lettrés*, Paris, PUF, 1963 et *Le Houa-che de Mi Fou (1051–1107), ou le carnet d'un connaisseur à l'époque des Song du Nord*, Paris, PUF, 1964 ; Robert VAN GULIK, *Chinese Pictorial Art. Notes on the means and methods of traditional Chinese connoisseurship of pictorial art based upon a study of the art of mounting scrolls in China & Japan*, New York, Hacker Art Books, 1981.

⁴³ HO Wai-kam, Judith G. SMITH (éds.), *The Century of Tung Ch'i-ch'ang, 1555-1636*, Washington, Washington University Press, 2 vol., 1992.

traduit par les Occidentaux, dès 1918 ⁴⁴. Ce seul exemple emblématique prouve à lui seul la marque imprimée par une figure unanimement reconnue d'un point de vue artistique et social.

Mais un autre expert, plus proche de nous, est lui aussi considéré comme l'un des plus grands artistes chinois du XX^e siècle, celui dont les œuvres ont été pendant les années 2010 les plus chères du marché mondial de l'art, Zhang Daqian (1899-1993)⁴⁵. Non seulement, il était un créateur d'exception, mais était également un copiste et expert hors pair, qui s'est amusé à tromper les soi-disant meilleurs connaisseurs d'art chinois ⁴⁶, comme d'ailleurs l'avait fait avant lui au XI^e siècle son célèbre prédécesseur Mi Fu.

La constitution d'une collection, l'expertise et la copie des œuvres des maîtres sont mises en avant, notamment par Shen Zongqian qui explique encore :

« Les dons naturels Shitian [Shen Zhou, 1427-1509] étaient la fermeté et la solidité ; en copiant quotidiennement Yunlin [Ni Zan, 1301 ?-1374], il le surpassa dans son emploi du pinceau. S'il s'était laissé aller à ses penchants, il aurait eu les défauts de sécheresse et de tranchant ; comment est-il parvenu à les éviter ? Par l'étude assidue, il a réussi à changer sa constitution. [...] au départ, il sut évaluer ses capacités et les compléter par l'étude, et ensuite c'est grâce à son étude qu'il sut mettre en valeur son talent »⁴⁷.

Plus qu'une valorisation de la reproduction, cette dernière constitue une étape préalable indispensable à la maîtrise technique, elle-même considérée comme étant la condition *sine qua non* de toute création, c'est-à-dire la capacité à « faire école », comme Ni Zan sous les Yuan ou Shen Zhou sous les Ming.

⁴⁴ Raphaël PETRUCCI (trad., comm.), *Kiai-tseu-yuan Houa Tchouan*, op. cit.

⁴⁵ Laurent FIÉVET, « Les artistes chinois en tête sur le marché des enchères d'œuvres d'art », *Le Monde*, 23 février 2012: https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/02/23/l-artiste-chinois-zhang-da-qian-numero-un-des-encheres-mondiales-en-2011_1647444_3246.html

⁴⁶ Simon LEYS (alias Pierre Ryckmans), « L'attitude des Chinois à l'égard du passé », *Commentaire*, X, 1987, p. 446-455.

⁴⁷ SHEN Zongqian, *Esquif sur l'océan de la peinture (Jiezhou xuehua bian)*, op. cit., p. 18.

IV. APPRENDRE à CRÉER

Faire école

L'expression « établir sa propre école », littéralement « devenir soi-même une famille » (*zi cheng yijia*) est emblématique. Dans le contexte de l'éducation en général, *jia* signifie « école ». Par exemple, le confucianisme est qualifié en chinois de *rujia*, littéralement « famille confucéenne ». Toute école de pensée est qualifiée de *jia* et nombre d'écoles de formation artistique le sont aussi. Une famille implique de se référer à des ancêtres, défunts, et de poursuivre leur enseignement en le transmettant aux générations à venir. Le meilleur exemple et le modèle dans la pratique et l'enseignement artistique est celui de la famille des « deux Wang », père et fils, Wang Xizhi (303-361) et Wang Xianzhi (344-386), tous deux considérés comme des artistes hors pair et devenus des modèles pour des générations d'apprentis calligraphes.

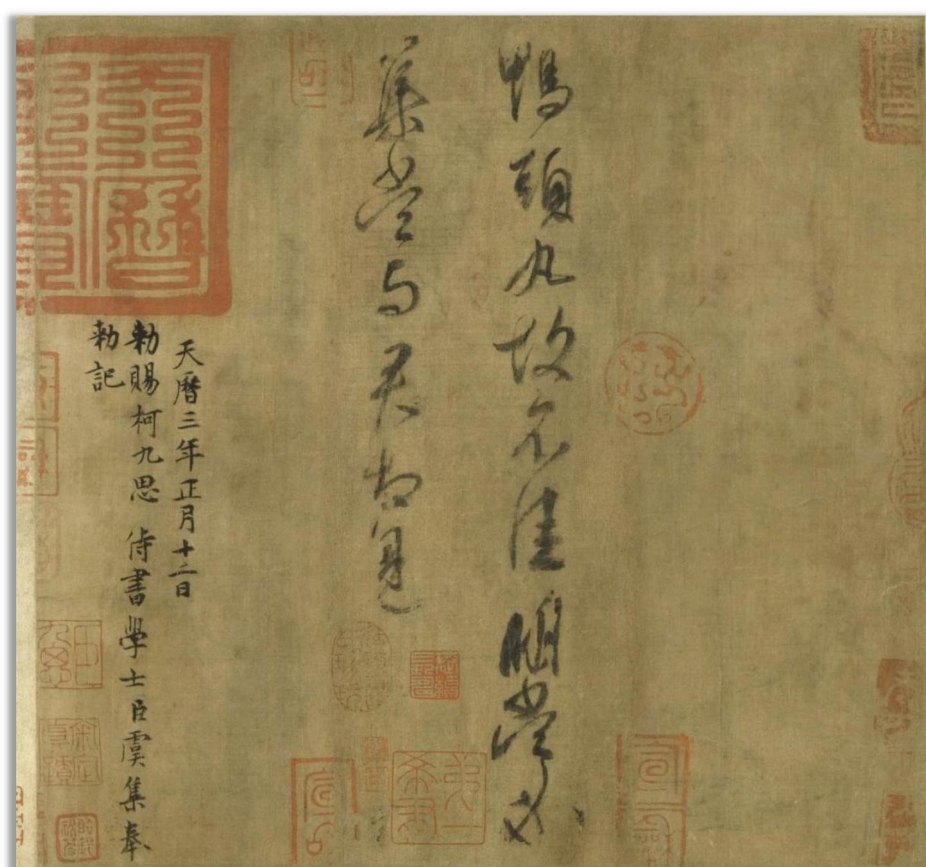


Figure 8. Wang Xianzhi (344–386), *Lettre des boulettes de canard*, copie des Tang, musée de Shanghai.

Cet exemple laisse entendre que leur talent est lié à l'enseignement familial. Il en est de même pour la famille Mi sous les Song, le père, Mi Fu (1051-1107) et le fils, Mi Youren (1074-1151), tous deux étant des peintres remarquables et devenus des modèles. Craig Clunas décrit plusieurs cas de familles artistiques sous les Ming et les Qing⁴⁸. Ce qui est remarquable, c'est qu'un bon enseignement doit déboucher sur la création d'une nouvelle école, et que la création et l'innovation sont reconnues et mises en avant.

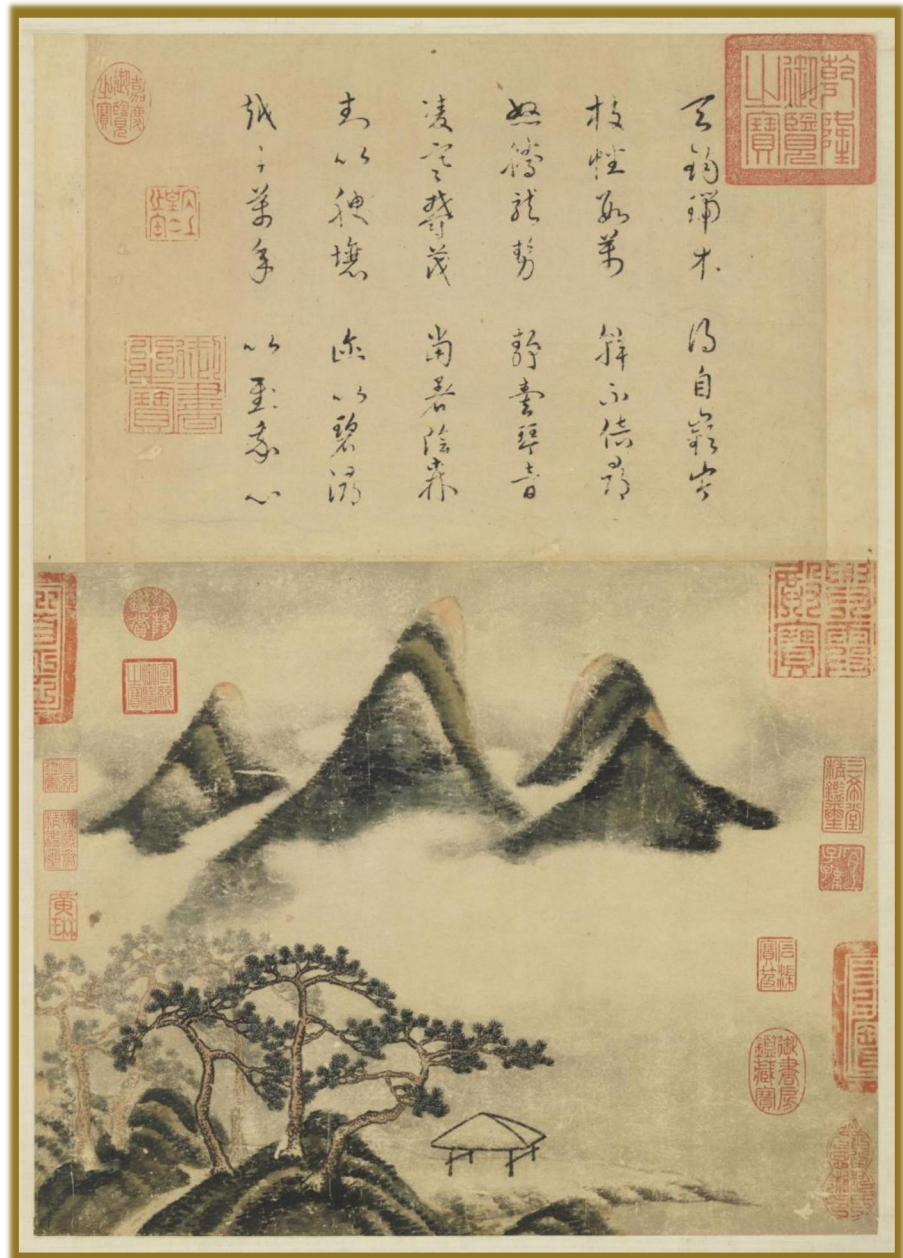


Figure 9. Mi Fu (1051-1107), Montagnes et pins au printemps (Chunshan ruisong tu), encre et couleurs sur papier, 40 x 56,0 cm, Taipei, musée national du Palais.

⁴⁸ Craig CLUNAS, « The Family Style : Art As Lineage in the Ming and Qing », dans Jerome Silbergeld, Dora C. Y. Ching (éds.), *The Family Model in Chinese Art and Culture*, Princeton, P.Y. and Kinmay Tang Center for East Asian Art, 2013, p. 459-474.



Figure 10. Mi Youren (1074–1153), *Vues étranges de la Xiao et de la Xiang (Xiao Xiang qiguan tu)*, 19,7 x 285,7 cm, encre sur papier, détail, Pékin, musée de l’Ancien palais.

Créer et innover

Très rapidement, c’est-à-dire dès les premiers siècles de notre ère, à l’apparition des premiers traités sur la calligraphie et la peinture, la création (*chuang*) en peinture ou calligraphie désigne l’invention d’une nouvelle forme d’écriture ou d’un nouveau style en peinture, ou encore une nouvelle catégorie esthétique : par exemple, le personnage des Han, Cheng Miao, est décrit par le théoricien et calligraphe Li Sizhen (?-696) comme celui « qui a créé (*chuang*) les règles de l’écriture de chancellerie, ses normes resplendissent sur le rouge et bleu (*danqing*) »⁴⁹. Le « rouge et bleu » désigne la peinture, qui emprunte ses normes à celles qui sont inventées en calligraphie. L’écriture de chancellerie est la forme d’écriture « standard » dont l’invention est attribuée à ce personnage et qui fut utilisée pendant des siècles dans l’administration. Il en est de même pour les autres formes d’écriture, « créées », c’est-à-dire inventées, comme la graphie antique, par le personnage légendaire Cangjie⁵⁰, la petite sigillaire par le ministre Li Si (284-208)⁵¹, la cursive ancienne par l’Annaliste You⁵² ou la cursive moderne par Du Du (actif vers 76-88)⁵³.

⁴⁹ Yolaine ESCANDE (trad., com.), *Traité chinois de peinture et de calligraphie*. t. II, *op. cit.*, p. 158. 程君首創隸則，規範煥於丹青。

⁵⁰ *Ibid.*, p. 239.

⁵¹ *Ibid.*, p. 261.

⁵² *Ibid.*, p. 268.

⁵³ *Ibid.*, p. 305.

Que ces personnages soient légendaires ou qu'ils aient véritablement existé est égal, ils sont considérés comme des créateurs. Parallèlement, les premières formes de l'écriture cursive sont qualifiées de « créations »⁵⁴, comme celles en « blanc-volant »⁵⁵. Zhang Huaiguan affirme que celui qui est demeuré un modèle en écriture cursive pour des générations de calligraphes, le célèbre Wang Xianzhi (344-386), « transforma les règles pour créer (*chuang*) sa propre méthode »⁵⁶. Dans les *Jugements sur les calligraphes*, généralement, Zhang Huaiguan attribue l'origine de chaque forme d'écriture à un créateur, personnage exceptionnel souvent lettré. Celui-ci initie une pratique et une chaîne de continuité à laquelle, selon l'usage, les artistes se réfèrent sans cesse⁵⁷, comme par exemple Zhang Zhi (?-192) qui fut le modèle des calligraphes médiévaux :

« En écriture cursive, c'est Boying [Zhang Zhi] qui a créé et établi les règles et normes, saisi la forme de l'image des existants, harmonisé le principe de la création et de la transformation (zaohua) [des caractères cursifs]. Ainsi, il s'est modelé sur la suprême antiquité, son état naturel ne peut être expliqué ni caractérisé, ce qui est rare. Il a dessiné les merveilles de la saveur en cursive ; par la suite, les apprentis [en cursive] obtiennent dans son [style] tout ce qui est nécessaire [à l'étude de la cursive] et il convient de le placer en premier »⁵⁸.

On voit donc que l'apport créatif d'un maître consiste d'une part à inventer quelque chose de nouveau, et d'autre part à pouvoir être copié, ce qui implique qu'il soit modélisable, autrement dit, que son invention soit transmissible par la copie pour les apprentis calligraphes.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 265.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 277.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 318. 後改變制度,別創其法。

⁵⁷ *Ibid.*, p. 207.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 449. 草書,伯英創立規範,得物象之形,均造化之理,然其法太古,質不剖斷,以此為少也。有椎輪草意之妙,後學得漁獵其中,宜為第一。

En peinture, le phénomène est identique : Zhang Yanyuan rapporte les nouveautés stylistiques picturales à des créations⁵⁹, et qualifie les plus grands peintres des Tang de créateurs, leurs œuvres de créations⁶⁰. Il est donc indéniable qu'en peinture comme en calligraphie, dès la dynastie des Tang (618-907), les meilleurs artistes sont qualifiés de « créateurs » parce qu'ils apportent des innovations, leurs œuvres sont assimilées à des créations, et la création est reliée à la nouveauté. Deux éléments importants, cependant, doivent être relevés : la création est retenue lorsqu'elle est transmissible, et elle doit servir de modèle. Autrement dit, si elle apporte une nouveauté, elle se situe néanmoins dans la chaîne de continuité et appartient à la tradition artistique, c'est pourquoi elle sert de support à l'apprentissage.

La création en ce sens signifie à la fois la continuité de la transmission, c'est-à-dire qu'elle implique de bien suivre l'apprentissage, et la rupture avec la tradition, autrement dit, de se départir de cet apprentissage, que ce soit sous les Tang ou bien plus tard sous les deux dernières dynasties⁶¹.

V. APPRENDRE à DÉSAPPRENDRE

Cette contradiction apparente se résout facilement : dans la création artistique, il va de soi qu'on ne peut se contenter d'apprendre toute sa vie. Pour parvenir à créer, il faut d'abord apprendre à désapprendre.

Sur ce point, Shen Zongqian est explicite :

⁵⁹ *Ibid.*, p. 822.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 809, 918–921.

⁶¹ Craig CLUNAS, « The Family Style : Art As Lineage in the Ming and Qing », dans Jerome SILBERGELD, Dora C. Y. CHING (éds.), *The Family Model in Chinese Art and Culture*, Princeton, P.Y. and Kinmay Tang Center for East Asian Art, 2013, p. 459–474.

« Chez les anciens, l'originalité tenait au [coup de] pinceau, à la saveur et au style. Elle dépend fondamentalement du tempérament et des émotions de chaque personne, on ne peut y parvenir par l'étude. Ce qui s'apprend, ce sont uniquement les règles et normes. Une fois celles-ci maîtrisées, peuvent advenir les transformations »⁶².

La théorisation de cette question artistique se fait essentiellement sous la dynastie des Ming (1368-1644), à une époque où l'histoire de l'art chinois apparaît non pas en étant qualifiée de telle, mais en termes de reconnaissance sociale.

Habileté et maladresse

Déjà sous les Song (960-1279) se fait jour une réflexion sur l'habileté et la maladresse, notamment chez le poète et calligraphe Huang Tingjian (1045-1105), qui affirme : « En calligraphie, mieux vaut plus de maladresse que d'habileté »⁶³. Après la dynastie des Tang sous laquelle les normes sont établies et qui semblent à leurs successeurs indépassables, reconnaître la maladresse est une nouvelle façon de penser la calligraphie, qui est ensuite étendue à la peinture, en particulier sous les Ming, et théorisée notamment par le peintre Gu Ningyuan (actif à la fin du XVI^e siècle) :

« En peinture il faut rechercher la fraîcheur après être parvenu à la dextérité. [...] La perfection technique ne vaut pas la maladresse »⁶⁴.

Si la dextérité technique doit être recherchée et acquise, il ne s'agit que d'une première étape qui doit être dépassée. Gu poursuit ainsi :

« Les apprentis tombent dans les ornières dès qu'ils commencent. Mais les enfants, les femmes et les gens sans prétention qui peignent souvent pour leur propre plaisir, n'osent pas le montrer à autrui. Même si leurs œuvres ne sont

⁶² SHEN Zongqian, *Esquif sur l'océan de la peinture (Jiezhou xuehua bian)*, op. cit., p. 52.

⁶³ *De la calligraphie (Lunshu)*, dans HUANG Jian (éd.), *Anthologie des traités sur la calligraphie des dynasties successives (Lidai shufa lunwen xuan)*, Shanghai, Shuhua chubanshe, 1979, p. 355. 凡書要拙多於巧。

⁶⁴ *Instructions sur la peinture (Huayin, vers 1570)*, dans YU Jianhua (éd.), *Traité chinois sur la peinture par catégories (Zhongguo hualun leibian)*, Pékin, Renmin meishu chubanshe, 1986 (1957), p. 119. Ma traduction. 畫秋熟外生，工不如拙。

pas vivantes, elles ont ce à quoi les artistes accomplis ne parviennent pas : la fraîcheur et la maladresse. Ces personnes disent que la fraîcheur et la naïveté n'ont rien à voir avec l'apprentissage des normes et que leur nature originelle n'est qu'en germe, comme les premières déterminations qui sont issues du chaos ; leurs œuvres ne sont que des ébauches »⁶⁵.

Autrement dit, ni la fraîcheur en deçà de l'apprentissage, ni la maturité acquise lors de l'apprentissage ne sont suffisantes pour parvenir à la création idéale. C'est un autre peintre et théoricien des Ming, Tang Zhiqi (1579-1651), qui remarque comment parvenir à la maladresse au-delà de la technique :

« Dans la peinture de paysage, il ne faut pas trop de dextérité, qui conduit à la vulgarité. [...] La fraîcheur retrouvée à force de maturité, voilà qui est merveilleux »⁶⁶.

Si l'artiste parvient à maîtriser la technique au point de l'oublier, ce qui est qualifié de « maturité » au sens d'habileté, il peut alors retrouver la maladresse et la fraîcheur. Le but est de parvenir à dépasser la maîtrise technique pour revenir à la simplicité première de l'enfant, au-delà et non en-deçà de la technique. Ainsi, l'habileté technique est intégrée au point d'être oubliée, de ne plus se faire sentir.

Désapprendre en oubliant

La méthode pour y parvenir provient de la philosophie taoïste, qui, contrairement au confucianisme, prône l'oubli de tout apprentissage, en commençant par l'oubli de la conscience de soi et par le refus de toute action voulue. Aussi Laozi conseille-t-il : « Abandonnez l'apprentissage et il n'y aura pas de chagrin » (chap. 20)⁶⁷. La voie de l'apprentissage (*xue*) est, pour Laozi, en opposition

⁶⁵ *Ibid.* 學者既已入門，便拘繩墨，惟吉人靜女，傲書童稚，聊自抒其天趣，輒恐人見而稱說是非，雖都未肖，實有名流所不能者。生也。拙也。彼云生拙與入門更是不同。蓋花之元氣苞孕未洩，可稱混沌初分，第一粉本也。

⁶⁶ *Propos subtils sur la peinture (Huishi weiyan, vers 1620)*, dans YU Anlan, *Hualun congkan (Recueil des traités sur la peinture)*, Pékin, 1937, rééd. Shanghai, Renmin meishu chubanshe, 1977, p. 131. 畫山水不可太熟，熟則少文，不可太生，生則多戾練，熟還生斯妙矣。

⁶⁷ 絕學無憂。

directe avec la vie selon le Dao, qui vise à la non-intervention (*wu wei*). Ne pas intervenir, en effet, revient à laisser le Dao agir, or « le Dao réalise tout sans agir » (chap. 37)⁶⁸.

Yu Shinan (558-638), premier ministre et maître en calligraphie de l'empereur Taizong des Tang (r. 626-649), dont l'écriture est encore un modèle de nos jours, affirme ainsi dans son traité *De la quintessence du pinceau* (*Bisui lun*) :

« Bien que les caractères aient une matérialité, leurs traces prennent racine dans l'absence d'action »⁶⁹, « L'art de l'écriture est abstrus et merveilleux [...] »⁷⁰ « l'habileté doit nécessairement être due à l'éveil du cœur et ne peut être obtenue par le regard »⁷¹.

Yu Shinan se réfère très clairement à la philosophie taoïste, selon laquelle, pour Laozi :

« Celui qui étudie accumule [les connaissances] un peu plus chaque jour, alors que celui qui pratique le Dao élimine de jour en jour ; d'élimination en élimination on parvient à l'absence d'action. Il n'est rien que l'absence d'action ne réalise. S'emparer du monde doit se faire sans action ; s'il y a action, on ne peut y parvenir » (chap. 48)⁷².

La critique de la connaissance et de l'apprentissage correspond d'ailleurs à une évaluation négative de la parole. L'apprentissage dans les arts chinois se fait pratiquement sans parole, par imitation du geste et par intégration des formes des modèles.

⁶⁸ 道常無為而無不為。

⁶⁹ Yolaine ESCANDE (trad., com.), *Traité chinois de peinture et de calligraphie*. t. II, op. cit., p. 60-61. 然則字雖有質, 迹本無為。

⁷⁰ *Ibid*, p. 61. 書道玄妙。

⁷¹ *Ibid*, p. 62. 技巧必須心悟, 不可以目取也。

⁷² 為學日益, 為道日損。損之又損, 以至無為。無為而無不為。取天下常以無事, 及其有事, 不足以取天下。

Par exemple, Shen Zongqian recommande, pour les enfants :

« Lorsque les jeunes apprentis ont une douzaine d'années, il faut leur faire faire quotidiennement des cercles d'un pied de diamètre [1/3 de mètre] et de longs traits horizontaux et verticaux, ce qui est très profitable pour leur pratique ultérieure de la calligraphie ou de la peinture »⁷³.

Retrouver ses capacités naturelles

Les philosophes taoïstes, tels Laozi et Zhuangzi protestent contre la connaissance rationnelle. Selon eux, la vraie sagesse consiste à revenir à la simplicité première de chacun, et à suivre ses capacités naturelles. Cette attitude permet d'agir, selon sa nature, sans agir, c'est-à-dire sans se forcer. Cette forme d'action correspond à un retour à la nature première de l'homme⁷⁴. Désapprendre consiste donc avant tout à parvenir à la « maturité » (Sun Guoting) pour retrouver ses capacités naturelles.

C'est précisément ce qu'entend Shen Zongqian, ce qu'il qualifie d'« innocence naturelle » :

« On ne peut pas peindre si l'on a perdu son innocence naturelle, si on admire la gloriole, si on recherche le renom ou le profit, si on veut flatter autrui, ou si on est paresseux. Dans ces cas, on est englué dans la vulgarité et loin de l'élégance »⁷⁵.

Et Shen explique ce qu'est à ses yeux la vulgarité :

« Il existe en gros cinq [sortes de] vulgarités : celle du style, celle de la résonance, celle du souffle, celle du pinceau et celle du motif. La vulgarité du style est due au fait que l'on n'aime pas copier les anciens et qu'aucune idée essentielle n'émerge, la composition est en outre plane, plate et sans cesse

⁷³ SHEN Zongqian, *Esquif sur l'océan de la peinture (Jiezhou xuehua bian)*, op. cit., p. 158.

⁷⁴ Pierre RYCKMANS (trad., comm.), *Shitao, Propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère*, Bruxelles, Institut belge les Hautes études chinoises, 1970, p. 12-13.

⁷⁵ SHEN Zongqian, *Esquif sur l'océan de la peinture (Jiezhou xuehua bian)*, op. cit., p. 61.

répétée. La résonance vulgaire manque totalement de saveur du coup de pinceau lorsque, dans une peinture de lavis monochromes, ne se trouvent que des taches de blanc ou de noir de loin en loin. Le souffle vulgaire dépend du coup de pinceau bloqué et des lavis trop flous ; la composition ne diffère pas de son auteur. Le coup de pinceau vulgaire est dû à un apprentissage auprès d'un maître vulgaire ou mauvais qui ne connaît pas l'art du pinceau des anciens maîtres, ou à un tracé sec et rude, pour chercher à délibérément choquer les gens avec un style étrange alors qu'on est sans originalité (qi). La vulgarité du motif dépend du choix de préférence de sujets qui puissent flatter ou plaire, et qui n'ont rien de poétique, au lieu de prendre les anecdotes sur les sages anciens ou les histoires populaires. On ne peut s'approcher de l'élégance que si on se débarrasse de ces cinq [formes de] vulgarité »⁷⁶.

Arriver à se débarrasser des défauts de tout débutant est ainsi le premier pas vers le fait de désapprendre pour parvenir à la simplicité.

VI. APPRENDRE LES ARTS DANS LA PÉRIODE POST-IMPÉRIALE

Apprendre auprès d'un maître

Dans l'apprentissage, il va de soi que le choix du maître est primordial. La relation traditionnelle de maître à disciple et entre disciples est strictement hiérarchisée, ce qui la rend extrêmement stable. Généralement, les maîtres et disciples sont des membres d'une même famille ou des parents. Ils sont donc liés les uns aux autres, ce qui renforce encore la stabilité et la valeur de la relation de maître à disciple.

Le rôle éducatif du confucianisme dans la culture chinoise traditionnelle est incontournable, aussi le maître assume-t-il également le rôle de « père », de sorte que maître et disciple sont unis par des sentiments profonds, ce qui reflète

⁷⁶ *Ibid*, p. 59-60.

également l'analogie entre maître et parent. En effet, un maître reste maître toute sa vie, de même pour le disciple.

Dans le système d'apprentissage traditionnel, un maître forme généralement un petit nombre d'apprentis, permettant de tenir compte des aptitudes de chacun⁷⁷. Le risque d'une telle relation entre maître et élèves est qu'elle soit trop fermée, et que les compétences et méthodes ne perdurent pas. Néanmoins, ce type d'enseignement est encore valide de nos jours. C'est ce qui explique qu'un tel apprentissage soit une activité sociale avant tout : l'art favorise les échanges entre personnes d'une même classe, comprenant aujourd'hui des femmes. Cette forme d'apprentissage rassure les acteurs et les confirme dans leurs croyances et leurs convictions.

Ainsi, par exemple, de nos jours en Chine populaire, une fois l'apprentissage suffisamment avancé, le maître présente-t-il son ou ses disciples à des concours de peinture ou de calligraphie⁷⁸, en fonction de sa spécialité, afin qu'il ou elle puisse y participer. Le maître est un garant, et le disciple représente en quelque sorte le maître. Si son œuvre est primée, il reçoit un diplôme sur lequel il ou elle est qualifié de maître à son tour⁷⁹. Le diplôme est attribué par le comité d'organisation du concours, constitué de maîtres reconnus nationalement, voire internationalement (Corée, Japon, Asie du Sud-Est, etc.).

Encore aujourd'hui, le choix du maître est fait par le ou les disciples, le bouche-à-oreille, la réputation étant essentiels. Il est courant qu'un maître – homme ou femme – forme des disciples en dehors du cercle familial, mais la relation décrite

⁷⁷ Wu Guodong, LOY Chee Luen, "Chinese Calligraphy Education and Contemporary Practice in China's Higher Education", *Asian Journal of Research in Education and Social Sciences*, vol. 6, n° 2, juin 2024, p. 108-115, <https://myjms.mohe.gov.my/index.php/ajress/article/view/26237>

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ De façon symptomatique, sur la page de présentation du programme d'apprentissage de niveau master en calligraphie et peinture à l'université du Jiangsu, les enseignants arborent tous leur diplôme attestant de leur « maîtrise » : https://oec.ujs.edu.cn/en/PROGRAMS/Master/Chinese_Painting_and_Calligraphy.htm.

plus haut demeure. En Chine populaire, la peinture traditionnelle et la calligraphie sont enseignées aux enfants dès l'école maternelle depuis le début des années 2000, mais de nombreux parents font également donner des cours privés auprès d'un maître reconnu à leur enfant.

Apprendre dans une institution prestigieuse

Après l'avènement de la République de Chine en 1911 et durant la première moitié du XX^e siècle, les institutions éducatives chinoises se sont profondément transformées et ont adopté un système inspiré de celui de l'Occident, en particulier de la France où sont venus étudier de nombreux artistes. Pendant la première moitié du XX^e siècle en effet, Paris était considérée par les Chinois comme la capitale de l'art. Sont venus s'y former des peintres tels Xu Beihong (1895-1953), Wu Guanzhong (1919-2010), retournés en Chine, ou Zao Wou-ki (1920-2013) et Chu Teh-chun (1920-2014), demeurés en France, pour les plus connus d'entre eux. Beaucoup d'autres ont étudié au Japon ou en Angleterre⁸⁰.

Dans le domaine de l'enseignement artistique supérieur, des académies des beaux-arts ont été instaurées : celles de Hangzhou (1927) et Pékin (1950) sont les plus célèbres, mais il en existe ailleurs sur le territoire chinois⁸¹. Des universités proposent désormais des formations à la peinture chinoise et à la calligraphie, comme l'université du Jiangsu⁸². À Hangzhou par exemple, aujourd'hui appelée China Academy of Art, il existe une branche de peinture occidentale à l'huile, une branche de peinture traditionnelle chinoise, à l'encre, et une branche de

⁸⁰ Éric JANICOT, *50 ans d'esthétique moderne chinoise. Tradition et occidentalisme, 1911-1949*, Paris, publications de la Sorbonne, 1997, p. 39-40, 48-49.

⁸¹ Éric JANICOT, *L'art moderne chinois, nouvelles approches*, Paris, You-Feng, 2007, p. 213-215 ; Julia F. ANDREWS, *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1994, p. 134-137.

⁸² https://oec.uj.edu.cn/en/PROGRAMS/Master/Chinese_Painting_and_Calligraphy.htm

calligraphie⁸³. Ces deux dernières avaient été supprimées pendant la période de la Révolution culturelle (1966-1976) et ont été réinstaurées dans les années 1980⁸⁴. À présent, elles sont classées au-dessus de la peinture à l'huile qui pourtant a été le moteur de la modernisation officielle de l'art chinois au XX^e siècle.

Apprendre la peinture chinoise et la calligraphie n'est donc plus considéré comme une activité du passé ou antirévolutionnaire ; cela revient actuellement à brandir un drapeau identitaire et nationaliste mais également à perpétuer une tradition bien vivante. Cette pratique démontre que ses acteurs font preuve de plasticité lors de l'apprentissage, puisqu'ils modèlent, voire transforment, leur personnalité ; mais elle prouve également qu'il existe une plasticité sociale, qui permet à une forme d'art séculaire de s'adapter à un contexte totalement hétérogène à celui de la tradition.



Figure 11. Classe de calligraphie au collège. Shanghai, 2025.

⁸³ <https://en.caa.edu.cn/study/schoolsdepartments/school-of-calligraphy/departmentofcalligraphy> ;
<https://en.caa.edu.cn/study/schoolsdepartments/school-of-chinese-painting>

⁸⁴ Julia F. ANDREWS, *Painters and Politics in the People's Republic of China*, op. cit., p. 320-324, 387.



Figure 12. Village du Gansu, calligraphies pour le nouvel an chinois, 2016.

LISTE DES ILLUSTRATIONS :

1. Titre du *Quotidien du Peuple*, calligraphié par Mao Zedong.
2. Calligraphie de l'empereur Qianlong des Qing (estampage).
3. Ouyang Xun (557-641), *Inscription de la source d'eau douce du palais neuf fois parfait (Jiuchenggong liquan ming)*, gravée en 632, détail d'un estampage.
4. D'après Wang Xizhi (303-361), copie du VII^e siècle, *Préface au [recueil de poèmes] du pavillon des Orchidées* (353), Pékin, musée de l'Ancien palais.
5. Qiu Zhijie (né en 1969), *La Préface du pavillon des Orchidées écrite mille fois*, 1986-1997, encre sur papier, chaque feuille calligraphiée 75 x 180 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.
6. Sun Guoting (648 ?-702 ?), *Traité de calligraphie*, 687, encre sur papier, Taipei, musée national du Palais.
7. Planche du *Manuel de peinture grand comme un grain de moutarde*, exemple de paysage et coup de pinceau d'après Mi Fu.
8. Wang Xianzhi (344-386), *Lettre des boulettes de canard*, copie des Tang, musée de Shanghai.
9. Mi Fu (1051-1107), *Montagnes et pins au printemps (Chunshan ruisong tu)*, encre et couleurs sur papier, 40 x 56,0 cm, Taipei, musée national du Palais.
10. Mi Youren (1074-1153), *Vues étranges de la Xiao et de la Xiang (Xiao Xiang qiguan tu)*, 19,7 x 285,7 cm, rouleau sur papier, Pékin, musée de l'Ancien palais.
11. Classe de calligraphie au collège. Shanghai, 2025.
12. Village du Gansu, calligraphies pour le nouvel an chinois, 2016.