

# De l'écriture d'un seul tracé (*yibishu*) de Wang Xianzhi (344-386), précurseur de la cursive folle<sup>1</sup>

Jiaying Hu

## Introduction

La longue histoire de l'art de l'écriture chinoise est largement mue par la force motrice de la calligraphie en cursive. La cursive folle apparue entre les VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles, inventée par Zhang Xu 張旭 (ca. 658-ca. 748), est considérée généralement comme un apogée de la calligraphie chinoise en tant que forme d'expression personnelle<sup>2</sup>. Xiong Bingming résume les trois étapes évolutives de la cursive selon la tradition de la théorie de la calligraphie chinoise : cursive archaïque née dans les écrits administratifs et quotidiens – cursive moderne inventée par Zhang Zhi 張芝 (?-192) – cursive folle<sup>3</sup>. Les théoriciens ont longtemps négligé le fait que l'« écriture d'un seul tracé » (*yibishu* 一筆書), dont l'invention est généralement attribuée à Wang Xianzhi 王獻之 (344-386)<sup>4</sup>, illustre déjà le désir de transformer l'écriture en un seul tracé rythmique.

*Yibishu* n'est pas simplement une forme spécifique de la cursive ; annonciatrice de la cursive folle, elle incorpore des pensées esthétiques et la quête spirituelle caractéristique de l'époque de Wang Xianzhi lors de ce tournant décisif de l'histoire de la calligraphie chinoise. Les recherches traditionnelles et actuelles abordent la calligraphie cursive davantage par ses aspects historiques ou ses

<sup>1</sup> Je tiens à remercier Hélène Campaignolle et à Marianne Simon-Oikawa pour leur relecture.

<sup>2</sup> Voir X. Bingming [Hsiung Ping-Ming], *Zhang Xu et la calligraphie cursive folle*, Mémoires de l'Institut des hautes études chinoises 24, Paris, Collège de France, Institut des hautes études chinoises, Paris, Diffusion De Boccard, 1984.

<sup>3</sup> Voir X. Bingming, *Zhang Xu et la calligraphie cursive folle*, *op. cit.*, p. 40-43.

<sup>4</sup> Parfois attribuée à Zhang Zhi, l'invention de *yibishu* est encore problématique aujourd'hui, voir par exemple : Zhang Henwu 張恨無, « Yibishu, lianmiancao yu dacao, kuangcao bianxi 一筆書, 連綿草與大草, 狂草辨析 [Différenciation et analyse des styles cursifs *yibishu*, *lianmiancao*, *dacao* et *kuangcao*] », *Chinese Calligraphy* 中國書法 n° 5 (2018), p. 197-99 ; Zhang Shengqin 張生勤, « Tan Wang Xianzhi de yibishu 談王獻之的「一筆書」[Sur l'écriture d'un seul tracé de Wang Xianzhi] », *Chinese Calligraphy* 中國書法, n° 3 (2013) : 117-27 ; Zhao Xiaojiao 趙曉嬌, « Yibishu zhi yuanliu 「一筆書」之源流 [Les origines de l'écriture d'un seul tracé] », *Yishu shenghuo* 藝術生活, n° 4, p. 2010, p. 26-28.

valeurs esthétiques<sup>5</sup> ; les éléments religieux qui ont pourtant contribué à la formation et à l'évolution de cette forme majeure de la calligraphie chinoise sont rarement étudiés<sup>6</sup>. Notre étude sur *yibishu*, à travers l'analyse des œuvres et des traités théoriques autour de Wang Xianzhi, vise à montrer que, derrière cette transformation d'une écriture d'origine pictographique en des tracés linéaires, il existe une quête spirituelle propre à l'action de tracer les lignes, présente aussi bien dans la calligraphie que dans la peinture chinoise.

### Sources littéraires et iconographiques de *yibishu*

Selon les sources littéraires, la théorisation de la calligraphie chinoise a probablement débuté en réaction à l'apparition de l'écriture cursive<sup>7</sup>. Le premier traité exclusivement dédié à l'art de l'écriture en Chine est le *Contre la cursive* (*Fei caoshu* 非草書) de Zhao Yi 趙壹 (II<sup>e</sup> siècle après notre ère). C'est une critique acérée de la forme cursive, considérée par Zhao Yi comme une écriture de brouillon<sup>8</sup>. Le style était pourtant très courant parmi les lettrés de la dynastie des Han 漢 (206 av. notre ère - 220 apr. notre ère), et très apprécié par Zhang Zhi 張芝 (?-192), traditionnellement considéré comme le premier grand calligraphe en cursive.

La fin des Han s'accompagne de troubles et de divisions successives de l'empire. Pendant plus de trois siècles, les guerres civiles, les révoltes locales, les déplacements de populations ainsi que d'autres troubles font rage sur le territoire chinois. La faiblesse du pouvoir central s'avère favorable au développement des arts. Dans le domaine de l'écriture, cette période est décisive, comme Lothar Ledderose l'a bien observé<sup>9</sup>. Plusieurs innovations caractérisent cette période qui façonnent la forme et la structure de la calligraphie pour les siècles à venir : la calligraphie est élevée à une forme d'art, pratiquée par l'élite éduquée, les textes calligraphiques sont pour la première fois collectionnés, des traités théoriques sur la calligraphie sont écrits, et les principaux styles uti-

<sup>5</sup> L'étude monographique de Xiong Bingming sur Zhang Xu est typique de ce genre, l'ouvrage est divisé en deux parties : historique et esthétique. Voir X. Bingming, *Zhang Xu et la calligraphie cursive folle*, *op. cit.*

<sup>6</sup> L'étude de Lothar Ledderose sur les éléments religieux de la calligraphie pendant les Six Dynasties est très rare et éclairante. Cf. Lothar Ledderose, « Some Taoist elements in the calligraphy of the Six Dynasties », *T'oung Pao* 70, n° 4, 1984, p. 246-278.

<sup>7</sup> L'écriture cursive renvoie ici à un des styles principaux de la calligraphie chinoise. Dans la recherche de l'efficacité de l'écriture, et au-delà de la lisibilité, ce style manifeste l'autonomie du geste calligraphique en tant que geste esthétique.

<sup>8</sup> Il affirme : « en haut, elle n'est pas issue des phénomènes célestes ; en bas, elle n'est pas née du fleuve Jaune ou de la Luo ; et au centre, elle ne fut pas créée par un sage », dans Yolaine Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, tome I « Les textes fondateurs (des Han aux Sui) », Paris, Klincksieck, coll. L'esprit et les formes, 2003, p. 78-79.

<sup>9</sup> L. Ledderose, art., cit., p. 246-278.

lisés jusqu'à aujourd'hui – régulière (*kaishu* 楷書), courante (*xingshu* 行書) et cursive (*caoshu* 草書) – atteignent leur maturité.

Parmi les nombreux calligraphes de la période des Six Dynasties 六朝 (222-589), on admire avant tout Wang Xizhi 王羲之 (ca. 303-ca. 361) et son fils Wang Xianzhi 王獻之 (344-386), tous deux maîtres en cursive. Connus sous le nom des deux Wang, ils sont devenus des modèles pour les calligraphes chinois. L'établissement d'une tradition classique de la calligraphie autour des œuvres de Wang Xizhi a favorisé l'idée que l'art de l'écriture avait atteint un premier apogée à cette époque<sup>10</sup>. Au début des Tang 唐 (618-907), le deuxième empereur Taizong 唐太宗 (règne 626-649) recherchait activement les œuvres de Wang Xizhi ; sous son règne, la collection impériale des œuvres de ce dernier a atteint plus de 2 290 pièces<sup>11</sup>. Par contre, très peu de pièces de Wang Xianzhi ont été transmises à cause des positions critiques de l'empereur<sup>12</sup>. Dans le *Livre des Jin* (*Jinshu* 晉書) compilé sur son ordre, l'empereur a rédigé en personne un commentaire sur la biographie de Wang Xizhi, le louant d'être le plus grand calligraphe depuis l'Antiquité. Parallèlement, dans une note qui suit sa biographie, il critique l'art de Wang Xianzhi :

獻之雖有父風，殊非新巧。觀其字勢疎瘦，如隆冬枯樹；覽其筆蹤拘束，若嚴家之餓隸。（《晉書·王羲之傳》）

Xianzhi subit l'influence de son père, mais [sa calligraphie] n'avait pas d'originalité. En regardant ses caractères, on voit que leur structure est dispersée et maigre comme les arbres secs en plein hiver ; en examinant ses traits, on remarque que les traces du pinceau sont entravées comme les esclaves affamés des familles sévères<sup>13</sup>.

Cette critique a fortement influencé la réception de l'art de Wang Xianzhi, longtemps biaisée par la comparaison avec son père. Nous pouvons aujourd'hui percevoir la splendeur de son art et de sa personnalité grâce à certains traités, comme ceux de Zhang Huaiguan 張懷瓘 (fin VII<sup>e</sup> s. - début VIII<sup>e</sup> s.), théoricien de la calligraphie des Tang, et grâce à Mi Fu 米芾 (1051-1107), qui a hérité de la cursive de Wang Xianzhi et a commenté les œuvres des deux Wang pour la collection impériale sous les Song du Nord 北宋 (960-1127). Notre étude sur

<sup>10</sup> L. Ledderose, *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*, Princeton, Princeton University Press, 1979.

<sup>11</sup> *Ibid.*, premier chapitre. L'ouvrage que je cite dans cet article est la traduction en chinois par Xu Yamin 許亞民, Hangzhou 杭州, Zhongguo meishu xueyuan chubanshe 中國美術學院出版社, 2008, p. 13.

<sup>12</sup> Lorsqu'un père et son fils ont excellé dans le même domaine, la tradition confucianiste tend à valoriser le premier par rapport au second. Voir L. Ledderose, *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*, traduction chinoise, *op. cit.*, p. 43, et Howard J. Wechsler, *Mirror to the Son of Heaven. Wei Cheng at the Court of T'ang T'ai-Tsung*, Yale Historical Publications, Miscellany 105, New Haven, Yale University Press, 1974.

<sup>13</sup> « Biographie de Wang Xizhi », *Livre des Jin*, Fang Xuanling 房玄齡, *et al. Jin shu* 晉書 [Livre des Jin], 646, Beijing 北京, Zhonghua Book Company 中華書局, 2000, p. 1393-1403, volume 80 consacré à la biographie de Wang Xizhi, d'où proviennent les citations en chinois dans cet article.

l'écriture d'un seul tracé, *yibishu*, débutera par l'analyse de la documentation fournie par Zhang Huaiguan.

Précisons d'abord le sens du terme *yibishu* : littéralement « un + pinceau/tracé/trait + écriture » – que nous traduisons par « écriture d'un seul tracé » – l'expression ne désigne pas un seul et unique tracé du pinceau du début jusqu'à la fin de la calligraphie. Les tracés, parfois visuellement discontinus, suggèrent néanmoins un élan continu dans l'avancement du pinceau sur le papier. Ce geste calligraphique qui cherche, potentiellement au moins, à transformer les sinogrammes en une ligne chargée du souffle énergétique, marque assurément une étape décisive dans le développement technique et esthétique de la calligraphie chinoise. Ce terme a été pour la première fois mentionné par Zhang Huaiguan dans son ouvrage *Critère de la calligraphie* (*Shudian* 書斷)<sup>14</sup> du début du VIII<sup>e</sup> siècle. Dans la section consacrée à la calligraphie en cursive, l'auteur décrit la quintessence de ce style :

字之體勢，一筆而成，偶有不連，而血脈不斷，及其連者，氣候通其隔行。惟王子敬明其深指，故行首之字，往往繼前行之末。世稱“一筆書”者，起自張伯英，即此也<sup>15</sup>。（張懷瓘《書斷》）

Le corps et l'élan des caractères étaient achevés d'un seul coup de pinceau ; même lorsque les caractères n'étaient pas reliés entre eux, les influx [littéralement « la circulation du sang dans les veines<sup>16</sup> »] n'étaient pas interrompus ; pour ceux qui étaient reliés entre eux, leurs flux énergétiques se prolongeaient jusqu'à la colonne suivante. Seul Wang Zijing [Wang Xianzhi] saisit cette visée profonde, c'est pourquoi le caractère en tête d'une colonne poursuivait fréquemment le dernier de la colonne précédente ; ce que le monde qualifie d'« écriture d'un seul tracé », qui a débuté avec Zhang Boying [Zhang Zhi], c'est cela<sup>17</sup>.

Cette description du terme *yibishu* a donné lieu à de vives discussions sur l'inventeur de cette forme calligraphique. Zhang Huaiguan mentionne dans le même texte une cursive de Zhang Zhi qu'il décrit comme calligraphiée d'un « seul tracé<sup>18</sup> », la *Composition à la hâte* (*Jijiu zhang* 急就章), mais elle n'est pas citée dans les catalogues ultérieurs. Mi Fu, qui disposait de trois œuvres

<sup>14</sup> Dans cet ouvrage, l'auteur expose l'histoire de formes majeures de l'écriture chinoise et réalise un classement de 86 calligraphes répartis en trois catégories de calligraphies : *shenpin* 神品 « divine », *miaopin* 妙品 « merveilleuse » et *nengpin* 能品 « habile ». Zhang Huaiguan était un lettré de cour à l'esprit philosophique, épris de catégories, de systèmes et d'orthodoxie. Son *Critère de la calligraphie* marque l'émergence d'une pensée orthodoxe de la calligraphie chinoise.

<sup>15</sup> Huang Jian 黃簡, *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie* [Lidai shufa lunwen xuan 歷代書法論文選], Shanghai 上海, Shanghai shuhua chubanshe 上海書畫出版社, 1979, p. 166.

<sup>16</sup> L'utilisation d'une terminologie physiologique pour décrire la calligraphie est attestée dès les premiers traités théoriques sur l'art de l'écriture chinoise.

<sup>17</sup> Zhuang Huaiguan, *Critère de la calligraphie*, dans Huang Jian, *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie*, op. cit., p. 166. Nous traduisons.

<sup>18</sup> Huang Jian, *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie*, op. cit., p. 167.

authentiques de Wang Xianzhi<sup>19</sup>, a affirmé que l'une d'entre elles, intitulée *Missive du douzième mois* (*Shieryue tie* 十二月帖) (fig. 1), était sa meilleure calligraphie et illustre parfaitement son originalité dans le style *yibishu* :

運筆如火箸畫灰，連屬無端未，如不經意，所謂一筆書。天下子敬第一帖也<sup>20</sup>。(米芾《書史》)

[Dans cette pièce] il déplace le pinceau comme s'il dessinait dans de la cendre avec un tisonnier de feu. Les traits sont continuellement reliés et [certains caractères] n'ont ni début ni fin, comme s'il n'y avait pas d'intention volontaire. C'est ce qu'on appelle l'écriture d'un seul tracé. C'est la meilleure pièce de Zijing [Wang Xianzhi] sous le Ciel<sup>21</sup>.

Mi Fu considère sans aucun doute que Wang Xianzhi est l'inventeur de l'écriture d'un seul tracé. Dans sa « Collection de calligraphie du Pavillon des Trésors des Jin » (*Bao Jin zhai fatie* 寶晉齋法帖), il inclut la *Missive du douzième mois* de Wang Xianzhi dans le premier volume. Grand admirateur du calligraphe, Mi Fu est connu pour sa connaissance et son expertise des œuvres anciennes, notamment de la calligraphie des Jin. Il est aussi célèbre pour ses compétences inégalées dans la fabrication des copies des calligraphies anciennes. Il admit à deux reprises, et non sans fierté, que ses contemporains confondaient ses reproductions avec des œuvres authentiques de Wang Xianzhi<sup>22</sup>.

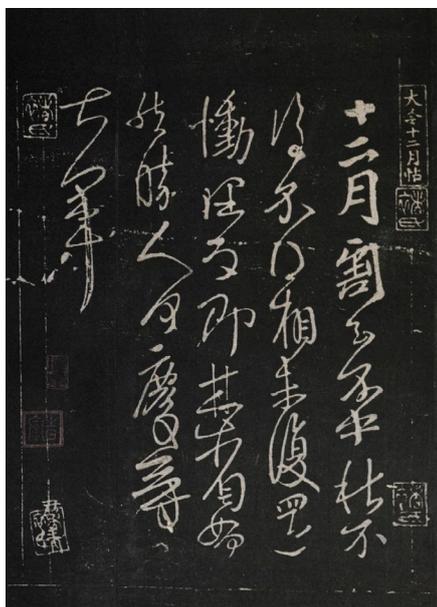


Fig. 1: Wang Xianzhi 王獻之 (344-386), Missive du douzième mois, [Shieryue tie 十二月帖], calligraphie en cursive, estampage de la *Bao Jin zhai fatie* 寶晉齋法帖 « Collection de calligraphie du Pavillon des Trésors des Jin » des Song du Nord, Bibliothèque de Shanghai.

<sup>19</sup> L. Ledderose, *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*, traduction chinoise, *op. cit.*, p. 171.

<sup>20</sup> Mi Fu, *Histoire de la calligraphie*, [Shu shi 書史], Shanghai 上海, Shanghai shuhua chubanshe 上海書畫出版社, 1992, p. 54.

<sup>21</sup> Mi Fu, *ibid.* Nous traduisons.

<sup>22</sup> L. Ledderose, *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*, traduction chinoise, *op. cit.*, p. 105, et appendice A, 30, 31, p. 234-236.

Un manuscrit sur papier, aujourd'hui conservé au Musée du Palais à Pékin et intitulé *Missive de mi-automne* (*Zhongqiu tie* 中秋帖) (fig. 2), est une copie incomplète, probablement réalisée par Mi Fu<sup>23</sup>, de la *Missive du douzième mois*. Faute de trace originale de Wang Xianzhi, elle a été transmise comme une œuvre de l'artiste, référencée dans de nombreux catalogues impériaux et ouvrages sur la calligraphie<sup>24</sup>, et qualifiée de calligraphie typique de *yibishu* de Wang Xianzhi<sup>25</sup>.

Les deux versions reproduites ici (fig. 1 et 2) nous donnent un aperçu de l'écriture d'un seul tracé. Les mouvements continus du pinceau présentent tous les deux une spontanéité gestuelle extrême, et, vers la fin, les caractères enchevêtrés montrent une agitation presque désordonnée. Dans la *Missive du douzième mois*, nous constatons que les trois caractères au début de la lettre sont exécutés dans un style plutôt régulier, mais à partir du quatrième caractère, le mouvement cursif commence, et les trois caractères suivants sont écrits en un seul passage pendant lequel le pinceau est à peine levé. De la même manière, les colonnes suivantes sont écrites en peu de coups de pinceau. Cette continuité est encore plus manifeste dans le *Manuscrit de mi-automne*. En effet, si les traits sont relativement plus maigres dans l'estampage, la différence majeure entre les deux versions réside dans l'épaisseur des traits : les lignes fines dans la *Missive du douzième mois* contribuent à l'impression d'un mouvement plus rapide, presque involontaire, tandis que la copie de Mi Fu avec des épaisseurs variées témoigne davantage de son propre style calligraphique (fig. 3). Comme Lothar Ledderose l'observe justement, Mi Fu a réussi à transcrire dans les ouvrages de la collection impériale ses propres interprétations de la tradition classique de la calligraphie. Certaines œuvres de la tradition classique sont devenues des chefs-d'œuvre qu'il convenait d'étudier d'après ses commentaires. Par les modifications qu'il a fait subir aux modèles copiés de Wang Xianzhi, Mi Fu a entériné son goût personnel dans l'art de l'écriture<sup>26</sup>. Parallèlement, l'image de la calligraphie de Wang Xianzhi s'est opacifiée.

Au XI<sup>e</sup> siècle, *yibishu* était déjà devenu un terme historique, dont l'esprit avait perflué dans d'autres formes, comme la cursive folle (*kuangcao* 狂草) de Zhang

<sup>23</sup> Le titre *Missive de mi-automne* (*Zhongqiu tie* 中秋帖) vient des deux premiers caractères de cette pièce : *Zhongqiu* 中秋.

<sup>24</sup> Comme le *Xuanhe shupu* 宣和書譜 sous les Song, le *Qinghe shuhuafang* 清河書畫舫 sous les Ming, le *Shiqu baoji* 石渠寶笈 sous les Qing, etc.

<sup>25</sup> Dong Qichang 董其昌 (1555-1636) l'a qualifiée dans son commentaire de 1604, suivant le jugement de Mi Fu, de chef-d'œuvre de l'écriture d'un seul tracé. Cette œuvre a été restituée par estampage dans le catalogue de la collection impériale des Qing *Calligraphies du Pavillon des trois rares trésors* [*Sanxitang fatie* 三希堂法帖 (1747)]. Une estampe est aujourd'hui conservée au National Palace Museum, Taipei.

<sup>26</sup> L. Ledderose, *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*, traduction chinoise, *op. cit.*, p. 197-200.

Xu 張旭 (ca. 658-ca. 748) sous les Tang. Les copies transformées de Mi Fu ont néanmoins eu pour résultat positif de mettre en avant la notion d'écriture d'un seul tracé pour les calligraphes et les théoriciens. Mais comment comprendre de façon plus précise l'enjeu de *yibishu*, qui constitue le cœur de notre étude ? Le terme désigne-t-il seulement une technique spécifique du mouvement du pinceau qui met l'accent sur l'effet de liaison, ainsi que l'écrivait Zhang Huai-guan ? Si c'est le cas, la liaison forcée entre les traits et les caractères n'est pas une technique si difficile à acquérir. Et ses conséquences ne sont pas forcément positives : non seulement la liaison forcée est dommageable pour le rythme naturel du geste calligraphique, mais elle risque encore de transformer l'écriture en lignes continues et illisibles. L'originalité de l'écriture d'un seul tracé ne réside donc pas dans son aspect technique, mais dans sa dimension esthétique. Et c'est cette innovation esthétique qui changera le cours de la cursive.

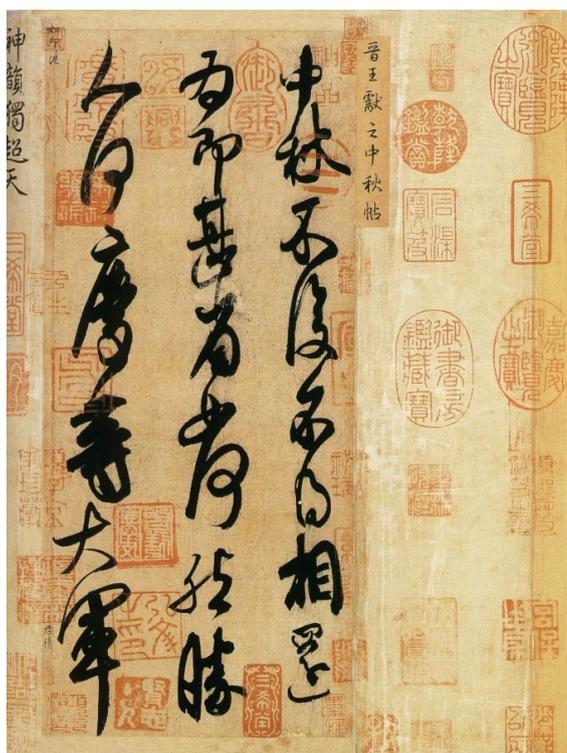


Fig. 2 : Wang Xianzhi 王獻之 (344-386), Missive de mi-automne, [Zhong qiu tie 中秋帖], encre noire sur papier, calligraphie en cursive, remontée sur rouleau de papier. Reproduction probable de Mi Fu 米芾, 27 x 11,9 cm, Musée du Palais, Pékin.

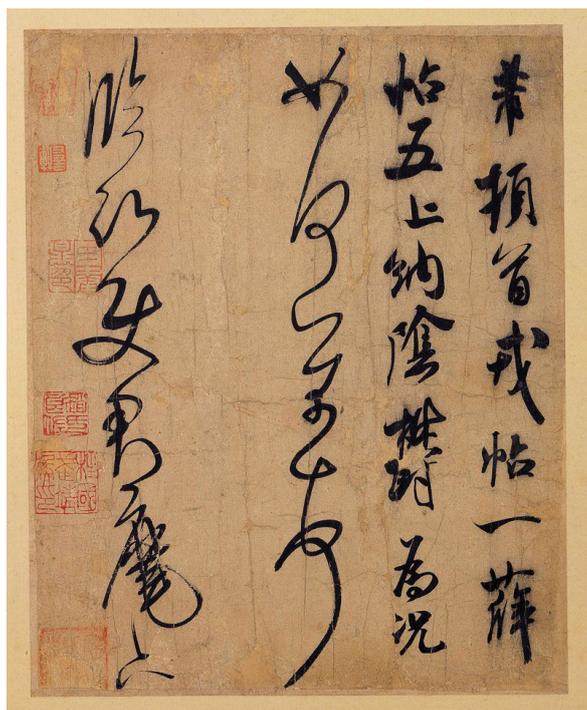


Fig. 3 : Mi Fu 米芾 (1051–1107), Missive de la ville de Linyi, [Linyi shijun tie 臨沂使君帖], calligraphie cursive sur papier, 31,4 x 25,1 cm, National Palace Museum, Taipei.

### Un bouleversement dans la transmission de la calligraphie

À partir de Wang Xizhi, la maîtrise technique d'un seul style calligraphique ne prouve plus la qualité artistique d'un bon calligraphe. Un vrai artiste calligraphe doit montrer à la fois sa virtuosité dans la régulière et sa créativité dans la cursive. C'est ce qu'on peut constater dans les missives de Wang Xizhi qui nous sont parvenues, comme dans cette *Missive de l'affliction* (*Sangluan tie* 喪亂帖) (fig. 4), écrite vers la fin de sa vie.

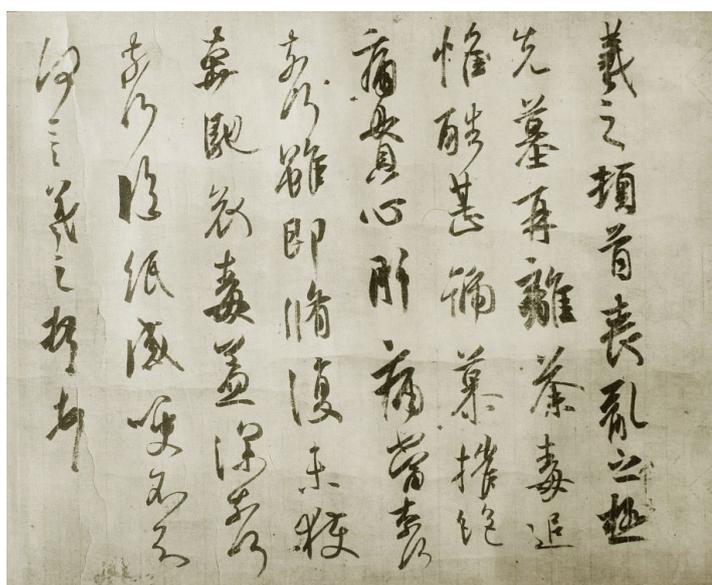


Fig. 4 : Wang Xizhi, 王羲之, Missive de l'affliction, [Sangluan tie 喪亂帖], pièce originale disparue, reproduction du VIII<sup>e</sup> siècle sous la dynastie des Tang, réalisée par une technique consistant à suivre les traits de l'original puis à remplir ce contour avec de l'encre, encre sur papier, hauteur 28,7 cm, Agence impériale, Japon.

La simplicité et la cursivité des caractères vers la fin de cette missive – qui n’est pas encore une écriture d’un seul tracé – trahit la recherche chez Wang Xizhi d’une rythmicité gestuelle et continue qui n’est pas visible chez son maître Zhang Zhi. D’où vient dès lors cette rythmicité gestuelle et continue qui lui a permis de dépasser Zhang Zhi ? Pour répondre cette question, il nous faut étudier la calligraphie de son fils Wang Xianzhi, notamment à travers l’examen de son invention de l’écriture d’un seul tracé.

Wang Xianzhi est le septième fils de Wang Xizhi. Ce dernier transmet ses techniques calligraphiques – en régulière comme en cursive –, sa vision de la création artistique et son esprit de révolte à ses fils<sup>27</sup>, tout particulièrement à Wang Xianzhi qu’il jugeait prometteur<sup>28</sup>. Wang Xianzhi occupa la fonction de directeur au grand Secrétariat impérial et il est parfois qualifié de Wang le Grand Directeur (*Wang Daling* 王大令). Mais il se retira très tôt des affaires publiques, selon sa biographie présente dans le *Livre des Jin*<sup>29</sup>. Il menait une vie oisive et « sa désinvolture » (*fengliu* 風流, littéralement « courant/écoulement du vent<sup>30</sup> ») était au sommet de son temps (*fengliu wei yi shi zhi guan* 風流為一時之冠). »

En parallèle avec sa cursive, la régulière de Wang Xianzhi a également atteint la perfection. Son œuvre *Poème dédié à la Déesse de la rivière Luo*<sup>31</sup> (*Luoshen fu* 洛神賦十三行) (fig. 6) témoigne d’une élégance extrême dans l’histoire de la calligraphie chinoise. Si on la compare avec *Classique de la cour Jaune* (*Huangting jing* 黃庭經) de Wang Xizhi (fig. 5), on constate à la fois la transmission technique entre père et fils et le caractère novateur de Wang Xianzhi. Si ce

<sup>27</sup> Voir Hu Jiaying, « Actes de révolte dans la transmission de la calligraphie chinoise du IV<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle », dans *Quel maître ? Quel disciple ?*, Dominique Alibert et Jérôme de Gramont (éd.), Paris, Éditions du Cerf, 2021, à paraître.

<sup>28</sup> Yu He rapporte deux petites histoires dans son *Mémoire sur la calligraphie* : à l’époque où Wang Xizhi administrait la province du Kuaiji [au Zhejiang], son fils Zijing avait six ou sept ans et étudiait la calligraphie. Xizhi saisit le pinceau de son fils par derrière, mais celui-ci ne le lâcha pas. Il soupira en disant : « Je pense que l’écriture de cet enfant deviendra célèbre. » [Un autre jour] Zijing était sorti jouer et il vit sur le bâtiment nord un mur nouvellement badigeonné de chaux, blanc et propre ; Zijing prit un balai qu’il trempa dans de la boue et écrivit un caractère d’un *zhang* carré (environ 3 m<sup>2</sup>) ; la foule se pressait pour le regarder. Lorsque Xizhi le vit, il soupira d’admiration... (Yu He, *Mémoire sur la calligraphie*, dans Y. Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, tome I, op. cit., p. 227-229).

<sup>29</sup> *Livre de Jin*, vol. 80.

<sup>30</sup> *Ibid.* Il est à noter que dans son étymologie, le caractère *feng* 風 s’enracine dans l’image d’un animal mythique aux confins du territoire qui s’oppose à la notion du « centre » (*zhong* 中). Désinvolte signifie donc étymologiquement « excentré » par rapport au « centre » (Hu Jiaying, « De la conception chinoise du paysage dans l’étymologie du terme *fengjing* 風景 », actes du 2<sup>e</sup> colloque international *Le Paysage d’Est en Ouest : du thème de la terre dans la création contemporaine*, en ligne : <https://alaincardenas.com/blog/compte-rendu/de-la-conception-chinoise-du-paysage-dans-letymologie-du-terme-fengjing-風景/>). Consulté le 22 octobre 2021.

<sup>31</sup> Il s’agit d’un poème dédié à la Déesse de la rivière Luo par Cao Zhi 曹植 (192-232) du royaume Wei (220-266) qui conte l’histoire d’une rencontre éphémère entre le poète et la déesse au bord de la rivière Luo.



Ce choix crée un effet visuel aérien inégalé, qui rappelle l'élévation de la déesse Luo, représentée<sup>32</sup> dans la peinture de son contemporain Gu Kaizhi 顧愷之 (ca. 345-406)<sup>33</sup> (fig. 7). Calligraphie et peinture évoquent ainsi le même sujet mythologique, à une époque où elles connaissent toutes deux leur apogée. Si la peinture de Gu Kaizhi nous suggère la légèreté de la déesse lors de son élévation par des lignes fines, ondulées et continues, la calligraphie de Wang Xianzhi évoque cette image d'élévation gracieuse uniquement par les lignes écrites fines, allongées avec des pressions rythmées.

Dans la tradition de la calligraphie chinoise, on a pris l'habitude de mettre en parallèle le père et le fils. Yang Xin 羊欣 (370-442)<sup>34</sup>, élève et successeur de Wang Xianzhi (notamment en calligraphie cursive), a été le premier à décrire les différences esthétiques entre les deux Wang :

[王獻之]骨勢不及父，而媚趣過之<sup>35</sup> (羊欣《采古來能書人名》)

[Wang Xianzhi] n'atteint pas son père en effet d'ossature [force structurale], mais il le surpasse en charme et en élégance<sup>36</sup>.



Fig. 7: Gu Kaizhi, Peinture du Poème dédié à la Déesse de la rivière Luo, [顧愷之], (ca. 345-406), attribuée à Luoshen fu tu 洛神賦圖, détail, encre et pigments sur soie, reproduction des Song, 27,1 x 572,8 cm, Musée provincial de Liaoning.

<sup>32</sup> Composée en rouleau horizontal, la peinture de Gu Kaizhi décrit en différents épisodes répétés l'histoire d'une rencontre éphémère entre le poète Cao Zhi 曹植 (192-232) et la Déesse Luo au bord de la rivière du même nom.

<sup>33</sup> Gu Kaizhi est un peintre des Jin orientaux. Il est un des premiers peintres du paysage, et mentionne déjà la difficulté de peindre les « montagnes et eaux » avec le terme *shanshui* dans son traité *Sur la peinture* (*Lunhua 論畫*). Voir Zhang Yanyuan 張彥遠 (ca. 810-880). *Lidai minghua ji 歷代名畫記* (*Annales des peintres célèbres des dynasties successives*), Hangzhou 杭州, Zhejiang people's fine arts publishing house 浙江人民美術出版社, 2011, p. 89-91 ; William Reynolds Beal Acker, *Some Tang and pre-Tang texts on Chinese painting*, vol. 2, Leiden, Brill, 1954, p. 58-68 ; Y. Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, tome I, *op. cit.*, p. 192-203.

<sup>34</sup> Yang Xin (zi Jingyuan 敬元), haut fonctionnaire et expert en médecine, excellent calligraphe en cursive et en régulière, élève de Wang Xianzhi, est l'auteur du *Recueil des noms de calligraphes de talent de l'antiquité à nos jours* (*Cai gulai nengshu renmin 采古來能書人名*), repris dans Huang Jian, *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie*, *op. cit.*, p. 43-48.

<sup>35</sup> Huang Jian, *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>36</sup> Yang Xin, *Recueil des noms de calligraphes de talent de l'antiquité à nos jours*, 1<sup>re</sup> moitié du v<sup>e</sup> siècle. Nous traduisons.

Il est à noter que l'usage du terme *meiqu* 媚趣 « charme et élégance » dans le jugement de Yang Xin est probablement fondé sur cette calligraphie dédiée à la Déesse de la rivière Luo<sup>37</sup>. Le poème était l'une des œuvres littéraires préférées de Wang Xianzhi, qui en écrivit plusieurs versions en régulière dans un esprit révérencieux<sup>38</sup>. La représentation picturale de Gu Kaizhi, l'image de la Déesse – sa beauté, son charme, son élégance, même son expression mélancolique –, a profondément marqué l'imaginaire des lettrés de l'époque.

Le jugement esthétique formulé par Yang Xin a déterminé les jugements ultérieurs sur la calligraphie des deux Wang. Les critiques confucianistes ont par la suite fondé leur appréciation sur une opposition entre la forme structurée des caractères de Wang Xizhi et l'élégance formelle du fils, entre l'ancien et le moderne. Par exemple, dans le traité *Mémoire sur la calligraphie* (*Lunshu biao* 論書表) qui rassemble des anecdotes courantes sur la famille des Wang qu'on retrouve dans les traités de calligraphie des époques suivantes, l'auteur Yu He 虞龢 (actif vers 465-471) met lui aussi l'accent sur la dialectique de l'ancien et du moderne entre le père et le fils :

夫古質而今妍，數之常也；愛妍而薄質，人之情也。鍾、張方之二王，可謂古矣，豈得無妍質之殊？且二王暮年皆勝於少，父子之間又為今古。子敬窮其妍妙，固其宜也。然優劣既微，而會美俱深，故同為終古之獨絕，百代之楷式<sup>39</sup>。（虞龢《論書表》）

Que les anciens représentent le fond sans apprêt (*zhi* 質) et que les modernes correspondent à la forme jolie (*yan* 妍), voilà qui est fort normal car, par nature, les hommes aiment la forme qui charme et font peu de cas du fond sans apprêt. Comparés aux deux Wang, Zhong You et Zhang Zhi peuvent être considérés comme anciens, mais comment ne se distingueraient-ils pas également en ce qui concerne le fond et la forme ? En outre, à la fin de leur vie, les [œuvres des] deux Wang étaient meilleures que [celles de] leur jeunesse ; entre le père et le fils, on peut également parler d'ancien [fond] et de moderne [forme]. Zijing [Wang Xianzhi] a épuisé les merveilles de la forme, c'est ce qui correspondait à sa nature. La différence est infime pour savoir lequel est le meilleur car ils ont profondément rencontré la beauté. C'est pourquoi ils sont les exemples inégalables de toute antiquité et seront des modèles pour des centaines de générations<sup>40</sup>.

Les deux termes *zhi* 質 et *yan* 妍 s'opposent de façon complémentaire : *zhi* 質, étymologiquement composé de deux haches et d'un coquillage, désigne « la force physique (sur) la matière brute », par extension les qualités structurelles naturelles et la simplicité sans déguisement ou artifice ; alors que *yan* 妍 désigne la beauté, l'élégance culturelle, il est défini par la clé de la femme, étymo-

<sup>37</sup> Le caractère *mei* 媚 composé de « femme » et « sourcil » a pu être directement inspiré de la description du charme de la Déesse elle-même.

<sup>38</sup> Contrairement à la cursive, le geste calligraphique correspondant à l'écriture régulière exige un mouvement contrôlé du corps.

<sup>39</sup> Huang Jian, *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie*, op. cit., p. 50.

<sup>40</sup> Yu He, *Mémoire sur la calligraphie*, dans Y. Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, tome I, op. cit., p. 227-229.

logiquement le charme orné d'une femme<sup>41</sup>. Ce jugement est en fait profondément ancré dans la pensée confucianiste qui met « nature » et « culture » en parallèle<sup>42</sup>. Comparativement, on peut se demander comment Wang Xianzhi juge lui-même son art par rapport à celui de son père.

La personnalité anticonformiste de Wang Xianzhi est entièrement héritée de son père. Une anecdote très connue peut l'illustrer :

安嘗問敬：「卿書何如右軍？」答云：「故當勝。」安云：「物論殊不爾。」子敬又答：「時人那得知！」（孫過庭《書譜》）

Xie An (320-385) demanda un jour à Zijing [Wang Xianzhi] : « Que penses-tu de ta calligraphie par rapport à celle de ton père, le Général de Droite ? » Zijing lui répondit : « Assurément, la mienne est meilleure. » Xie An dit alors : « Les gens disent très différemment. » Zijing rajouta : « Comment les vulgaires contemporains pourraient-ils savoir ? »<sup>43</sup>

En déclarant que sa calligraphie est « assurément meilleure » que celle de son père, Wang Xianzhi semble vouloir affirmer son existence et sortir de l'ombre de son père. Cette attitude, qui renverse l'ordre hiérarchique confucianiste, a été critiquée par les historiens d'art comme Sun Guoting dans son *Traité de calligraphie* (687) paru sous les Tang.

Inversement, dans le *Débat sur la calligraphie* (*Shuyi* 書議) composé en 758, dont l'intérêt principal réside dans l'analyse de la calligraphie cursive des deux Wang et sur leurs différences, Zhang Huaiguan affirme que la cursive de Wang Xianzhi est supérieure à celle de son père<sup>44</sup>. Malgré sa position confucianiste,

<sup>41</sup> Le critère le plus prisé à l'époque de Liu Song (465-471) est la grâce ou la joliesse (*yan* 妍), assimilée à la forme et au moderne, par opposition au fond sans apprêt (*zhi* 質), associé aux anciens (Y. Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, tome I, *op. cit.*, p. 225).

<sup>42</sup> Cette mise en parallèle des deux termes se réfère en fait aux *Entretiens* de Confucius, dans lesquels *zhi* 質 « nature » et *wen* 文 « culture » représentent respectivement le fond et la forme d'un homme de bien : « Nature qui l'emporte sur culture est fruste, culture qui l'emporte sur nature est pédante. Seule leur combinaison harmonieuse donne l'homme de bien. » (Anne Cheng, *Les Entretiens de Confucius*, Paris, Seuil, 1981, p. 58).

<sup>43</sup> Sun Guoting (ca. 648-ca. 703), *Traité de calligraphie*. Nous traduisons. Le *Shupu* 書譜 est le premier ouvrage théorique sur la calligraphie chinoise. L'ouvrage lui-même est un chef-d'œuvre en calligraphie cursive dans lequel l'auteur a pour la première fois lié les conditions intérieures – l'émotion, le sentiment et la personnalité – et les conditions extérieures aux formes de l'art de l'écriture afin de montrer des gestes techniques complexes. Il propose un état idéal de la pratique de la calligraphie : « L'homme et son écriture vieillissent ensemble ». Traductions et études en langues occidentales : Chang Ch'ung-ho et Hans H. Frankel. *Two Chinese Treatises on Calligraphy: Treatise on Calligraphy (Shu pu) by Sun Qianli ; Sequel to the "Treatise on Calligraphy" (Xu shu pu) by Jiang Kui*, New Haven & London, Yale University Press, 1995 ; Roger Goepper, *Shu-p'u. Der Traktat zur Schriftkunst des Sun Kuo-t'ing*, Wiesbaden, F. Steiner, 1974 ; *Traité de calligraphie*, dans Y. Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, tome II, *Les textes fondateurs (les Tang et les Cinq dynasties)*. Paris, Klincksieck, 2010, p. 87-139 ; Pietro De Laurentis, *The Manual of Calligraphy by Sun Guoting of the Tang. A Comprehensive Study on the Manuscript and its Author*, vol. 75, Università Orientale, 2011.

<sup>44</sup> Y. Escande, 2010, p. 443.

l'observation de Zhang Huaiguan reste très juste car elle nous permet de percevoir l'esprit novateur de Wang Xianzhi :

子敬年十五六時，嘗白其父云：「古之章草，未能宏逸。今窮偽略之理，極草縱之致，不若稿行之間，於往法固殊。大人宜改體。且法既不定，事貴變通，然古法亦局而執<sup>45</sup>」（張懷瓘《書議》）

Zijing [Wang Xianzhi], à l'âge de quatorze ou quinze ans<sup>46</sup>, déclarait à son père : « La cursive archaïque ne permettait pas la grandeur et la liberté, [la cursive] moderne épuise les principes de simplification et de schématisation, elle fait culminer l'expression coulante de la cursive ; mieux vaut [écrire] entre la cursive et la courante, ce qui se distingue assurément des méthodes du passé ; père, vous devriez changer de style. De plus, les normes étant indéterminées, ce qui est précieux, c'est le changement et l'adaptation, alors que la méthode ancienne est restreinte et retenue. »<sup>47</sup>

Wang Xianzhi a observé que la cursive archaïque « ne permettait pas la grandeur et la liberté » pour des raisons de lisibilité<sup>48</sup>, et que la cursive moderne, illustrée dans les deux dernières colonnes du *Missive de l'affliction*, épuisait, quant à elle, les principes « de simplification et de schématisation » des caractères. L'effet d'ossature ou la force structurelle de Wang Xizhi qui représente l'ancienneté (ou la « nature » confucianiste) est jugé par le fils adolescent comme « restreint et retenu » ! Pour Wang Xianzhi, les principes de « changement et d'adaptation » doivent prévaloir sur les normes figées.

Cette déclaration audacieuse du jeune Wang Xianzhi est annonciatrice de sa conception originale sur la cursive, qui marquerait la différence essentielle avec celle de Zhang Zhi, voire avec celle son père Wang Xizhi. Dans sa lutte contre les normes traditionnelles, il a développé avec vigueur la spontanéité du geste calligraphique, dont Zhang Huaiguan a loué le caractère créatif :

子敬才高識遠，行、草之外，更開一門。夫行書非草非真，離方遁圓，在乎季孟之間。兼真者謂之真行，帶草者謂之行草。子敬之法，非草非行，流便於行草，又處其中間，無藉因循，寧拘制則，挺然秀出，務於簡易，情馳神縱，超逸優游，臨事制宜，從意適便，有若風行雨散，潤色開花，筆法體勢之中，最為風流者也<sup>49</sup>。（張懷瓘《書議》）

Les talents de Zijing étaient éminents et ses connaissances étendues ; en dehors de la courante et de la cursive, il a ainsi créé son style. La calligraphie courante n'est ni la régulière, ni la cursive. Elle s'écarte à la fois des formes carrées et rondes et se situe entre les deux. Lorsqu'elle contient

<sup>45</sup> Huang Jian, *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie*, op. cit., p. 148.

<sup>46</sup> Les Chinois calculent l'âge d'un individu à partir de sa conception, et ajoutent un an à l'âge depuis la naissance.

<sup>47</sup> Zhang Huaiguan, *Débat sur la calligraphie*, dans Huang Jian, *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie*, op. cit., p. 148. Nous traduisons.

<sup>48</sup> En réalité, ce qui limite la liberté gestuelle dans l'exécution de cursive archaïque, c'est aussi le support matériel de cette écriture : avant l'invention du papier, les documents administratifs étaient écrits sur les lamelles de bois ou de bambou de largeur relativement étroite.

<sup>49</sup> Huang Jian, *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie*, op. cit., p. 148-149.

de la régulière, on l'appelle courante-régulière ; lorsqu'elle renferme de la cursive, courante-cursive. La méthode de Zijing n'est ni de la cursive ni de la courante, elle est fluide et coulante comme la cursive et se développe comme la courante, sa cursive se situe entre les deux ; elle ne s'appuie pas sur la routine, comment serait-elle contrainte par les normes traditionnelles ? Remarquable et éminent, Zijing s'est consacré à la simplification du tracé et à la facilité du geste ; ses émotions s'envolaient et son esprit était libre, sans contrainte et insouciant ; au moment de mettre en mouvement le pinceau, il le faisait au mieux, à sa guise et de façon adaptée, [sa calligraphie] est quelquefois semblable aux gouttes de pluie dispersées par la course du vent, aux couleurs veloutées des fleurs qui éclosent ; dans ses règles d'usage du pinceau (*bifa* 筆法) et aussi dans sa force structurelle (*tishi* 體勢), il est celui qui incarne le plus la désinvolture (*fengliu*)<sup>50</sup>.

Comme on le voit, malgré son esprit classificateur, Zhang Huaiguan a du mal à catégoriser le style de Wang Xianzhi : tantôt il essaie d'en faire une « courante-régulière » ou une « courante-cursive », tantôt il avoue que son style ne peut être « contraint par les normes traditionnelles. » Or, c'est justement par cet esprit libre et sans contrainte que Wang Xianzhi a pu faire apparaître l'« écriture d'un seul tracé » !

À la suite de Zhang Huaiguan qui emprunte au *Livre des Jin* avec le terme *fengliu*, l'image du vent, nous concluons que l'écriture d'un seul tracé traduit l'écoulement d'une « authenticité céleste » (*tianzhen* 天真) de cet esprit hors norme.

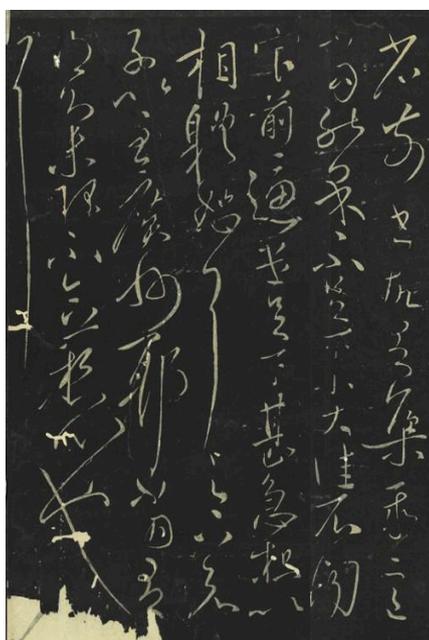


Fig. 8 : Wang Xianzhi, Missive du rassemblement, [*Jiju tie* 集聚帖], estampe du volume dix du *Daguan tie* 大觀帖, encre noire sur papier, calligraphie en cursive, hauteur 35,6 cm, largeur 33 cm, recomposée à partir des estampes du National Palace Museum, Taipei. Source : chinapalacemuseum.com.

<sup>50</sup>Zhang Huaiguan, *Débat sur la calligraphie*, trad. Y. Escande, 2010, p. 453-454, traduction adaptée par l'auteur.

### Authenticité céleste dans l'écriture d'un seul tracé

La cursive de Wang Xianzhi apparaît en effet comme l'écoulement du vent soufflant au-delà des règles du pinceau (*bifa* 筆法) et encore de la force structurelle (*tishi* 體勢). La cursive de Wang Xizhi avait déjà saisi et développé la notion esthétique de *shi* 勢 « (force, élan vital du geste) » qui partage la même étymologie – action de planter – que la notion chinoise d'« art » (*yi* 藝)<sup>51</sup>. Ce caractère terrestre du geste calligraphique s'est incarné dans sa cursive comme une force structurelle. Et nous allons voir que, chez Wang Xianzhi, cet « élan vital du geste » s'est développé en une qualité naturelle, voire céleste, qu'on se propose de définir comme « authenticité céleste » (*tianzhen* 天真).

En dehors du terme *fengliu* 風流 « désinvolture », utilisé pour décrire la personnalité de Wang Xianzhi, les historiens d'art ont employé pour décrire son art de la calligraphie le terme *tian* 天 « ciel, céleste », par exemple dans des expressions comme « spontanéité céleste » (*tianran* 天然) ou « authenticité céleste » (*tianzhen* 天真). Mi Fu juge par exemple que l'« authenticité céleste » (*tianzhen* 天真) de Wang Xianzhi « est transcendante et sans entraves<sup>52</sup> (*chaoyi* 超逸) », ce qui rend son art supérieur à celui de son père.

Ces concepts liés au « ciel » sont issus de la « spontanéité » (*ziran* 自然), notion fondamentale non seulement dans la théorie de la calligraphie, mais aussi dans la théorie générale de l'esthétique chinoise. Ce terme est fréquemment utilisé dans la littérature de la période des Six Dynasties<sup>53</sup>. En fait, la « spontanéité » est également le fondement du taoïsme philosophique et religieux, comme de nombreuses occurrences du terme *ziran* dans le *Dao de jing* 道德經 en témoignent. Lothar Ledderose note que le premier théoricien à avoir introduit le concept de la « spontanéité » dans la critique d'art est Yang Xin<sup>54</sup>, qui décrit précisément l'art de son maître ainsi :

張[芝]字形不及右軍，自然不如小王<sup>55</sup>。（虞龢《論書表》）

<sup>51</sup> Dans son étymologie, le caractère *yi/shi* 藝 qui signifie l'« action de planter », est composé de l'image d'une personne tenant dans ses deux mains un arbre ou une plante ; dans les inscriptions sur bronze on pouvait rajouter au-dessous de l'arbre ou de la plante le caractère « terre » 土. Dérivée de cette action de vie, la notion de « geste » ou d'« élan vital » est renforcée par l'ajout de la graphie *li* 力, « force, puissance », qui est à l'origine un outil agricole servant à creuser la terre. Le « geste/élan vital » est exprimé par l'action de « planter un arbre ou une plante (dans la terre) avec force », l'« art » signifie donc « action de cultiver », le « geste », et la « force vitale dans l'action de cultiver » (Hu Jiaying, « Actes de révolte dans la transmission de la calligraphie chinoise du IV<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle », art. cit.).

<sup>52</sup> 子敬天真超逸，豈父可比也 (Mi Fu, *Histoire de la calligraphie*. Nous traduisons.) Le terme *chaoyi* 超逸, que nous traduisons comme « transcendant et sans entraves », met en évidence la nature détachée des vanités du monde.

<sup>53</sup> Rong Zhaozu 容肇祖, *Le Concept de ziran [spontanéité] sous les Wei et Jin [Wei Jin de ziran zhuyi 魏晉的自然主義]*, 1935, Taipei 台北, Shangwu yinshuguan 商務印書館, 1999.

<sup>54</sup> L. Ledderose, art. cit., p. 246-278.

<sup>55</sup> Huang Jian, *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie, op. cit.*, p. 50.

Zhang Zhi n'atteint pas Wang Xizhi dans la forme des caractères (*zixing*), et il ne peut pas se comparer à Wang Xianzhi dans la spontanéité (*ziran*)<sup>56</sup>.

Yang Xin était un adepte du taoïsme religieux<sup>57</sup>, sa croyance taoïste a eu une influence cruciale sur sa conception de l'écriture. Sa biographie dans le *Livre des Song* (*Songshu* 宋書)<sup>58</sup> précise qu'il écrivait souvent de sa propre main des prières aux esprits (*shangzhang* 上章)<sup>59</sup>. Bien que versé dans les arts médicaux (il a même compilé un ouvrage en dix volumes intitulé *Prescriptions médicales yaofang* 藥方), il refusa de se soigner lorsqu'il tomba malade, préférant boire de l'eau à laquelle les cendres de talismans apotropaïques (*fu* 符) avaient été mélangées (*fushui* 符水)<sup>60</sup>. Lorsqu'il caractérisait l'art de son maître par le terme *ziran* 自然, ou « spontanéité », il songeait certainement à la spontanéité cosmogonique de la sacralité de l'écriture dans la vision du taoïsme religieux.

La biographie de Wang Xizhi dans le *Livre des Jin*<sup>61</sup> nous apprend en outre que la famille des Wang appartient pendant des générations à une secte du taoïsme, le *Wudoumi dao* 五斗米道 « (École des cinq boisseaux de riz) », appelée encore *Tianshu dao* 天師道 « (Voie des Maîtres célestes) », l'une des premières écoles taoïstes connues<sup>62</sup>. Wang Xizhi lui-même s'est profondément engagé dans cette croyance taoïste. D'une part, les textes qu'il transcrivait ou recopiait dans un geste ralenti et respectueux sont souvent les canons du taoïsme<sup>63</sup>; de l'autre, il pratiquait les règles de la diététique avec le maître taoïste Xu Mai 許邁 (300-348) et recherchait des pierres médicales dans les montagnes célèbres<sup>64</sup>. Cette passion religieuse fut transmise à ses fils, particulièrement en matière d'écriture.

La secte taoïste de la Voie du Maître céleste avait, dès le début, fait de l'acte d'écrire l'élément central de ses rituels et de son système institutionnel. Pour les taoïstes, les signes et symboles des sinogrammes ont une valeur sacrée.

<sup>56</sup> Propos de Yang Xin, cité par Yu He, *Mémoire sur la calligraphie*. Nous traduisons.

<sup>57</sup> Son grand-père, Yang Quan 羊權 (?-?), était un mystique qui écrivait les révélations reçues en transe religieuse. Cf. L. Ledderose, art. cit., p. 252.

<sup>58</sup> *Livres des Song*, chapitre 62.

<sup>59</sup> La prière aux esprits est un rituel central du taoïsme religieux, permettant de communiquer avec les divinités.

<sup>60</sup> L. Ledderose, art. cit., p. 252.

<sup>61</sup> Voir la biographie de Wang Xizhi dans le chapitre 80 du *Livre des Jin*.

<sup>62</sup> Kristofer Schipper, « Conférence de M. Kristofer M. Schipper », *École pratique des hautes études*, 5<sup>e</sup> section, Sciences religieuses, annuaire, tome 82, fascicule III, comptes rendus des conférences de l'année universitaire 1973-1974. 1973, p. 63-67.

<sup>63</sup> Les meilleurs exemples qui nous soient parvenus sont précisément le *Classique de la cour Jaune*, examiné ci-dessus, l'*Essai sur le Yuepi* (*Yuepi lun* 樂毅論) et l'*Éloge d'une peinture de Dongfang Shuo* (*Dongfang Shuo huazan* 東方朔畫讚), tous réalisés en régulière dans un esprit révérencieux. Plusieurs estampages de ces œuvres sont aujourd'hui conservés. Voir Wang Jingxian, *L'Art de la calligraphie chinoise*, [王靖憲. *Zhongguo shufa yishu* 中國書法藝術], vol. 3, *Dynasties Wei et Jin, dynasties du Sud et du Nord* [Wei Jin Nan Bei chao 魏晉南北朝], Beijing 北京, Wenwu chubanshe 文物出版社, 1996, p. 146-147.

<sup>64</sup> Voir la biographie de Wang Xizhi dans le *Livre des Jin*.

Quand la matrice cosmique s'ouvrit spontanément, sous l'action du *Dao*, les souffles vitaux (*qi* 氣) furent libérés de l'état chaotique, et se diversifièrent progressivement pour devenir des sons et des signes. C'est ainsi que les premiers signes écrits naquirent. Rares sont les récipiendaires jugés dignes de recevoir les révélations divines, capables d'en saisir les termes ésotériques et de produire une transcription accessible, ou lisible par des initiés<sup>65</sup>. Dans cette vision cosmogonique du taoïsme religieux, les signes et symboles de l'écriture chinoise sont dotés d'une sacralité céleste, ils possèdent d'emblée une efficacité qui permet la communication entre le monde humain et le monde divin.

Dans son étude sur les éléments du taoïsme religieux dans la calligraphie des Six Dynasties, Lothar Ledderose analyse la naissance, l'utilisation et la transmission des écrits au sein de la secte du taoïsme de la Voie du Maître céleste à l'époque des deux Wang. Selon lui, le mystique taoïste Yang Yi 楊義 (330-386) a joué un rôle central dans les révélations du taoïsme religieux de Wang Xianzhi. Entre les années 364 et 370, Yang Yi eut des visions au cours desquelles des textes sacrés lui furent révélés, qu'il transcrivit en état d'exaltation religieuse<sup>66</sup>. Wang Xianzhi lui-même a également laissé des traces d'écrits de nature religieuse, bien que cela soit rarement mentionné dans les écrits postérieurs portant un jugement esthétique sur son art, on peut trouver quelques fragments éclairants. Sous les Tang, Sun Guoting a critiqué Wang Xianzhi qui se déclarait « honteux d'admirer la transmission familiale » (*chi chong jia fan* 恥崇家范) et « prétendait seulement s'appuyer sur des divins et immortels<sup>67</sup> » (*jia tuo shen xian* 假託神仙), mais ce reproche traduit aussi la réalité de l'art de Wang Xianzhi, qui était vraisemblablement lié à des éléments religieux. Pendant la constitution de la collection des œuvres de Wang Xianzhi, Mi Fu rapporte encore :

李公麟云，海州劉先生牧王獻之畫符及神一卷，咒小字。五斗米道也。  
(米芾《畫史》)

Li Gonglin (1049-1106) a dit un jour que Monsieur Liu de Haizhou avait dans sa collection un rouleau de Wang Xianzhi avec des talismans apotropaïques et des images des divinités ; il y avait aussi des incantations écrites en petits caractères. Il appartenait à la secte taoïste des cinq boisseaux de riz<sup>68</sup>.

<sup>65</sup> Christine Mollier, « Écrits saints et talismans. Mythe et pratique », dans *La Voie du Tao. Un autre chemin de l'être*, Jacques Giès, Kristofer Schipper, Catherine Delacour, et Alain Arrault (dir.), catalogue d'exposition, Grand Palais, 29 mars-5 juillet 2010, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2010, p. 103-109.

<sup>66</sup> L. Ledderose, art., cit., p. 254.

<sup>67</sup> Sun Guoting, *Traité de calligraphie*, dans Huang Jian (dir.), *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie*, op. cit., p. 125.

<sup>68</sup> Mi Fu, *Histoire de la peinture [Huashi 畫史]*, dans Nicole Vandier-Nicolas, *Le Houa-che de Mi Fou (1051-1107) ou le Carnet d'un Connaisseur à l'Époque des Song du Nord*. Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Chinoises 16, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 109.

Pourquoi Wang Xianzhi a-t-il écrit des talismans apotropaiques (*fu* 符) ? Il était d'une santé fragile et mourut assez jeune. Parmi les 73 calligraphies qui lui sont attribuées et sont recueillies dans le *Chunhua getie* 淳化閣帖, beaucoup de missives évoquent les souffrances de son corps malade. Une de ses calligraphies les plus connues, la *Missive de la Boulette de tête de canard* (*Yatouwan tie* 鴨頭丸帖) (fig. 9) concerne la recherche vaine d'un médicament. Cette courte missive de 15 caractères sur deux colonnes indique : « La boulette de tête de canard n'est pas efficace. Je voudrais vous rencontrer demain. »<sup>69</sup>



Fig. 9 : Wang Xianzhi, Missive de la Boulette de tête de canard, [Yatouwan tie 鴨頭丸帖], reproduction des Tang, calligraphie en cursive sur soie, longueur 26,1 cm, largeur 26,9 cm, Musée de Shanghai.

Si Yang Xin a bu l'eau des cendres de talismans apotropaiques (*fushui* 符水) au lieu de prendre du médicament pour chasser la maladie, il n'est point étonnant que Wang Xianzhi ait pu faire la même chose. Le fait qu'il ait tracé lui-même des talismans apotropaiques confirme qu'il croyait à la sacralité céleste et à la puissance d'exorcisme des signes sur les talismans apotropaiques. En tant que forme calligraphique la plus manifeste de son originalité, l'écriture d'un seul tracé semble, à plusieurs égards, avoir un lien profond avec la pratique religieuse de l'écriture présente dans le rituel taoïste de guérison ou d'exorcisme.

L'acte d'écrire fait partie du processus de sacrifice dans le taoïsme religieux<sup>70</sup>. Les talismans apotropaiques sont une écriture sacrée des signes célestes réservée aux initiés. Les talismans apotropaiques sont aussi, aux yeux des non-initiés, des cryptographies aux formes alambiquées, composées de caractères ou d'éléments de caractères d'écriture difficiles à déchiffrer, imbriqués les uns dans les autres, parfois enchevêtrés de diagrammes ou de dessins (fig. 10)<sup>71</sup>. Lorsqu'une calligraphie est effectuée en un seul coup de pinceau, les caractères fortement reliés entre eux deviennent presque illisibles. Cette esthétique ne peut qu'être appréciée par les calligraphes partageant les mêmes idéaux. On

<sup>69</sup> *Yatouwan gu bu jia ming dang bi ji dang yu jun xiang jian* 鴨頭丸故不佳明当必集当與君相見. Nous traduisons.

<sup>70</sup> Kristofer Schipper, *Le Corps taoïste : Corps physique – corps social*, Paris, Fayard, 1982, p. 122.

<sup>71</sup> Catherine Despeux, « Talismans and sacred diagrams », dans *Daoism Handbook*, Livia Köhn (dir.), Leyde, Boston, Cologne, Brill, 2000, p. 498-540.

comprend que l'art de Wang Xianzhi puisse être particulièrement goûté par Yang Xin qui cherche lui aussi cette sacralité dans le geste d'écriture.



*Fig. 10 : Chen Yung-sheng, Contre les mauvaises étoiles, encre sur papier, hauteur : 55cm ; longueur : 23 cm, réalisée à l'occasion de l'exposition Les fu du Grand Maître Taoïste Chen Yung-sheng du 18 au 30 avril 1977 à la Galerie Jeanne Bucher, Paris.*

La rapidité dans l'écriture d'un seul tracé exige un geste calligraphique au-delà d'une rythmicité graphique fondée sur les normes de la cursive. Le geste calligraphique des écrits talismaniques est de nature performative pendant les rituels. Car les talismans apotropaïques ne sont pas destinés à être conservés. En tant que traces épiphaniques<sup>72</sup>, ils ont une efficacité limitée dans le temps<sup>73</sup>. C'est donc pour assurer l'efficacité de la communication transcendante qu'ils doivent être effectués dans un geste le plus rapide possible, voire éphémère.

Enfin, les énergies insufflées dans les écrits cosmiques ne sont efficaces que lorsque les signes talismaniques, le geste calligraphique et le message oral sont effectués en même temps. En tant qu'intermédiaire entre le monde terrestre et le monde céleste, dans la scène de l'écriture, le prêtre taoïste calligraphie les signes talismaniques de manière linéaire et continue expirant en un seul souffle les incantations. Il est donc naturel que les écrits talismaniques soient tracés en un seul coup de pinceau dans la durée du souffle respiratoire.

La correspondance établie entre les souffles respiratoires et le geste calligraphique est particulièrement pertinente pour déterminer la durée d'un coup de pinceau pendant l'exécution de l'écriture d'un seul tracé. En ce sens, une œuvre cursive effectuée en seulement quelques tracés transpose les respirations produites par le corps qui les effectue.

<sup>72</sup> J'emploie ici le mot « épiphanie » dans son sens étymologique en grec ἐπιφάνεια, « manifestation », de ἐπί, sur, et φαίνειν, « briller, apparaître ».

<sup>73</sup> Christine Mollier, art. cit., p. 109.

C'est par ce biais que l'acte de l'écriture d'un seul tracé bouleverse la temporalité de l'écriture chinoise. Dans leur invention, les caractères picto-idéographiques sont censés créer une temporalité éternelle qui saisit et fige l'essence des dix mille êtres du monde. L'orthodoxie idéologique est fondée sur cette éternité, elle exige la fidélité aux normes idéales établies dans un temps ancien, un temps des vertus suprêmes aux yeux des historiens confucianistes. Mais, dans l'écriture d'un seul tracé, le tracé n'est plus une partie de contour enfermant l'essence des êtres existants ou imaginaires du monde, il est le produit d'un geste graphique vivant, synchrone du souffle vital d'une respiration. Autrement dit, l'acte d'écrire n'évoque plus une temporalité idéologiquement éternelle, mais par chaque tracé, il manifeste un commencement et une fin qui brisent périodiquement les images figées. Ces tracés sont donc engendrés par un rythme primordial du corps. En tant que manifestations spontanées du rythme corporel, ces tracés linéaires sont au fond atemporels : en cela, l'acte d'écrire échappe à l'idéologie d'un temps permanent.

Dans la terminologie de l'esthétique chinoise, peu de termes occupent une aussi grande importance que ceux de *qiyun* 氣韻 « résonance des souffles vitaux » ou *qiyun* 氣運 « mouvement des souffles vitaux ». Ce mouvement cosmogonique qui est une conception imaginaire devient plus intelligible lorsqu'il s'incorpore en des formes linéaires. Ces lignes incarnant le mouvement des souffles vitaux sont en conséquence prédominantes dans la calligraphie et la peinture. Xie He 謝赫 (actif vers 479-502) indique dans son *Estimation des anciennes peintures* (*Guhua pinlu* 古畫品錄<sup>74</sup>) que la « résonance des souffles vitaux [qui] engendre mouvement » (*qiyun shengdong* 氣韻生動) constitue la première des règles de la peinture – puisqu'une ligne dynamique rend visible partiellement le processus invisible de la cosmogonie, tandis que l'acte de tracer une ligne symbolise parfaitement le jaillissement des souffles vitaux.

Comme la respiration est indissociable du corps vivant, le mouvement des souffles vitaux est indissociable du cosmos dynamique. Les souffles qui s'écoulent sont l'essence dynamique de la vie cosmique, c'est dans le geste graphique chargé des souffles en mouvement que le tracé va unifier l'homme et le Ciel dans la même cosmicité. C'est là la nature cosmique, ou l'« authenticité céleste » de l'art de Wang Xianzhi, c'est là, selon nous, le véritable sens de l'écriture d'un seul tracé.

### Conclusion

Le terme *yibishu*, « écriture d'un seul tracé », documenté par l'historien Zhang Huaiguan, a souvent été entendu, par erreur, des commentateurs ultérieurs

<sup>74</sup> Y. Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, tome I, *op. cit.*, p. 292-314.

comme un terme technique pour décrire la cursive de Wang Xianzhi. Wang Xianzhi a vécu à une époque trouble où la force d'une autorité centrale et idéologique était relativement faible, et la pratique religieuse de l'écriture a fortement inspiré sa vision cosmique de l'acte d'écrire.

L'écriture d'un seul tracé ne constitue pas une destruction de la sacralité cosmique des signes et symboles, mais un acte graphique qui suit le rythme spontané du corps, elle propose une voie efficace de sortir de la permanence idéologique du temps. Cette originalité céleste de l'écriture d'un seul tracé qui montre l'efficacité des lignes tracées comme véhicule du mouvement cosmogonique dans le corps de chaque individu, traduit également le désir profond des artistes comme Wang Xianzhi de briser leur cadre historique et de rechercher la dimension spirituelle de l'être.

Dans cette quête spirituelle qui passe par l'acte d'écrire, Wang Xianzhi surpasse les normes compositionnelles et graphiques des caractères que Zhang Zhi et son père Wang Xizhi lui ont transmises. Il ouvre un cheminement artistique situé en dehors de l'ordre idéologique et propre à briser des normes esthétiques, contre la rationalité dominante d'une vie sociale hautement hiérarchisée. L'écriture d'un seul tracé a ainsi ouvert la voie à l'invention de la cursive folle de Zhang Xu dont la filiation est visible dans le *Manuscrit du mal au ventre* (*Du tong tie* 肚痛帖) où la virtuosité technique et la variation rythmique contrastée sont saisissantes (fig. 11)<sup>75</sup>. Elle est encore développée dans la grande cursive de Fu Shan 傅山 (1607-1684) qui marquera un autre tournant décisif de la calligraphie chinoise<sup>76</sup>.

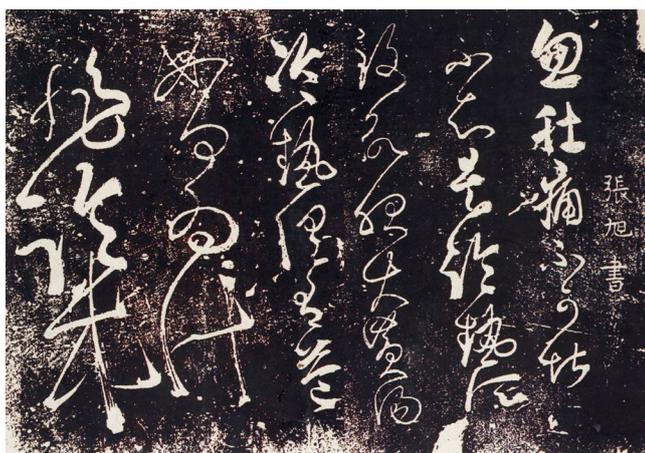


Fig. 11 : Zhang Xu, Manuscrit du mal au ventre, [張旭 (ca. 658-ca. 748), Du tong tie 肚痛帖], estampe d'une stèle gravée en 1058, taille de la pierre : longueur 41 cm, hauteur 34 cm, conservée à Forêt de Stèles, Xi'an.

<sup>75</sup> Cf. X. Bingming, *Zhang Xu et la calligraphie cursive folle*, op. cit., p. 80.

<sup>76</sup> Pour une étude monographique sur la cursive de Fu Shan, voir Bai Qianshen, *Fu Shan's World : The Transformation of Chinese Calligraphy in the Seventeenth Century*. Cambridge, Mass., Harvard University Asia Center, 2003.