

**LA LANGUE DU PEINTRE :
DE LA PEINTURE LETTRÉE AU LIVRE D'ARTISTE**

Ye Xin

Maître de conférences à l'université Paris 8

Peintre, graveur et calligraphe

RÉSUMÉ

Les jeux de texte-image pratiqués par les lettrés chinois tels Shitao, Ni Zan, Zhu Da et les artistes occidentaux moderne et contemporains comme Kandinsky, Matisse, Duchamp, Boltanski, Sophie Calle seront examinés ici en proposant de voir une concordance entre le jeu de texte-image de Matisse et la pratique picturale chinoise du lettré. Le caractère chinois porte à la fois la signification du texte et celle de l'image et que le trait de pinceau est essentiel autant dans la peinture que dans la calligraphie depuis le VI^e siècle - ce qui n'est pas le cas en Occident. Entre l'écriture de l'image et l'image de l'écriture, nous envisagerons les différents rapports entre écriture et image conçus dans les deux mondes. Nous aborderons également le rapport image/texte à travers l'autobiographie, l'autofiction et le livre d'artiste et nous réfléchirons sur leurs différents statuts. Le livre d'artiste nous semble parfaitement représentatif d'une symbiose réussie entre image et écriture, voire entre Orient et Occident.

ABSTRACT

The text-image games practiced by Chinese scholars such as Shitao, Ni Zan, Zhu Da and modern and contemporary Western artists such as Kandinsky, Matisse, Duchamp, Boltanski, Sophie Calle will be examined here by proposing to see a concordance between Matisse's text-image game and the Chinese pictorial practice of the scholar. The Chinese character carries both the meaning of the text and that of the image, and the brushstroke has been essential in both painting and calligraphy since the 6th century - which is not the case in the West. Between the writing of the image and the image of the writing, we will consider the different relationships between writing and image conceived in the two worlds. We will also look at the relationship between image and text through autobiography, autofiction and the artist's book and reflect on their different statuses. The artist's book seems to us to be perfectly representative of a successful symbiosis between image and writing, or even between East and West.

LA LANGUE DU PEINTRE

« Pourquoi après avoir écrit : 'Qui veut se donner à la peinture doit commencer par se faire couper la langue', ai-je besoin d'employer d'autres moyens que ceux qui me sont propres ? »¹ En 1947, Henri Matisse posait cette question dans l'introduction de son livre d'artiste *Jazz* (fig. 1).² Dans ce texte manuscrit d'environ quatre-vingts pages, qui accompagne les vingt images de ses papiers découpés, Matisse justifie le rôle d'image que l'écriture peut jouer en tant que « fond sonore » de tableaux en couleur. Il livre dans le contenu de ce texte ses propres propos sur l'art mais aussi sur la vie d'un artiste.

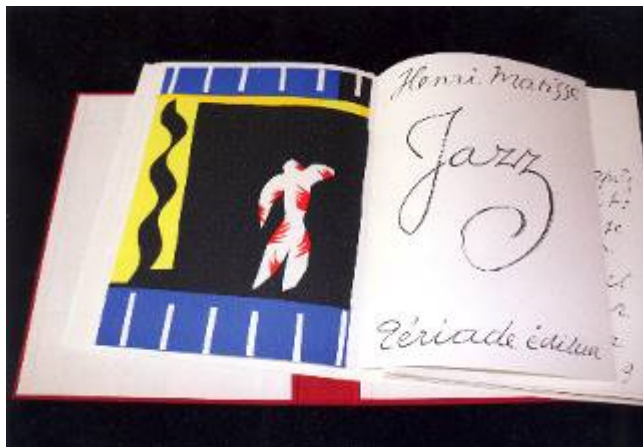


Fig. 1 : Henri Matisse, *Jazz*, Paris, Édition Tériade, 1947.

Cet excellent jeu de « texte-image » conceptuel, à la fois intime et ouvert au public, peut être rapproché d'une ancienne pratique picturale chinoise, la « peinture lettrée », caractérisée par l'association de la poésie, de la calligraphie et de la peinture dans une même œuvre réalisée par un même peintre. Cette tradition qui commence, selon les textes historiques, dès la dynastie des Tang vers le VIII^e siècle, s'épanouit sous les Song et se formalise comme langage courant sous les Yuan à partir du XIV^e siècle. Dès lors, la peinture est figurative, elle représente des paysages et êtres vivants mais elle est fortement codifiée et allégorisée, tout comme des signes d'écriture. Ces codes, une fois appris par cœur par copie, permettent une peinture réalisée de manière spontanée. De plus, sur l'espace laissé vide dans la peinture, le peintre improvise son texte. Il note souvent les circonstances de la réalisation de l'œuvre, une poésie ou un commentaire technique ou esthétique personnel. La démarche du peintre lettré qui associe peinture et écriture peut être rapprochée de celle de Matisse lorsqu'il réalise *Jazz*.

« Selon une étymologie ancienne, le mot *image* devrait être rattaché à la racine de *imitari*. Nous voici tout de suite au cœur du problème le plus important qui puisse se poser à la sémiologie des images ». Dans *Rhétorique de l'image*, Roland Barthes pose la question :

¹ Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, texte, notes et index établis par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972, p. 235.

² Album format 42 x 32,5 cm, grand in-folio, 152 pages, tiré en 270 exemplaires, 250 exemplaires sur vélin d'Arches numérotés de 1 à 250 ; 20 exemplaires non commercialisés numérotés de I à XX. Tous les exemplaires sont signés par l'artiste.

« La représentation analogique (la *copie*) peut-elle produire de véritables systèmes de signes et non plus seulement de simples agglutinations de symboles ? »³ Sa réponse est non. « Le message linguistique est-il constant ? Y a-t-il toujours du texte dans, sous ou alentour l'image ? » Sa réponse est oui⁴. Pour Barthes, « toute image est polysémique », c'est le message linguistique qui sert « *d'ancrage* et de *relais* ». Si la peinture, comme d'autres images, peut être un « langage visuel », c'est la langue parlée ou écrite qui *ancrerait* ou *relaierait* un « point de vue » à l'image vue, lui donnerait un sens⁵. Le mot « idée » vient de « chose visible », n'est-ce pas pour dire que sans vue on ne pense pas, mais que sans un cerveau avec une mémoire de l'expérience visuelle qui pense, les yeux regardent mais ne voient rien ?

Comme les écrits sur la peinture ont besoin de la peinture pour exister, la peinture a besoin de l'écriture pour identifier son existence, ne serait-ce que la signature des artistes, le titre des œuvres, la technique, la dimension, la date de création, le lieu où elle se trouve, l'histoire, la critique, la légende.

L'UNIQUE TRAIT DE PINCEAU

Matisse avait déjà avancé l'idée de se « couper la langue » : « Vous voulez faire de la peinture ? Commencez alors par vous couper la langue, car désormais vous ne devez vous exprimer qu'avec vos pinceaux. »⁶ Si en Europe, « ne s'exprimer qu'avec son pinceau » signifie uniquement « peindre », ce n'est pas le cas en Chine, où depuis plus de trois mille ans, les Chinois peignent et écrivent avec un instrument unique : le pinceau. Le caractère « pinceau » en chinois vient d'un pictogramme composé de la main, qui tient une tige verticalement, la tige s'ouvre en trois poils qui symbolisent la tête de pinceau. Le caractère évoluera et s'écrira plus tard 聿 (*yu*). C'est avec le même signe « pinceau » qu'on compose le caractère 畫 (*hua*) : trait de pinceau, tracé de la limite, dessiner, dessin, peindre, peinture et 書 (*shu*) : écrire, écriture, lettre, livre, calligraphie.

Des verbes aux noms, le signe « pinceau » signifie en Chine à la fois le texte et l'image. Cet instrument unique a donné naissance à une esthétique commune à l'écriture et la peinture. Au début du II^e siècle, avec la calligraphie en style cursif apparaissent les premiers textes sur la beauté du trait de pinceau. Sur une image fixe de l'écriture, on admire un « souffle vital » gestuel et rythmique.⁷ Trois siècles plus tard, Xie He considère cette

³ Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome II, 1962-1967, Paris, Seuil, 2002, p. 573.

⁴ « Aujourd'hui, au niveau des communications de masse, il semble bien que le message linguistique soit présent dans toutes les images : comme titre, comme légende, comme article de presse, comme dialogue de film, comme *fumetto* ; on voit par là qu'il n'est pas très juste de parler d'une civilisation de l'image : nous sommes encore et plus que jamais une civilisation de l'écriture (l'image sans parole se rencontre sans doute, mais à titre paradoxal, dans certains dessins humoristiques ; l'absence de parole recouvre toujours une intention énigmatique.), parce que l'écriture et la parole sont toujours des termes pleins de la structure informationnelle. *Ibid.*, p. 577-578.

⁵ « L'ancrage est la fonction la plus fréquente du message linguistique ; on la retrouve communément dans la photographie de presse et la publicité. La fonction de relais est plus rare (du moins en ce qui concerne l'image fixe) ; on la trouve surtout dans les dessins humoristiques et les bandes dessinées. » *Ibid.* p. 580.

⁶ Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, texte, notes et index établis par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972, p. 235.

⁷ Deux textes sur l'écriture cursive sont considérés comme fondateurs pour la théorie et l'histoire de la calligraphie chinoise : *La force de l'écriture cursive* (*Caoshu shi*, 《草书势》) de Cui Yuan 崔瑗 (78-143) et *Contre l'écriture cursive* (*Fei caoshu* 《非草书》) de Zhao Yi (赵壹, 122-196).

vitalité du tracé du pinceau, propre à la calligraphie, comme les deux premiers des six canons de la peinture.⁸ Depuis, le trait du pinceau, élément « abstrait » de l'esthétique, est ancré dans la peinture comme dans la calligraphie. A la fin du XVIIIe siècle, l'*Encyclopédie de la peinture chinoise – Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un grain de moutarde* de Wang Gai a réuni l'histoire, l'esthétique et les techniques d'expression propres au pinceau pour représenter le monde.⁹ En même temps, Shitao a publié ses *Propos sur la peinture de Moine Citrouille amère* où il affirme sa théorie : « l'Unique Trait de Pinceau embrasse-t-il tout, jusqu'au lointain le plus inaccessible et sur dix mille millions de coups de pinceau, il n'en est pas un, dont le commencement et l'achèvement ne résident finalement dans cet Unique Trait de Pinceau dont le contrôle n'appartient qu'à l'homme »¹⁰. Le coup de pinceau fixe un geste de l'homme vivant, pour toujours.

LA FACTURE DU TRACÉ

« La 'morale' du dessin n'est pas celle de la photographie. » Dans *Rhétorique de l'image*, Roland Barthes distingue la représentation figurative du dessin et de la photographie. Il accorde beaucoup d'importance à la « facture » du dessin qui selon lui, « constitue déjà une connotation »¹¹. Fang Erping, le traducteur de Barthes en chinois, utilise pour « facture » le mot chinois *bifa* (筆法) littéralement « manière (méthode) du pinceau (ou crayon, plume) ».

Comme dans « l'Unique Trait de Pinceau » de Shitao, Kandinsky s'intéresse aux différents « éléments de la peinture », il les résume en *Point et ligne sur plan*. Selon lui, la ligne est « la trace du point en mouvement, donc son produit »¹². La peinture en Europe renonce peu à peu à son savoir-faire sur la perspective centrale, l'anatomie et l'effet clair-obscur.

⁸ L'histoire et l'esthétique de la peinture a commencé avec le *Catalogue des peintres anciens classés par catégories* (*Gubua pinlu*, 《古画品录》), écrit par le peintre Xie He 谢赫 à la fin du Ve /début du VIe siècles. Il énonce les « Six canons de la peinture. Les deux premiers viennent de l'esthétique de la calligraphie : « dans l'harmonie du souffle, le mouvement de la vie » *qiyun shengdong* 气韵生动 et « dans le mode de l'os, employer le pinceau » *gufa yongbi* 骨法用笔. Les quatre suivants sont plus techniques : « conformément aux objets, représenter les formes ; conformément à la nature des objets, appliquer les couleurs ; disposition dans l'aménagement (de l'œuvre) ; transmettre (les modèles) par la copie. » (Traduction en français de Paul Pelliot)

⁹ 《芥子園畫傳》 L'ouvrage publié par Li Yu 李漁 et Shen Xinyou 沈心友, écrit et illustré par Wang Gai 王概, réunit vers la fin du XVIIIe siècle ce système des « signes picturaux » dans un manuel d'apprentissage.

¹⁰ “此一画收尽鸿蒙之外，即亿万万笔墨，未有不始于此而终于此，惟听人之握取之耳。” Pierre Ryckmans, Traduction et commentaire de Shitao, *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille - Amère*, Paris, Plon, 2007, p.17.

¹¹ « La nature codée du dessin apparaît à trois niveaux : d'abord, reproduire un objet ou une scène par le dessin oblige à un ensemble de transpositions *réglées* ; il n'existe pas une nature de la copie picturale, et les codes de transposition sont historiques (notamment en ce qui concerne la perspective) ; ensuite, l'opération du dessin (le codage) oblige tout de suite à un certain partage entre le signifiant et l'insignifiant : le dessin ne reproduit pas *tout*, et souvent même fort peu de choses, sans cesser cependant d'être un message fort, alors que la photographie, si elle peut choisir son sujet, son cadre et son angle, ne peut intervenir à l'intérieur de l'objet (sauf trucage) ; autrement dit, la dénotation du dessin est moins pure que la dénotation photographique, car il n'y a jamais de dessin sans style ; enfin, comme tous les codes, le dessin exige un apprentissage (Saussure attribuait une grande importance à ce fait sémiologique). » Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome II, 1962-1967, Paris, Seuil, p. 582.

¹² « Elle est née du mouvement – et cela par l'anéantissement de l'immobilité suprême du point. Ici se produit le bond du statique vers le dynamique. », Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard, 1991, p. 67.

Après l'invention de la photographie, elle accentue de plus en plus le trait, la touche et la tache du pinceau. De l'impressionnisme au pointillisme, de Cézanne à Matisse, le coup pinceau l'emporte. S'exprimer avec le pinceau porte désormais aussi ce sens : il ne s'agit plus d'une représentation exacte de la vision réelle illusoire en trompe-l'œil, mais d'une expression gestuelle où le coup de pinceau est en lui-même signe plastique¹³.

L'arrivée du stylo et du crayon au XXe siècle rompt en Chine cette culture de « l'unique trait de pinceau », mais l'esprit « graphologique » qui permet de sentir la personnalité, l'état d'esprit du calligraphe fonctionne toujours avec un stylo ou un crayon. Les « mauvaises habitudes » ou les « défauts » de l'écriture font le style d'un calligraphe, surtout quand il avance en âge. Certaines expressions anciennes reflètent cette idée, comme « le texte c'est l'homme » (*wen ru qi ren* 文如其人), « l'écriture, c'est l'homme » (*zi ru qi ren* 字如其人), « la peinture, c'est l'homme » (*hua ru qi ren* 畫如其人) et « l'écriture vieillit avec l'homme » (*renshu julao* 人書俱老). Si cet « unique trait de pinceau » « n'appartient qu'à l'homme », il représente aussi l'homme. Chaque tracé scriptural ou pictural a sa « facture », c'est la « facture » de chacun qui laisse son empreinte personnelle. Quand Ni Zan peint *Les six Gentilshommes* alors que l'empire subit la domination mongole en 1345, il utilise les arbres comme une allégorie pour exprimer sa dignité (fig. 2). Trois cents ans plus tard, Zhu Da reprend le sujet sous la domination mandchoue en nommant son œuvre *Les six Gentilshommes d'après Ni Zan* en 1694, et grâce à une facture qui lui est propre, il réalise une interprétation personnelle réussie (fig. 3)¹⁴.

¹³ « L'importance de l'artiste se mesure à la quantité de nouveaux signes qu'il aura introduits dans le langage plastique. » Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Texte, notes et index établis par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972, p. 172.

¹⁴ Une étude de Jacques Giès citée par Hubert Damisch dans *Traité du trait*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 191.



Fig. 2 : Ni Zan, *Les six Gentilshommes*, 1345. Musée de Shanghai.



Fig. 3 : Zhu Da, *Les six Gentilshommes d'après Ni Zan*, 1694. Musée Guimet.

L'ÉCRITURE DE L'IMAGE

« Wang Genyan a dit : 'On me demande qu'est ce qu'une peinture lettrée (*shifu hua*) ? Ma réponse est un seul mot pour tout dire, c'est *écrire* (*xie*). ' Cette parole est très juste. Le caractère doit être écrit et non décrit, il en est de même pour la peinture. Une fois tombée dans la description, la peinture devient une manœuvre vulgaire. »¹⁵ Ainsi Wang Xuehao 王學浩 (1754-1832) définit la peinture lettrée comme « *shifu hua* 士夫畫 », que l'on peut traduire par « peinture réalisée par un mandarin ».

Certains historiens ont compris ces propos sous l'angle social : la peinture lettrée est celle réalisée par l'élite de la société, en opposition à la peinture des professionnels qui vivent de leur peinture. D'autres critiques les ont compris sous un angle plus technique : il s'agit du style expressif (*xieyi* 寫意), opposé au style minutieux (*gongbi* 工筆). Ces deux approches ne reflètent pas la réalité, car le style expressif n'est pas l'apanage du lettré et inversement les peintres dit « lettrés » ont parfois préféré utiliser le style minutieux. De même, si on examine les chefs-d'œuvre de la peinture lettrée, on se rend compte que leurs auteurs ont souvent vécu de leur peinture, soit parce qu'ils n'ont jamais eu de fonction de mandarin, soit parce qu'ils l'ont perdue et doivent vivre de leur art¹⁶. Mais, à la différence des peintres officiels de la Cour ou des peintres artisans, ils cultivent une peinture personnelle, acquièrent une notoriété, même s'ils ne sont ni fonctionnaires, ni écrivains : il en est ainsi de Zhu Da, Shitao ou Qi Baishi.

Quand on parle de « peinture écrite », quel est le rapport réel entre l'acte de peindre et celui d'écrire ? Peinture traditionnelle et calligraphie utilisent toutes les deux des signes appris par cœur, sans modèle, ni crayonné. Au début du VIII^e siècle, Wang Wei affirmait : « sur la voie de la peinture, la méthode de l'eau et de l'encre est suprême »¹⁷. Cette peinture monochrome permet aux hommes de lettres d'exploiter pleinement leur expérience de la calligraphie. Elle s'inspire de la codification de la calligraphie, du coup de pinceau et de la rapidité du tracé des fresques artisanales. Fortement liée à la pensée de la nature, cette peinture monochrome est fondée sur la représentation du paysage, mais aussi des fleurs, des oiseaux, des animaux et des personnages. À partir de l'observation de la nature, les peintres transforment leur vision réelle en « signes picturaux » qui forment un langage codifié, mémorisé suite à un entraînement répétitif, comme pour l'apprentissage de l'écriture des caractères. Après la phase d'apprentissage de ce langage pictural codifié, la réalisation peut être instantanée et expressive. C'est « le souffle vital » du tracé qui est alors apprécié à travers les figures.

L'Encyclopédie de la peinture chinoise – Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un grain de moutarde de Wang Gai, traduit et commenté en français par Raphaël Petrucci, permet d'apprécier l'importance ce « dictionnaire » de vocabulaire du langage de la peinture lettrée. Dans sa préface, Petrucci écrit : « L'abondance des renseignements qu'il apporte,

¹⁵ Wang Xuehao 王學浩 (1754-1832), *Propos sur la peinture Au Sud de la Montagne* « 山南論畫 » : 王耕煙云：有人問如何是士大夫畫？曰：只一「寫」字盡之。此語最為中肯。字要寫，不要描，畫亦如之。一入描畫，便為俗工矣。 Wang Genyan est le surnom de Wang Hui 王翬 (1632-1717), un des « Quatre Wang » des Qing célèbres pour la peinture lettrée de paysage.

¹⁶ Voir James Cahill, *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 35-74.

¹⁷ Wang Wei, *Méthode de la peinture de montagne et d'eau*, 王維《山水訣》：夫畫道之中，水墨最為上。

philosophiques, historiques ou techniques en font un instrument de travail de premier ordre. »

L'IMAGE DE L'ÉCRITURE

« Cette fois j'ai à présenter des planches de couleur dans des conditions qui leur soient les plus favorables. Pour cela, je dois les séparer par des intervalles d'un caractère différent. J'ai jugé que l'écriture manuscrite convenait le mieux à cet usage. La dimension exceptionnelle de l'écriture me semble obligatoire pour être en rapport décoratif avec le caractère des planches de couleur. (...) Ces pages ne servent donc que d'accompagnement à mes couleurs comme des asters aident dans la composition d'un bouquet de fleurs d'une plus grande importance. »¹⁸ Sur l'écriture qui accompagne l'image dans *Jaꝛꝛ*, Louis Aragon écrit dans *Matisse, roman* : « Peut-être jamais n'a-t-on mieux fait sentir la pauvreté de l'écriture, le caractère purement décoratif des mots... Et à chaque fois qu'éclatent les couleurs, j'éprouve, à les y comparer, la supériorité de la peinture comme langage sur toute autre expression de l'homme. »¹⁹ Aragon applaudit chez Matisse la « supériorité de la peinture comme langage ». Cette bienveillance de l'écrivain envers son ami peintre, est touchante mais pas forcément convaincante : si le texte de *Jaꝛꝛ* était écrit en couleur et si les papiers découpés étaient en noir et blanc, le rapport texte/image serait déjà différent.

Il est vrai qu'avant d'être lue, l'écriture n'est qu'une image, une « image abstraite ». En Chine, on considère que l'écriture est « image de connaissance » ou « reconnaissance » (*tushi* 圖識), entre « image de raison » (*tuli* 圖理, comme les hexagrammes, signes symboliques du *Yijing* ou *Livre des Mutations*) et « image figurative » (*tuxing* 圖形, comme peinture).²⁰ Grâce à sa dimension linguistique, l'image de l'écriture est non seulement capable d'expliquer et donner un « ancrage » au sens précis à « l'image de raison » (comme une formule de mathématiques par exemple) et à « l'image figurative » comme la peinture ou la photographie. De plus, l'écriture est capable de créer des « images mentales » (on dit en chinois « image du cœur » *xinbua* 心畫), de décrire une scène, un sentiment... Mais si on ne connaît pas cette image de la langue, si on ne reconnaît pas cette écriture, on peut en rester au niveau visuel de l'image, se contenter d'en admirer l'allure du tracé, chercher la facture de tel ou tel écrivain comme pour la calligraphie ou beauté ou laideur pour la typographie.

Matisse écrit dans la postface de *Jaꝛꝛ* : « J'ai fait ces pages d'écritures pour apaiser les réactions simultanées de mes improvisations chromatiques et rythmées, pages formant comme un 'fond sonore' qui les porte, les entoure et protège ainsi leurs particularités. »²¹ Selon Aragon, il a bien réussi sur ce plan : le texte manuscrit joue son rôle de « fond sonore » entre les « signes plastiques » allégoriques de *Jaꝛꝛ*. De même, les inscriptions sur

¹⁸ Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, texte, notes et index établis par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972, p. 235.

¹⁹ Louis Aragon, *Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 1971, p. 795.

²⁰ 顏光祿云：圖載之意有三，一曰圖理，卦象是也；二曰圖識，字學是也；三曰圖形，繪畫是也。 Yan Yanzhi 顏延之 (384-456) cité de par Zhang Yanyuan 張彥遠, dans *Lidai minghua ji* 歷代名畫記 (Mémoires sur les peintres célèbres au cours des dynasties successives), Chap. I., Beijing, Renmin meishu chubanshe, 1983, p. 2.

²¹ Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, texte, notes et index établis par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972, p. 240.

les peintures figuratives des lettrés, si on les ne traduisait pas deviendraient un fond sonore, mais le sens échapperait au lecteur.

AUTOBIOGRAPHIE

« Que puis-je écrire ? se demande Matisse pour *Jazx*. Je ne puis pourtant pas remplir ces pages avec des fables de La Fontaine, comme je le faisais, lorsque j'étais clerc d'avoué, pour les 'conclusions grossoyées', que personne ne lit jamais, même pas le juge et qui ne se font que pour user quantité de papier timbré en rapport avec l'importance du procès. » Matisse renonce ici au rôle d'illustrateur et également au livre de peintre « traditionnel » : « Il ne me reste donc qu'à rapporter des remarques des notes prises au cours de mon existence de peintre. Je demande pour elles, à ceux qui auront la patience de les lire, l'indulgence que l'on accorde en général aux écrits des peintres. »²² Si le livre d'artiste se distingue du « livre de peintre », c'est parce que le livre d'artiste doit concevoir un *texte/image* « original ». Au contraire, dans un « livre de peintre » où le peintre illustre un texte déjà écrit (avec sa langue coupée !) comme Matisse l'avait fait pour les *Poésies de Stéphane Mallarmé* (1932) ou les *Poèmes de Charles d'Orléans* (1950) avant et après *Jazx*.

De *Jazx* de Matisse aux *Mots pour Rire* (1974) de Christian Boltanski²³, en passant par le *Journal intime* (1979-1992) de Sophie Calle²⁴, le livre d'artiste en France est souvent un jeu à la « première personne » – autobiographie ou autofiction, associant textes et dessins ou textes et photographies. Contrairement aux notes intimes des textes-images de Léonard de Vinci qui retracent ses idées sur la création, ses études artistiques ou scientifiques publiées seulement après sa mort, le livre d'artiste est conçu pour entendre la voix de l'artiste publiquement et raconter son histoire aux spectateurs, les toucher à travers une sorte de « performance » « intime ». C'est aussi ce qui caractérise les inscriptions des peintres lettrés chinois sur leurs peintures : ils cultivaient, dès le XIV^e siècle, des textes « personnels », notaient le contexte de réalisation du tableau, des propos sur la peinture ou des poésies improvisées.

Grâce à Jonathan Hay, nous disposons d'une intéressante biographie de Shitao, tirée notamment de l'analyse de près de deux cents textes de Shitao inscrits sur ses peintures. Sur chacune d'elles, Shitao a laissé des traces de sa vie et de sa vision du monde en textes et en images. Ces rouleaux et albums forment une sorte de « livre d'artiste » dans lequel Shitao livre des fragments « autobiographiques ». Hay les a rassemblés avec des repères historiques et des témoignages de ses contemporains pour reconstruire un Shitao « en chair et en os », conscient que cet autoportrait comportait sans doute une part d'« autofiction » (fig. 4). Il explique notamment comment un orphelin autodidacte, sans diplôme, ni salaire de fonctionnaire, a pu vivre de sa peinture lettrée. Hay dévoile à travers cette étude la « modernité » de la peinture lettrée de la fin du XVII^e siècle²⁵.

²² *Ibid.* p. 235.

²³ Bob Calle, *Christian Boltanski, Livres d'artiste 1969-2007*, Paris, Éditions 591, 2008, p. 40-41.

²⁴ *Sophie Calle, M'as-tu vue* (catalogue de l'exposition), Paris, Centre Pompidou, 2003, p. 41-54.

²⁵ Jonathan Hay, *Painting and Modernity in Early Qing China*, Press Syndicate of the University of Cambridge, Cambridge, UK, 2001. Édition chinoise : 乔迅：《石涛：清初中国的绘画与现代性》，邱士华等译，三联书店，北京，2010.



Fig. 4 : Shitao, *Scruter les monts merveilleux pour trouver mon esquisse*, 1691. Musée de la Cité Interdite, Pékin.

D'après l'étude de Hay, Shitao avait demandé à des portraitistes anonymes de réaliser son portrait pour des peintures qu'il a qualifiées d'« autoportraits ». Dans ce cas, seuls les textes manuscrits de Shitao, où se retrouve sa facture graphologique, peuvent être considérés comme d'authentiques « autoportraits ». Ce sont d'ailleurs ses calligraphies, considérées en Chine comme l'art suprême du pinceau car elles expriment l'intimité d'un artiste. Les plus grands chef-d'œuvres sont ainsi souvent des brouillons, comme la *Préface du Lanting* de Wang Xizhi, l'*Éloge funèbre* de Yan Zhenqing ou le *Repas froid* de Su Shi. Ils touchent par l'authenticité du premier jet et l'intimité du contenu souvent autobiographique. Les manuscrits de grandes personnalités peuvent aussi devenir des chef-d'œuvres tant par la calligraphie que par le contenu du texte. Ainsi pourrait-on considérer la *Dernière lettre* de Fu Lei, réalisée la nuit du 2 septembre 1966 avant son suicide avec son épouse, comme un des plus grands chef-d'œuvres calligraphique du XXe siècle (fig. 5, 6, 7)²⁶.

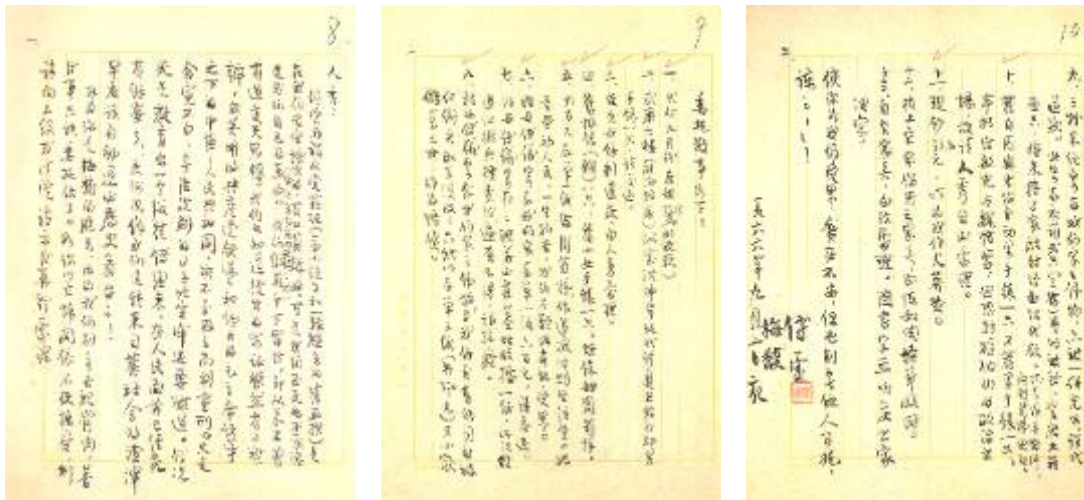


Fig. 5, 6, 7 : Fu Lei, *Lettre ultime à Renxiu*, manuscrit au pinceau, 1966. Collection privée.

²⁶ Fu Lei (傅雷, 1908-1966), écrivain, historien d'art, est l'un des plus grands traducteurs de littérature française. La nuit du 2 septembre 1966, après trois jours de torture et d'humiliation, il écrit cette lettre à son beau frère pour régler ses affaires de famille avant de mettre fin à ses jours. 《傅雷家書手稿選萃》, Hangzhou, Zhejiang guji chubanshe 浙江古籍出版社, 2008, p. 123-125.

DU ROULEAU AU LIVRE

Les œuvres calligraphiques et picturales en Chine se présentent et se transmettent sous forme de livre : principalement en rouleau (horizontal ou vertical) ou album plié (« en accordéon »), ce qui permet également de les rapprocher du « livre d'artiste » tel qu'il est conçu en Occident. Comme les Égyptiens, les Grecs et les Romains utilisaient le papyrus pour leur premiers livres, les Chinois ont commencé par adopter des tablettes de bambou ou de bois tressé pour créer des livres en forme de rouleaux. Dès le début du II^e siècle, la découverte et le développement du papier permet l'apparition d'un nouveau support d'écriture et de peinture. La technique du montage sur rouleaux en papier et en soie apparaît au Ve siècle. Améliorée sous les Tang (618-907), cette technique atteint son apogée sous les Song (907-1279). En tant que rouleau plié, l'album en accordéon permet une transition vers les livres reliés. Grâce à cette forme « mobile » d'œuvre d'art, de très anciennes traces picturales ont pu être préservées, à la différence des grandes fresques, qui ont disparu. Chaque rouleau ou album plié ancien est œuvre et archive historique de lui-même car il comporte le texte de son auteur, mais aussi des inscriptions et des sceaux des collectionneurs successifs, des critiques, des experts... Il peut également être remonté avec l'ajout d'une préface ou postface rédigées postérieurement.

Contrairement à l'habitude prise aujourd'hui dans les musées d'exposer les rouleaux horizontaux entièrement déroulés, les « rouleaux à main », étaient conçus pour une lecture de droite à gauche (selon l'héritage de la lecture sur rouleau de tablettes) : à mesure qu'on déroule l'œuvre avec la main gauche, on la ferme avec la main droite. Lorsque le rouleau devient album plié, la lecture se fait en feuilletant les doubles pages. Une ouverture complète est également possible, l'album plié peut être exposé comme un paravent, forme adoptée aujourd'hui pour les créateurs du livre d'artiste.

« BÊTE COMME UN PEINTRE »

« Je pensais qu'en tant que peintre, déclare Marcel Duchamp, il valait mieux que je sois influencé par un écrivain plutôt que par un autre peintre... j'en ai assez de l'expression 'bête comme un peintre'. »²⁷ Duchamp joue volontiers avec les mots. Dans *L'aventure de l'art au XX^e siècle*, une page est consacrée au scandale de 1917 avec une photo de l'œuvre de Duchamp intitulée *Fontaine*. Cette œuvre ne peut être comprise que par l'écriture qui l'accompagne : à la fois l'inscription notée sur l'œuvre (« R. Mutt » qui indique le nom du fabricant new-yorkais d'articles sanitaires), les légendes, le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre, la date de création, le lieu de conservation mais aussi le texte de l'artiste (*Le cas Richard Mutt – Lettre ouverte aux Américains*) qui permettent de comprendre son art conceptuel.

Matisse, lui, ne joue pas avec les mots, il est resté peintre, mais a gardé sa langue : il a beaucoup parlé et écrit sur son travail. Même si l'écrivain André Breton estime en 1928 qu'il fait parties des « vieux lions découragés et décourageants », il continue sa recherche de « signes plastique » en peinture, sculpture, gravure ou papiers découpés, tout en s'exprimant par écrit et en parole tout au long de son carrière²⁸.

²⁷ Cité par Anne Cauquelin, *L'art contemporain*, Paris, PUF, 2009, p. 76.

²⁸ « Matisse utilise un subterfuge subtil et surprenant dans le contexte de l'époque : il se sert de certaines personnes pour s'obliger à livrer le fond de sa pensée par des entretiens ; il replace ses idées dans un cadre

En Occident comme Chine, l'histoire et la théorie de la peinture ont commencé par être écrites par des peintres, puis les théoriciens, historiens et critiques d'art ont pris le pouvoir sur le discours. Delacroix s'est ainsi insurgé : « Le pauvre artiste, exposé tout nu avec son ouvrage, attend donc avec une vive anxiété les arrêts de ce peuple qui a la fureur de juger. »²⁹ . D'autres artistes, tel Picasso, pensent que le rôle du peintre est avant tout de se consacrer à sa peinture : « Il est vrai qu'on publie des anthologies de pensées d'Ingres et de Delacroix ; cela donne des frissons. Quelle pensée de Delacroix peut être mise en balance avec son *Sardanapale* ? »³⁰ « Les autres parlent, moi je travaille ! ».³¹ Pourtant Picasso a bien compris la valeur de l'écriture, « un tableau n'existe que par sa légende et pas par autre chose », dira-t-il³² .

Au début du XXe siècle, la peinture lettrée est fortement critiquée en Chine par les artistes et éducateurs progressistes comme Xu Beihong. Ils remettent en cause le système d'une peinture trop codifiée, avec ses signes allégoriques et répétitifs, et surtout la méthode d'apprentissage par la copie, jugée trop éloignée de la réalité. Issu de cette tradition lettrée, Xu Beihong, après des études en Europe, notamment en France, est devenu un fervent défenseur en Chine du dessin réaliste occidental d'après nature. La peinture européenne avait déjà dépassé le défi de la représentation de la vision réelle quand Xu Beihong la découvrit en Europe. Matisse a été vivement critiqué par Xu Beihong en 1929 pour sa « trahison » à la tradition picturale occidentale issue de la Renaissance.³³ Paradoxalement, Xu Beihong n'a jamais abandonné lui-même sa pratique de la peinture lettrée. Il a gardé toute sa vie cet héritage traditionnel mais en l'adaptant à ses propres allégories, en créant ses propres signes picturaux issus du dessin d'après nature, en essayant d'introduire des notions d'anatomie, de perspective et des effets d'ombre et lumière dans ses encres comme dans ses huiles sur toile. Parmi les artistes choisis pour enseigner à l'École des beaux-arts qu'il a fondée à Pékin, on trouve les plus grands noms des peintres et dessinateurs qui ont expérimenté l'association du texte et de l'image, tel que Qi Baishi ou Ye Qianyu.

LE RETOUR À LA MAISON

À partir de la deuxième moitié du XXe siècle, la Chine limite la liberté de parole individuelle pour privilégier la parole officielle et la « pensée unique ». La Révolution culturelle a poussé cette idéologie totalitaire à l'extrême, laissant des séquelles jusqu'à aujourd'hui. Des examens de théorie politique sont ainsi encore obligatoires aujourd'hui à l'université et aux Beaux-Arts. Les étudiants ne croient pas aux « bonnes réponses » qu'ils

de travail par rapport auquel il peut prendre du recul, à tel point que l'intervieweur apparaît parfois à nos yeux comme un intermédiaire à travers lequel Matisse consent à s'exprimer sans risquer de trop s'exposer. Parmi ces intermédiaires, l'un s'est révélé particulièrement éloquent ; il porte le nom de E. Tériade. », Jack Flam, « Conversations entre Matisse et Tériade », dans *Matisse et Tériade*, Arcueil, Anthèse, 2002, p. 19.

²⁹ Eugène Delacroix, *Œuvres littéraires, I. Etudes esthétique (1829-1863)*, Paris, G. Crès & Cie, Bibliothèque dionysienne, 1923.

³⁰ Picasso, *Propos sur l'art*, édition de Marie-Laure Bernadac et Androula Michael, Paris, Gallimard, 1998, p.25.

³¹ *Ibid.*, p.135.

³² *Ibid.*, p. 169.

³³ Dans une polémique avec le critique d'art Xu Zhimo en 1929, Xu Beihong a attaqué Cézanne et Matisse pour leur « impudente » trahison à la tradition picturale de la Renaissance, qu'il considère comme le sommet de l'art et de l'humanisme.

doivent apporter, mais ils jouent le jeu pour passer l'examen. Pourtant, la forme d'expression issue de la peinture lettrée reste présente. Ironiquement, dans un livre d'artiste, Liu Chunjie 劉春杰 a inventé un jeu de mots : « en pensant individuellement » (*sixiangzhe* 私想着) qui se prononce de la même manière que le mot « penseur » (*sixiangzhe* 思想者) pour s'élever contre la pensée unique et la langue du bois³⁴ (fig. 8).

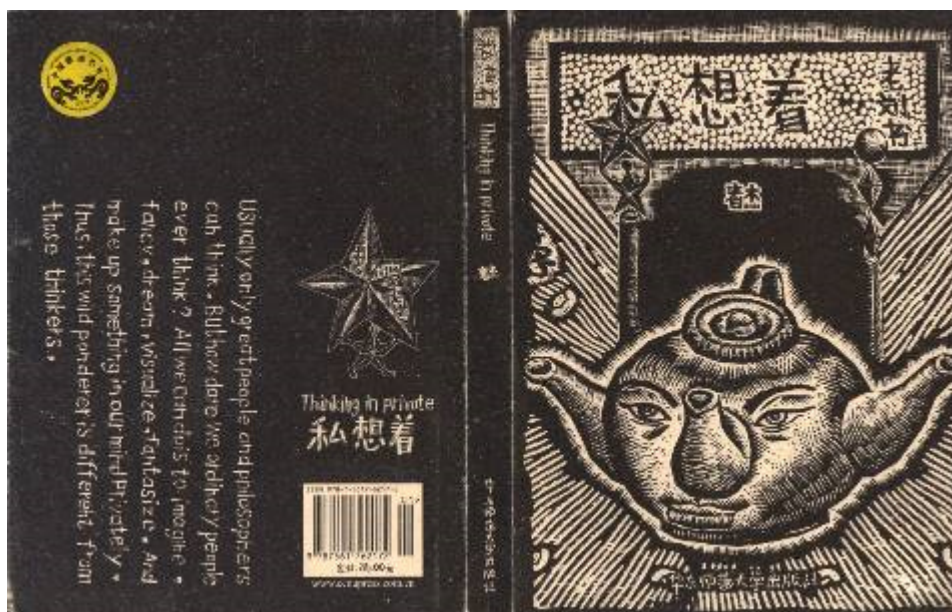


Fig. 8 Liu Chunjie, *En pensant individuellement*, livre d'artiste, Shanghai, Éditions Huadong shifandaxue, 2008.

Un vieux proverbe chinois dit : « Quand on a un vieux balai utile à la maison, il vaut de l'or. » (敝帚千金 *bi zhou qian jin*) Dans son essai « Retour à la maison » (*Shuo hui jia* 说回家) (1947), Qian Zhongshu démontre comment cette métaphore du retour aux origines se trouve à la fois chez les taoïstes, les bouddhistes, chez Platon et Pascal : « Nos nouvelles découvertes, après des difficultés et des souffrances inouïes, nous donnent souvent une impression de déjà-vu, on croit rencontrer de nouveau une chose ancienne. Cela ne peut que nous émerveiller : Ah c'est donc cela ! C'est ce que voulait dire la phrase sophiste de Pascal : 'tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais pas déjà trouvé'³⁵ .

Que l'on envisage la peinture lettrée comme un « livre d'artiste avant l'heure » ou non, peu importe. Cet héritage est là, cette forme d'expression en texte-image est essentielle en Chine, elle peut sauver de la langue de bois de la pensée unique.

³⁴ Liu Chunjie 劉春杰, 《私想着》 (En pensant individuellement), Shanghai, Huadong shifan daxue chubanshe 华东师范大学出版社, 2008.

³⁵ Voir “说回家”, 《钱锺书集：写在人生边上·人生边上的边上·石语》, 北京, 三联书店, 2002, p. 42-45.

BIBLIOGRAPHIE

- ARAGON, Louis, *Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 1971.
- BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, tome II, 1962-1967, Paris, Seuil, 2002.
- CAHILL, James, *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China*, New York, Columbia University Press, 1994.
- CALLE, Bob, *Christian Boltanski, Livres d'artiste 1969-2007*, Paris, Éditions 591, 2008.
- CAUQUELIN, Anne, *L'art contemporain*, Paris, PUF, 2009.
- DAMISCH, Hubert, *Traité du trait*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995.
- DELACROIX, Eugène, *Œuvres littéraires, I. Etudes esthétiques (1829-1863)*, Paris, G. Crès & Cie, Bibliothèque dionysienne, 1923.
- FLAM, Jack, « Conversations entre Matisse et Tériade », dans *Matisse et Tériade*, Arcueil, Anthèse, 2002, p. 19.
- HAY, Jonathan *Painting and Modernity in Early Qing China*, Press Syndicate of the University of Cambridge, Cambridge, UK, 2001.
- KANDINSKY, Wassily, *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard, 1991.
- LIU, Chunjie 劉春杰, 《私想着》 (En pensant individuellement), Shanghai, Huadong shifan daxue chubanshe 华东师范大学出版社, 2008.
- MATISSE, Henri, *Écrits et propos sur l'art*, texte, notes et index établis par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972.
- MATISSE, Henri, *Jazz*, Paris, Édition Tériade, 1947.
- PICASSO, Pablo, *Propos sur l'art*, édition de Marie-Laure Bernadac et Androula Michael, Paris, Gallimard, 1998.
- RYCKMANS, Pierre, *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille - Amère*, Traduction et commentaire de Shitao, Paris, Plon, 2007.
- Sophie Calle, M'as-tu vue* (catalogue de l'exposition), Paris, Centre Pompidou, 2003.
- ZHANG Yanyuan 張彥遠, dans *Lidai minghua ji 歷代名畫記* (Mémoires sur les peintres célèbres au cours des dynasties successives), Chap. I., Beijing, Renmin meishu chubanshe, 1983.