

Vide et vacuité en esthétique chinoise (Calligraphie-peinture, musique et poésie)

Véronique Alexandre Journeau

▶ **To cite this version:**

Véronique Alexandre Journeau. Vide et vacuité en esthétique chinoise (Calligraphie-peinture, musique et poésie). Langarts. Notions esthétiques : résonances entre les arts et les cultures, L'Harmattan, pp.252-268, 2013. halshs-01987175

HAL Id: halshs-01987175
https://shs.hal.science/halshs-01987175

Submitted on 20 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

VIDE ET VACUITÉ EN ESTHÉTIQUE CHINOISE
(Calligraphie-peinture, musique et poésie)

Véronique ALEXANDRE JOURNEAU

L'esthétique de la cithare 琴 *qín* est en symbiose avec la poésie et la peinture chinoises sur les notions de vide et d'inachevé : à un premier niveau, la particule 兮 *xi* crée la même pause en poésie et en musique[1], ce blanc qui correspond aux brumes en peinture, pause visuelle, en lien avec le souffle et l'indicible, l'invisible, l'inaudible ; la *coda*, fréquente en fin de pièce pour 琴 *qín*, correspond, en musique, à l'incomplétude de l'œuvre en poésie et en peinture. La volonté de ne pas clore l'œuvre sur elle-même est perceptible dans la valeur accordée à la vacuité (un vide, un inachevé, à forte potentialité) et dans les stratégies compositionnelles : suspensive et d'ambiguïté modale avec évitement d'une consonance conclusive en musique, de provenance ou d'échappée hors cadre et d'ambiguïté par effacement d'éléments du parcours en peinture, de structuration d'échos multiples entre vers (sons, tracés, sens) en poésie. Il en résulte une perception du vide – dans le geste technique comme dans la pensée esthétique – et de l'inachevé de l'œuvre comme lieu au potentiel de développement insondable et inépuisable, incomplétude mystérieuse et hors de portée, un espace infini qui est source (principe originel) pour les philosophies asiatiques et peut être proche, pour les Occidentaux, de l'*apeiron* d'Anaximandre (610-ca. 540 avant notre ère)[2] bien que dans le premier cas, la dimension spirituelle aille de pair avec la

[1] Voir mon article « Des Évolutions dans la structure poétique chinoise : de l'explicite à l'implicite pour le rythme, du vide au plein pour le sens », *Rythmes et jeux phoniques dans les poésies des pays d'Asie*, Congrès 2007 du Réseau Asie, en ligne.

[2] Ma référence principale est ici Marcel Conche : *Anaximandre, fragments et témoignages, texte grec, traduction, introduction et commentaire par Marcel Conche*, Paris, PUF, « Épiméthée », 2008 (1re ed. 1991), notamment (p. 65-66) : « ce qui se manifeste, chez Anaximandre, c'est la "tendance à sortir de notre monde", à briser la barrière du ciel » ; « l'*apeiron* n'est pas plus l'espace infini qu'il n'est le temps infini. Il se déploie dans l'espace-temps, non pas en ce sens que l'espace et le temps seraient déjà là et qu'il leur donnerait un contenu, mais en ce sens qu'effectuant son acte générateur, et donnant naissance à la multitude des êtres, des déterminations, il ouvre l'espace et le temps ; par le même acte, il déploie l'espace et le temps et se déploie dans l'espace et le temps ».

réalisation concrète, sans la séparation esprit-matière que l'on observe dans le second.

PRÉLIMINAIRE

Les différentes définitions du vide dans une approche par les termes 空 *kong* et 虛 *xu* – présentées brièvement en annexe de l'article[3] – montrent que plusieurs niveaux de lecture sont possibles et que des correspondances peuvent être établies entre des œuvres utilisant des langages artistiques différents. Le vide est connoté négativement en Occident et les termes utilisés pour dire le vide en Asie semblent aussi porter essentiellement des connotations négatives (creux, vain, inconsistant, illusoire, fictif ; défaut, manquer de, inoccupé[4]). Cependant, leur interprétation philosophique est paradoxalement riche – vacuité qui recèle toutes les virtualités, qui porte et pénètre tous les phénomènes[5] – dans un phénomène à comprendre en tant que processus : Laozi et Zhuangzi (老庄) soutenaient ainsi, contre Confucius et Mencius (孔孟), que le vide est plus plein que le plein[6]. L'interprétation à deux faces en médecine traditionnelle chinoise (lieu de circulation de la vie aussi bien que vide pathologique grave) rappelle le principe fondateur 陰陽 *yin-yáng* de la pensée chinoise en opposition-complémentarité qui est plus accessible aux Occidentaux en peinture chinoise dans l'équilibre entre le vide et le plein et dans l'harmonisation terre (carré) - ciel (cercle) qu'en musique et en poésie.

> Vide-plein, Yin-Yang et Ciel-Terre-Homme constituent donc les trois axes hiérarchiques autour desquels s'est organisée la cosmologie chinoise. [...] Le vide est perçu, dans la peinture chinoise, comme un signe de plein droit. Signe fondateur d'ailleurs, puisque c'est par rapport à lui que les autres éléments se perçoivent comme signes. Il intervient à tous les niveaux constitutifs d'un tableau (nous pouvons en dégager cinq, à savoir : Pinceau-Encre, Ombre-Lumière, Montagne-Eau, Homme-Ciel, Cinquième dimension), servant ainsi de lien organique qui les relie et assurant par là leur unité[7].

---

[3] Voir le Grand dictionnaire Ricci.

[4] Annexe, significations directes.

[5] Annexe, sens en philosophie.

[6] Voir la communication de Jia Jinli au congrès 2007 du Réseau Asie dans l'atelier *Philosophie et esthétique* : « Théorie de l'Éveil comme transcendant l'espace-temps dans l'art chinois » (en ligne).

[7] François Cheng, « Perspectives comparatistes : représentations cosmologiques et pratiques signifiantes dans la tradition chinoise », *Extrême Orient-Extrême Occident*, vol. 1, n° 1, 1982, p. 21.

Le vide en peinture ou en calligraphie et le silence en musique constituent ensemble le fonds inaudible et invisible (indifférencié) d'où émergent tous signes visibles et audibles (se différenciant par leur apparition). C'est dans la composition que sa nécessité primordiale est la plus perceptible. À partir des mêmes éléments s'élaborent des caractères différents d'où se dégagent figure (représentation visuelle ou sonore), sens (interprétation visuelle ou sonore) et symbole (application visuelle ou sonore d'une idée). La forme simple du vide est la pause musicale ou la brume en tant qu'interruption, suspension, dans la continuité visuelle ou sonore ; une forme plus subtile en est ce qui renvoie à un espace sans limites, à l'espace infini, comme la *coda* en musique ou le prolongement au-delà du cadre en peinture, l'échappée hors du contexte en poésie. L'inachevé provient de ce moment, de cet espace, indéfinis et révélant une pluralité de possibles ; sa supériorité naît de cette absence d'énoncé borné, limitatif, alors virtuellement riche, suggestive.

Ce « vide méditatif » dont parle Yolaine Escande pour le peintre-calligraphe qui « renvoie non pas au néant, mais au *il n'y a pas*, le *wu* »[8] correspondant à la manifestation du 道 Dào, est de même nature en musique avec le silence et le surgissement du son, approche partagée avec François Jullien[9] : « la vacuité à laquelle accède un esprit qui s'est libéré de toute préoccupation (閑 *xián*) permet une concentration d'intentionnalité telle que celle-ci conduira elle-même le tracé [...] Quand j'ai accédé à une telle disponibilité, dit 郭熙 Guo Xi, "de tous côtés, où que je me tourne, je rencontre la source" ».

LE VIDE EN CALLIGRAPHIE ET PEINTURE

En calligraphie, les principes qui président à l'occupation spatiale du caractère, harmonie par oppositions-complémentarités et équilibre du vide et du plein, sont constants dans tous les styles d'écritures, qu'ils soient plus statiques et contraints comme dans le modèle d'écriture régulière 楷书 *kǎishu* ou plus dynamiques et libres comme dans les écritures semi-cursive 行书 *xíngshu* ou cursive 草书 *cǎoshu*. C'est le seuil où l'écriture est réellement artistique parce que son but est la forme, là où le sens était le principal objectif de l'écriture des fonctionnaires. Mais c'est, dans les deux cas, le même esprit de cohérence globale et d'harmonie avec les signes de la

[8] *L'Art en Chine*, Paris, Hermann, 2001, p. 133.
[9] *La Grande image n'a pas de forme*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2003, p. 247.

nature qui guide le pinceau et l'analyse de la structure du caractère reste la même.

La métaphore qui inspire l'écriture du « un » en calligraphie : « 如千里陣均 *rú qian lǐ zhèn jun* (comme un front de nuages de mille lis) »[10] – que 衛鑠 Wei Shuo (衛鑠 Dame Wei, 272-349, tante de 王羲之 Wang Xizhi) complète par « 隱隱然其實有形 *yǐn yǐn rán qí shí yǒu xíng* (indistincts mais de forme bien pleine) »[11] – (trait épais horizontal, de gauche à droite, médian, onctueux mais ferme) établit d'emblée le lien entre calligraphie et peinture et suscite un niveau de lecture double puisque le « un » est, originellement et en soi, le séparateur du ciel et de la terre mais devient, par son interprétation (celle qui a pérennisé la métaphore pour le geste calligraphique), d'une consistance à forte puissance suggestive en peinture (nuages en travée au cœur du paysage).

En peinture, cette travée prend diverses formes, cache divers éléments. Les nuages sont très présents parce qu'ils créent un espace intermédiaire entre le tout près et le lointain, où se passe – ou ne se passe pas – et où se trouve – ou ne se trouve pas – quelque chose d'invisible dans la configuration de la peinture proposée par le peintre, et donc une perspective, sans prendre, cependant, nécessairement cette forme de travée. La subtilité de formes sans forme définie, de consistance non substantielle, de voile ne dévoilant pas sa réalité, est prégnante dans la peinture chinoise : il y a quelque chose à voir qui n'est pas forcément montré, peut être plus profond que ce qui l'est. Cette idée se retrouve dans les pans de peinture vides qui caractérisent le style de 馬遠 Ma Yuan et 夏珪 Xia Gui (peintres des Song du sud) : « un coin, la moitié ».

La composition spatiale d'un caractère en calligraphie ou d'un paysage en peinture doit être équilibrée non pas selon des agencements de perspective ou d'organisation correspondant à la réalité terrestre des éléments mais selon des agencements du vide et du plein, du visible et de l'invisible, résultant d'un travail entre relativité et absolu dans l'intériorité du peintre, entre la configuration du moment saisi (à partir de ces éléments réels) et l'idée de l'infinité de ces moments avec ce qu'ils ont en commun et ce qui

[10] Ce qui est conservé par 歐陽詢 Ouyang Xun (556-641), « 八訣 *Bajue* », dans 历代书法论文选 *Lidai shufa lunwen xuan* (Anthologie de traités calligraphiques des dynasties passées), Shanghai, 上海书画出版社 *Shanghai shuhua chubanshe* (Éditions de peinture et calligraphie de Shanghai), 1998 (3e éd., 1re éd. 1979), p. 98.

[11] *Ibid*, p. 22.

les différencie. Dans un texte d'abord attribué à un anonyme de la dynastie des 宋 Song puis envisagé comme annexe au traité de 歐陽詢 Ouyang Xun de la dynastie des 唐 Tang et intitulé les 三十六法 trente-six procédés calligraphiques[12], la relativité de la forme d'un caractère (小大成形 petit-grand devient forme) est explicitée comme suit :

> 谓小字大字各字有形势也. 东坡先生曰 《大字难于结密而无间, 小字难于宽绰而有余》, 若能大字结密, 小字宽绰, 则尽善尽美矣.
>
> On peut dire que chaque caractère, grand ou petit, a une configuration. Su Dongpo a dit : « un grand caractère est difficilement dense et pourtant il n'y a pas d'espace, un petit caractère est difficilement ample et pourtant il y a du reste ». Si on arrive à faire un grand caractère dense et un petit caractère ample, alors c'est parfait.

L'approche par les termes 空 *kong* et 虛 *xu* dans le traité de peinture de Shitao[13] révèle une même conception du vide en peinture. 虛 *xu* est présent seul dans les chapitres 1, 5 et 18 ; 空 *kong* est présent seul dans le chapitre 11 ; les deux sont présents ensemble dans les chapitres 6, 9, 12. Les séquences qui les contiennent sont données ci-après[14] (traduction française de Ryckmans) :

> 腕不**虛**則畫非是
>
> Si l'on ne peint d'un poignet libre, des fautes de peinture s'ensuivront[15].

Pour ma part, je n'hésite pas à employer l'expression « poignet vide » lorsque je parle de ma technique calligraphique aussi bien que musicale, qu'il s'agisse d'un instrument chinois comme la cithare *qin* ou d'un instrument occidental comme le violon. Dans une même concision que le chinois et dans l'esprit de notre recherche, je propose de traduire : « sans poignet vide, pas de peinture ».

> 。。。。。。有反有正，有偏有側，有聚有散，有近有远，有內有外，有**虛**有實，有斷有連，。。。。。。。
>
> …à l'envers, à l'endroit, de biais, de profil, concentrée, dispersée, proche, lointaine, intérieure, extérieure, vide, pleine, interrompue, prolongée, …[16]

---

[12] *Ibid*, p. 98-104.

[13] *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille amère*, traduit du chinois, présenté et annoté par Pierre Ryckmans, Paris, Hermann, « Savoirs sur l'Art » (4e éd., 1re éd. 1984).

[14] Publication chinoise consultée : 鉴印 Jian Yin, 揭秘石涛画语录 :『苦瓜和尚画语录』最新诠释 *Jiemi Shitao huà yǔlù :[kǔgua héshàng huà yǔlù] zuìxin quánshì* (Lever le voile sur les *Propos sur la peinture du moine Citrouille amère* : explicitation la plus récente), Tianjin, 天津人民美术出版社 Éditions artistiques populaires de Tianjin, 2009.

[15] *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille amère*, *op. cit.*, p. 10.

L'évidence du principe constitutif de la pensée chinoise en opposition-complémentarité *yin-yáng*. De ce point de vue, on notera que 空 *kong* et 虛 *xu* sont aussi mis en paire avec 實 *shi* donc en opposition-complémentarité avec « plein » mais aussi « réel ».

> 山林不备，徒知張本之**空虛**。。。。。。腕若**虛**灵則畫能折變。。。。。。腕受**虛**則飛舞悠揚
>
> Les types de paysage restent limités car ils ne se réfèrent qu'à quelques modèles artificiels. […] Il faut travailler avec distance, à main levée, et le trait de pinceau sera capable de métamorphoses abruptes ; […] la légèreté du poignet fera voler et danser le pinceau avec un détachement allègre[17].

Pour ma part – et sans critique par ailleurs de l'excellente traduction de Ryckmans – je pense que maintenir le terme « vide », présent trois fois sous la forme 虛 *xu* qui a aussi le sens moins de vide que de lieu inoccupé, vidé, comme dans l'expression 殷虛 *yinxu* pour désigner la capitale évanouie des Shang[18] (dont une fois en couple avec 空 *kong*) dans l'original en chinois peut être utile pour rendre compte de cette esthétique du vide alors que les périphrases en éloignent. Cela donnerait un début de ce genre : « ne pas préparer montagnes et forêts, savoir seulement déployer le vide virtuel originel (la vacuité source)…».

> 善操运者，內實而外**空**因受一畫之理而應諸萬方，所以毫無悖謬。亦有內**空**而外實者，因法之化，不假思索，外形已具而內不載也。是故古之人，**虛**實中度，內外合操，畫法變备，無疵無病。
>
> Le peintre habile à manier l'encre et le pinceau enferme un contenu dense sous une apparence vide ; étant habité par l'Unique Trait de Pinceau, il peut faire face à tous les problèmes sans erreur ni faiblesse. Il peut se faire aussi que ce soit le contenu qui reste vide, tandis que la forme extérieure est dense ; ceci se produit lorsque la méthode se transforme sans que la pensée ait pris consciemment part à ce changement, en sorte que la forme extérieure s'est trouvée à sa plénitude avant de s'être chargée de contenu. Aussi les Anciens observaient-ils une juste mesure entre le vide et le plein ; ils combinaient harmonieusement contenu et forme, variant adéquatement leur méthode de peindre, sans maladresse et sans faute[19].

Dans ce cas, on peut se demander si l'impression de connotation négative ne vient pas de la traduction-interprétation occidentale – une pensée négative du vide – car l'énoncé original est malgré tout proche de celui de 蘇

[16] *Ibid*., p. 47.
[17] *Ibid*., p. 56.
[18] Remarque faite par Danielle Elisseeff.
[19] *Ibid*., p. 76-77.

東坡 Su Dongpo mentionné plus haut, c'est-à-dire un nécessaire équilibre entre vide et plein. Cela donnerait : « pour celui qui excelle au maniement, l'intérieur est plein et l'extérieur vide ; […] aussi bien que l'intérieur est vide et l'extérieur plein […]. C'est l'avis des anciens pour qui l'équilibre était entre vide et plein ».

Un peu plus loin…

如**空**山香冥，無物生态。。。。。。

L'addition d'éléments expressifs : tandis que la montagne déserte et sombre est sans la moindre apparence de vie[20]…

À nouveau, la notion sous-jacente au terme « vide » présent dans le texte chinois n'est pas rendue clairement dans cette tournure qui traduit davantage la volonté d'expliciter le cadre pour un public peu connaisseur de l'esthétique chinoise. 冥 *míng* aurait plutôt, je pense, le sens de « mystérieux », atmosphère clarifiée par la citation suivante et le 妙 *miào* qui signifie : « merveilleux » (prodigieux/surnaturel), « mystérieux », « subtil ».

虛而灵，**空**而妙

Tout sera également immatériel et animé, vide et merveilleux[21].

Cette devise, qui peut se traduire par « vacuité pleine d'esprit, vide merveilleux », aurait pu figurer en titre de cet article, de même que les suivantes qui sont dans le 18e et dernier chapitre de l'ouvrage :

以**虛**腕觀之，則受穎脫之任

La souplesse du poignet confère l'irrésistible manifestation du talent[22].

山之**虛**灵也以智

La sagesse que la montagne révèle dans son vide animé[23].

Notons que le terme 無 *wú* naturellement associé à 空 *kong* et 虛 *xu* dans l'approche taoïste est aussi très présent dans le traité de Shitao.

LA VACUITÉ EN MUSIQUE

La pause dans le déroulement musical est le premier niveau, direct, du vide en musique, mais « 虛 *xu* » (vide) est explicitement présent dans certains doigtés à la cithare 琴 *qín*. Ces doigtés expriment une notion de vide

[20] *Ibid.*, p. 89.
[21] *Ibid.*, p. 95.
[22] *Ibid.*, p. 131.
[23] *Ibid.*, p. 132.

d'un niveau moins direct que la pause en musique : ils disent le vide dans le plein du son.

C'est grâce à des métaphores poético-picturales associées aux gestes que la pensée à mettre en œuvre est claire. Par exemple, pour le doigté-geste « 虛掩 *xuyǎn* ou 虛點 *xudiǎn* » à la main gauche, le texte technique est très sobre comme les textes des manuels[24], mais il est accompagné de la métaphore « Son se répercutant » pour le doigté-geste « 掩 *yǎn* ». La même métaphore est utilisée, « léger heurt avec une intention sonore », car elle caractérise le mouvement. C'est le terme « 虛 *xu* » signifiant vide-creux qui donne la nature de la différence : doigté-geste « 掩 *yǎn* » (frappe du bois) avec une sonorité « 虛 *xu* » (vide). L'appellation « 虛點 *xudiǎn* » pour ce même doigté-geste vise à mieux le caractériser et nous intéresse ici bien sûr parce que c'est un trait fondamental de la calligraphie : le point « 點 *diǎn* ». Il s'agit de rendre compte de la légèreté de cette frappe sonore sur le bois et de sa répétition (souvent les points vont par deux ou par trois) comme le bec du pivert sur un arbre (qui paraît creux). Par rapport à l'unique frappe de « 掩 *yǎn* », un son suffisamment fort pour que les suivants en soient des échos[25], ce doigté-geste « 虛掩 *xuyǎn* » ou « 虛點 *xudiǎn* » comprend plusieurs sons légers, sans rythme prescrit, bien que la frappe du pivert soit souvent régulière en une série de petits rebonds rapides.

Un niveau supérieur de pensée du geste est atteint, par son positionnement en intériorité où intervient la notion de vacuité, avec l'énoncé des qualités de la cithare 琴 *qín*, immuables au fil du temps, qui fondent son esthétique.

稽康 Ji Kang déjà, l'un des « Sept poètes de la forêt de bambous » actifs au III^e^ siècle de notre ère, évoque, dans son *Qínfù* (Éloge poétique du *qin*), un son qui « rejoint la grande simplicité dans un ultime écho »[26] (流餘響於泰素, ce reste qui rejoint l'infini). Bien plus tard, sous les Ming, dans le traité de 徐上瀛 Xu Shangying (1582 ?-1657 ?), au chapitre 2, la qualité de silence (靜 *jìng*) est recherchée :

---

[24] Véronique Alexandre Journeau, *La Cithare chinoise qin : Texte-Image-Musique* (Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2003), p. 242.

[25] Indiqué dans les transcriptions par un tiret au dessus de la note pour marquer cette frappe au lieu d'une pose.

[26] Ji Kang et Xu Shangying dans la traduction de Georges Goormaghtigh, *L'Art du qin, deux textes d'esthétique musicale chinoise*, Bruxelles, Institut belge des hautes études chinoises, Mélanges chinois et bouddhiques Vol. XXIII, 1990.

> 靜由中出, 聲自心生, [...] 調氣則神自靜, 練指則音自靜
>
> Le silence vient du for intérieur et les sons naissent du cœur. [...] Qu'on régularise son souffle et l'esprit de lui-même deviendra silencieux, qu'on exerce son doigté et les sons, d'eux-mêmes, retourneront au silence.

Ce retour au silence, source de tous les sons, est justement la raison d'être de la *coda* à la fin des pièces pour cithare 琴 *qín* : elles se terminent généralement, quel que soit leur mode affirmé dans le déroulement musical, par quelques notes en harmoniques qui suggèrent la possibilité d'autres modes et par un dichorde en quarte, par exemple {*do-fa*}, plutôt qu'en octave ou quinte {*do-do*} ou {*do-sol*}. C'est une fin non conclusive, une ouverture vers cet espace où les modes sont indéterminés, en amont de la sélection des notes les séparant, un espace d'arrivée plus vaste que celui dans lequel la pièce se déroule et un enchaînement vers autre chose est possible[27].

Plus récemment, à notre époque, 李祥荎 Li Xiangting, professeur et concertiste réputé, commence son ouvrage[28] par l'énoncé de 13 images (象 *xiang*) du son du *qin* qui semblent faire écho aux 24 qualités de 徐上瀛 Xu Shangying.

- La première de ces images, qu'il me plaît de citer pour tisser un lien avec la problématique de « 神 *shén* » traitée en début d'ouvrage, décrit un autre aspect de cet espace hors de portée ordinaire avec la rareté (奇 *qí*) :

> 奇是古琴演奏至妙時所產生的特別意境. 超出常態今人有神奇難測之感
>
> La rareté est cette inspiration particulière née dans les moments où le cithariste atteint le merveilleux. Elle est un état supranormal, dont les hommes d'aujourd'hui ont l'impression que le merveilleux est difficilement mesurable.

Il cite un poème dont le titre mentionne « 彈白雪 jouer Neige blanche » et notamment les deux vers suivants :「通幽鬼神駭, 合道精鑒稀」(traversant la tranquillité, des divinités apparaissent, cheminant ensemble, fins éclats miroitants) afin d'évoquer ce qu'il y a de surnaturel dans cette rareté. Un

---

[27] Le jeu sur trois ou quatre notes maintient une ambiguïté modale alors qu'énoncer les cinq notes, la totalité descriptive, d'un mode la lève : {*ré, mi, sol, la*} appartient aussi bien au mode sur *do* [*do, ré, mi, sol, la*] qu'au mode sur *sol* [*sol, la si, ré, mi*] ; avec trois notes, par exemple{*ré, mi, la*}, on étend la possibilité au mode sur *ré* [*ré, mi, fa#, la, si*].

[28] 唐代古琴 演奏美学及音乐思想研究 *Tangdai guqin yanzou meixue ji yinyue sixiang yanjiu* (Étude de de la pensée musicale et de l'esthétique du jeu de la cithare *qin* sous la dynastie Tang), 行政院文化建设委员会出版社 *Xingzhengyuan wenhua jianshe weiyuanhui chuban* (Édition de l'académie pour l'édification culturelle), 台北 Taipei, 1994. Dans ma traduction.

paysage de neige était dans les thèmes préférés de 王維 Wang Wei parce que dans le silence et la solitude s'éclaire le mystérieux : tout ce que l'art chinois recèle de profondeur et de non-dit est ainsi confirmé par 王維 Wang Wei qui aimait ce silence et cette solitude tant en musique qu'en peinture :

> La main favorisée par le pinceau et l'encrier trace à profusion ; elle a tout le temps de vagabonder en se divertissant des trois obscurités. Les ans et les lunaisons s'éloignent dans l'éternité. Qui se consacre à scruter les ténèbres et l'infime, qui éclaire le mystérieux ne se retrouve pas dans les paroles trop nombreuses[29].

- Une autre image met en valeur la discrétion 淡 *dàn* :

> 淡是一種超乎現實, 無意於人世間名利之心, 在琴上的體現. 音樂上應是曲調平緩疏簡, 不見表情. 以今人的古琴指法講, 應無「吟」少「猱」, 不用「綽」(向上滑至本音)、「注」(向下滑至本音)
>
> La discrétion est une sorte de dépassement de la réalité, un cœur-esprit qui n'a pas d'intention d'honneurs et de richesse dans le monde des hommes, qui s'exprime sur le *qin*. Dans la musique, il faut que le mode du morceau soit doux et sobre, sans manifester d'expression. Les explications de doigtés pour le *qin* des hommes d'aujourd'hui expliquent qu'il ne faut pas de vibrato serré「吟」, peu de vibrato large「猱」, et ne pas utiliser les appogiatures inférieure「綽」(glisser la note vers le haut) et supérieure「注」(glisser la note vers le bas).

Comme exemple en poésie illustrant cette image, 李祥莛 Li Xiangting cite「船夜援琴」(En barque la nuit, invoquer le *qin*) de 白居易 Bo Juyi : « 鳥棲魚不動, 月照夜江深, 身外都無事, 舟中只有琴, 七弦為益友, 兩耳是知音, 心靜即聲淡, 其閒無古今 » (les oiseaux sont perchés, les poissons immobiles ; la lune se reflète la nuit dans la profondeur du fleuve. En dehors de moi, aucune activité ; dans la barque, mon *qin*. Sept cordes pour l'amitié, les deux oreilles d'un connaisseur ; la paix du cœur de l'homme incite à la discrétion dans le jeu du *qin*, ce moment est intemporel). L'absence quasi totale de vibratos ou autres ornementations correspond à l'intériorité qui n'a pas besoin de ces ornements destinés à l'extérieur. Dans le silence, les sons les plus infimes sont perceptibles, notamment les sons ténus de 老子 Laozi (d'une expression traduite, la plupart du temps, par : « la grande musique n'a pas de sons » en raison du terme « 希 » que nous retrouverons plus loin), qui ne sont perceptibles que dans le silence.

[29] *Wang Wei, Écrits sur la peinture*, traduction et postface de Jean-François Rollin, Paris, Editions Chandeigne, 1997, p. 22.

- Une troisième image, la lenteur 慢 *màn*, complète cette esthétique qui s'avère tournée vers le subtil :

> 慢是音樂藝術表現的四大要素「強、弱、快、慢」之一. 琴多慢曲, 則「慢」於於古琴音樂尤為重要.「慢」之於琴, 除曲調之速度範疇之外, 更有意趣舒展韻味閑遠之境
>
> La lenteur est un des quatre grands éléments – fort, faible, vite, lent – qui se manifestent dans l'art musical. De nombreux airs pour *qin* sont lents et cette lenteur est d'une grande importance dans la musique de *qin*. La lenteur est constitutive du *qin* : outre une catégorie de vitesse qui s'accorde à l'air, il y a, davantage, une limitation pour que le charme se déploie dans toute la saveur de sa sonorité et la distance de sa vacuité.

Comme exemple en poésie illustrant cette image, 李祥荎 Li Xiangting indique encore 白居易 Bo Juyi, poète particulièrement sensible à la musique, mais aussi un beau vers d'un anonyme (無名氏) : 「慢撫無弦一曲琴」 (lentement caresser le *qin* pour un air sans cordes). Ce dernier vers signifie une lenteur telle que le temps passé à écouter la résonance du son fait qu'on oublie les moments où la corde donne le son pour se consacrer à « la saveur de sa sonorité et la distance de sa vacuité », ce qui fait penser au poète 陶淵明 Tao Yuanming (362-427) déclarant qu'il aimait cette saveur au cœur de la cithare sans cordes.

Pour chaque image, Li Xiangting prend ainsi appui sur une description poétique car la poésie est un langage sur l'art inégalé, ce dont témoignent les évocations musicales de maints poètes. 歐陽修Ouyang Xiu (1007-1072, calligraphe) décrit ainsi le sublime de la musique[30] :

> Le taoïste de Wuwei, de sa cithare de trois pieds,
> tire des sons infinis, venant du fond des âges ;
> Telle une eau qui court sur le galet
> et sourd des profondeurs, inépuisable.
> Les doigts touchent les cordes, mais la musique vient du cœur ;
> et ce n'est plus l'oreille, c'est l'âme qui entend.
> Cette harmonie de cœur et d'âme fait oublier toute forme corporelle ;
> je n'ai plus conscience du ciel ni de la terre, ni du nuage de la tristesse qui assombrit le jour.

[30] *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paul Demiéville éd., Paris, Gallimard Poésie, 1999, p. 358. Le texte chinois est disponible dans 歐陽修全集 *Ouyang Xiu quanji* (Œuvres complètes d'Ouyang Xiu), 河洛圖書出版社 *Heluo tushu chubanshe* (Édition des livres de la rivière Luo), Taipei 台北, 1975, p. 26 : « 贈無為軍李道士» 無為道士三尺琴. 中有萬古無窮音. 音如石上瀉流水. 瀉之不竭由源深. 意既得形骸忘. 不覺天地白日愁雲.. »

Le poète 黃庭堅 Huang Tingjian (1045-1105) dit son aura[31] :

> La lune est claire, la rivière calme ; dans le silence et la solitude,
> le grand virtuose arrange ses manches pour caresser l'instrument rare.
> Les anciens ne sont plus mais leur musique demeure,
> comme survivent les Odes et les Hymnes.
> Un bon exécutant est rare,
> un bon auditeur plus encore ;
> Comme la fleur de l'arbre Udumbara
> qui n'apparaît qu'une fois en ce monde.
> Celui-là ne joue plus avec ses dix doigts,
> qui sait oublier la cithare et lui-même :
> son âme contemplative connaît le calme des sommets et des sources ;
> comme dans un val écarté, la brise l'accompagne en sourdine.
> Qui donc dira que la musique de la soie n'égale pas celle du bambou ?[32]
> Par-delà les mots, elle nous conduit à notre vraie nature.
> Quand la cithare s'arrêta, dehors la lune plongeait dans la rivière ;
> Tous les bruissements cosmiques s'éteignirent tandis que s'immobilisaient
> les vibrations des sept cordes.

Chacun de ces poèmes témoigne non seulement du sentiment à l'écoute de la musique (cithare 琴 *qín*) mais aussi combien cela ouvre à un dépassement par les correspondances multiples qu'ils établissent : 黃庭堅 Huang Tingjian accomplit un cycle du silence (premier vers) au silence (fin du dernier vers), témoignant que la musique naît du silence et y retourne ; 歐陽修 Ouyang Xiu caractérise l'échappée hors cadre en quelques mots : des sons immémoriaux, dans une boucle infinie, nés du cœur, suscitant l'évasion de la forme corporelle, ce que les taoïstes (premier vers) appellent la randonnée céleste (dernier vers).

Outre la *coda*, déjà mentionnée pour cette fonction, c'est aussi un effet produit par les passages en notes harmoniques, en forme d'interlude ou de rêverie, entre des états plus propices à un figuralisme musical descriptif du contexte, suscitant un va-et-vient entre celui-ci et le hors champ. Sans rentrer dans les détails techniques, précisons simplement que le jeu en harmoniques fait apparaître comme naturelles des notes qui ne sont pas dans le mode, par exemple, le *mi* quinte du *la* (9^{e} blason de la V^{e} corde) dans le mode {*fa, sol, la, do, ré*} (les quintes des autres notes, aux mêmes positions sur les autres cordes, restant dans le mode).

[31] *Ibid.*, p. 371.
[32] La soie pour les instruments à cordes et le bambou pour les instruments à vent.

VIDE ET VACUITÉ EN POÉSIE

Les notions de vide et de plein, fonctionnement alternatif de toute vie, est inhérente à leur forme *yin* et *yáng* dont le déploiement dans le temps de l'interaction est un mouvement du vide vers le plein et l'inverse. Et les Occidentaux ont été familiarisés avec cette notion, directement lisible en peinture, par François Cheng[33] qui l'explicite en partage pour la poésie ainsi :

> C'est ici qu'il convient de rappeler, une fois encore, l'importance de la notion de vide dans la pensée esthétique chinoise. L'homme possédant la dimension du vide efface la distance avec les éléments extérieurs ; et la relation secrète qu'il saisit entre les choses, est celle même qu'il entretient lui-même avec les choses. Au lieu d'utiliser un langage descriptif, il procède par représentation interne, en laissant les mots jouer pleinement leurs « jeux » [34].

Réciproquement à l'appel au langage poétique d'artistes peintres ou musiciens, 司空图 Sikong Tu (837-908) s'appuie sur les images visuelles et sonores des langages pictural et musical pour composer son cycle de 24 poèmes 《二十四诗品》[35]. Trois d'entre eux guident vers un état propice à saisir ce que serait la perfection d'une œuvre :

- 冲淡 *chong dàn* (Sans saveur du Vide médian) (poème n° 2)

> 飲之太和, 獨鶴與飛;
> 猶之惠風, 荏苒在衣
>
> S'imprégner d'harmonie suprême et s'envoler avec la grue solitaire ;
> ressembler au vent bienveillant qui s'infiltre insensiblement dans le vêtement.

L'expression est homophone de « détachement sublime ». Le centre est le vide, sans qu'aucun des termes qui disent le vide n'y soit explicitement présent (c'est un vide-vacuité qui se dit autrement), lieu de toutes les absences – silence en musique et blanc en peinture – car, relativement, toutes les présences de son, de forme, de goût, etc., en auront plus de saveur.

- 超詣 *chao yì* (Sublime)[36] [Hors de portée ordinaire] (poème n° 21)

> 匪神之靈, 匪幾之微; 如將白雪, 清風與歸,
> 遠引若至, 臨之已非; 少有道氣, 終與俗違,

---

[33] *Vide et Plein, Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 1991.
[34] *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil, 1977, p. 46-47.
[35] *Cf. L'Art poétique de Sikong Tu*, « 二十四诗品», 司空 图», 24 poèmes traduits et commentés par Véronique Alexandre Journeau, Paris, You-Feng, 2006.
[36] Plusieurs propositions de traductions coexistent en Chine pour le terme « sublime », du français vers le chinois. Ici, il s'agit de trouver, à rebours, un terme en français pour le terme chinois.

亂山喬木, 碧苔芳暉; 誦之思之, 其聲愈希。

Ce ne sont pas des prodiges de l'esprit ni des détails anodins ; c'est comme l'annonce de nuées blanches par un vent limpide de retour ;
De loin, cela semble accessible, de près, ça ne l'est déjà plus ; un peu de souffle *Dao* et on finit par se distancier de l'ordinaire ;
Des montagnes en désordre, de hauts arbres, une mousse émeraude, des senteurs et lueurs, ce qu'on déclame et ce qu'on pense, des bruits de plus en plus rares.

C'est la régulation des excès : trouver la rareté dans l'ordinaire, atteindre la clairvoyance du niveau au-delà de ce qui est donné à voir et à entendre. C'est aussi raréfier le discours par un silence extérieur (ce qui sort par la bouche) et intérieur (ce qu'on garde en son cœur-esprit) qui conduit à cette ténuité dont parle 老子 Laozi, notamment à propos de la musique, les sons ténus si légers que seuls les très proches peuvent entendre (parfois seulement celui qui les produit et qui ne joue alors que pour lui-même). Le dernier vers suggèrerait les émanations d'un indicible et d'un impensé inaccessibles. La forme poétique crée cette dimension par l'originalité de croiser les termes essentiels : 白雪, 清風; 道氣, 終與; 思之, 其聲. En chevauchements de vers : la neige blanche et le vent limpide, la finalité du souffle Dao, les sons de la pensée ; en parallélisme de positionnement (à dessein non ultime) : la neige blanche, le souffle Dao et la pensée.

En poursuivant ce repérage, les termes du « presque rien » apparaissent également en positions-clés : le premier distique (匪神之靈, 匪幾之微) s'ouvre, 1er vers, sur 匪 *fei* (non, ne pas, ne pas être) associé à 神 *shen* (esprit), terme 匪 *fei* réitéré en parallèle, 2nd vers, associé à 幾 *ji* (menu, minime, presque), avec en fin de ces deux brefs vers (4 caractères), respectivement, 靈 *ling* (surnaturel, vertu subtile du spirituel) et 微 *wei* (infime, a peine perceptible). En naissent ensuite la distanciation, le très grand et le tout petit, l'unicité et la multiplicité, l'ordinaire et la rareté. En quelques termes seulement, par leur agencement subtil et leur résonance, on touche à la perception de l'infini. L'ensemble est également rythmé par une particule 之 *zhi* – qui n'est pas vide de sens (marque du génitif) mais peut être euphonique.

L'idée du vide, sous-jacente par connotation taoïste dans le titre du poème 2 : « 冲淡 *chong dàn* (Sans saveur du Vide médian) », est aussi directement présente par utilisation d'un des termes l'exprimant dans plusieurs poèmes, 空 *kong* le plus souvent, qui y prend en général le sens

d'un espace céleste, profond et mystérieux, originel et de retour (après séjour terrestre) ; et atteindre cet espace, c'est aussi atteindre l'intemporel :

- Dans le poème 1 : « 雄浑 *xióng hún* (Vigueur mâle) »

> 具备万物，横绝太**空**。*jù bèi wàn wù，héng jué tài kòng*
> Appréhender les principes de vie et traverser jusqu'au vide suprême ;
>
> Poème où se trouve aussi le terme 虚 *xu*:
>
> 反**虚**入浑積健為雄。*fǎn xu rù hún，ji jiàn wèi xióng*
> Retournement du vide en plein par accumulation de vigueur mâle ;

- Dans le poème 5 : « 高古 *gao gǔ* (Élévation) »

> 汎彼浩劫，窅然**空**踪。 *fàn bǐ hào jié，yǎo rán kong zong*
> Flottant de-ci de-là sur le déluge, il contemple les traces dans le lointain ;
>
> Poème où se trouve aussi le terme 虚 *xu*:
>
> **虚**佇神素，脱然畦封。 *xu zhù shén sù，tuo rán qí feng*
> Vacuité où un esprit purifié est dégagé des contingences terrestres ;

- Dans le poème 7 : « 洗炼 *xǐ liàn* (Lustral) »

> **空**潭泻春，古镜照神。 *kòng tán xiè chun，gǔ jìng zhào shén*
> Étang du ciel où s'épanche le printemps, esprit éclairé par l'ancien miroir ;

- Dans le poème 8 : « 劲健 *jìn jiàn* (Influx) »

> 行神如**空**，行气如虹。 *xíng shén rú kong，xíng qì rú hóng*
> Déployer l'esprit comme en vacuité, déployer le souffle comme un arc-en-ciel ;

- Dans le poème 10 : « 自然 *zì rán* (Naturel) »

> 幽人**空**山，过雨采蘋。 *you rén kòng shan，gùo yǔ cǎi pín*
> Un ermite dans la montagne vide, après la pluie cueille des marsilées ;

- Dans le poème 11 : « 含蓄 *hán xù* (Préserver du non-dit) »

> 悠悠**空**尘，忽忽海沤。 *you you kòng chén，hu hu haǐ ou*
> Les poussières dispersées dans le vide, sont indistinctes plongées dans l'océan ;

- Dans le poème 16 : « 清奇 *qing qí* (Pureté rare) »

> 载瞻载止，**空**碧悠悠。 *zài zhan zài zhì，kòng bì you you*
> Maintes fois s'arrêtant et contemplant, l'espace émeraude en plénitude ;

Sons, tracés et sens forment ensemble une expression supérieure : concrètement par jeu de phonèmes tantôt redoublés, tantôt espacés (悠悠，忽忽 ou 行神。。行气。。ou 载瞻载止 puis 空。悠悠, etc.) et symboliquement au sein des poèmes et dans leur enchaînement[37]. Le cadre de cette présentation ne permet pas d'analyser en profondeur toute la richesse de ces poèmes.

IN FINE

Dans le même esprit, le vide en calligraphie et le silence en musique ont la même importance et le même rôle de respiration, nécessaire entre deux impulsions, et d'espacement, stade qui ne relève pas de la pensée mais de la vie. Peut-être parce que s'y instaure un va-et-vient entre le vide et le plein et que ce qui procède est un surgissement, visuel ou sonore, ou conceptuel ou mixte, etc., dont le lettré sait qu'il est signe de ce qui permet d'animer la substance comme le moyeu de la roue, mais aussi va-et-vient de cette boucle qu'est la vie comme le rythme des saisons avec les apparitions-disparitions qui les caractérisent. L'art se positionne ainsi face aux mots comme capable de dire l'indicible, quand les mots ne suffisent pas pour exprimer la pensée. D'une certaine manière, la compréhension se passe de mots, c'est la raison d'être du mode d'apprentissage chinois, tout se passe par intuition particulière, intuition que l'expression métaphorique a pour vocation de dépasser pour atteindre un stade global. Il s'agit aussi, dans tous ces langages artistiques, de « préserver du non-dit » (含蓄 *hán xù*), titre du onzième poème de Sikong Tu.

L'esthétique de l'inachevé naît de cette infinie potentialité d'un vide-vacuité vécu comme une immensité indicible, origine et aboutissement sans limites. Et si Aristote n'a pas compris l'*apeiron* d'Anaximandre[38], la raison pourrait bien en être dans une conception[39] plus proche des philosophies asiatiques que du déploiement rationnel de la pensée grecque à l'époque : une vacuité associée à l'espace de randonnée céleste de l'esprit aux confins de l'imaginable pour le taoïsme et, pour le bouddhisme, associée à un vide

[37] Voir les commentaires de chaque poème dans *L'Art poétique de Sikong Tu*, *op. cit.*

[38] « L'*apeiron* d'Anaximandre est dit "embrasser tous les mondes" (Hippolyte, Refut., I, 6, 1 ; v. chap I, Texte 7). Voilà qui est "absurde" (*atopon*), au jugement d'Aristote. Pourquoi "absurde" ? "Il est absurde et impossible que l'inconnaissable et l'indéterminé embrassent et déterminent" (Phys., III, 6, 207 a 30-32) » (Marcel Conche, *op. cit*., p. 88).

[39] L'*apeiron* d'Anaximandre est tel qu'il « n'admet, pour lui-même, aucune limite. Inengendré et impérissable, il a autant de passé et autant d'avenir que le temps lui-même » et « [son] extension spatiale infinie […] n'est que le lieu de déploiement d'une puissance active, elle-même positivement infinie » (Marcel Conche, *ibid*., p. 60 et 70).

défini comme exempt de dualité et de forme empirique, à la différence des êtres et des choses, par nature composés et impermanents bien que tous participent par là, en définitive, à la même vacuité, qui est le seul fondement de l'ultime réalité.

ANNEXE

Interprétations des termes chinois qui expriment le vide, 虛 *xu* et 空 *kong*

« vide »	« 虛 *xu* »	« 空 *kong* »
Significations directes	(i) Vide, creux (par opposition à plein) ou encore néant ; (ii) Vain, mensonger, illusoire ou virtuel ; (iii) Faire défaut, manquer, faille, défaut, ou encore vacant.	(i) Vide, creux, sans consistance, éliminer, sans (sans rien) ; (ii) Inoccupé, vacant ; (iii) Vain, fictif, irréel, chimère ; (iv) Inutilement, sans résultat, raté; avorté. Dans d'autres tons, *kòng* : (i) Intervalle, vide, interstice, point faible (de l'adversaire), occasion (qu'il faut saisir) ; (ii) Laisser vide, laisser en blanc, vide, vacant, inoccupé ; (iii) Pendre dans le vide, tombant ; (iv) Loisir, temps libre ; (v) Épuisé, à bout de ressources. *kǒng* : (i) Ouverture, cavité, caverne, trou ; (ii) Tombe, fosse ; (axe) principal.
Sens en médecine	Libre circulation aussi bien que manque; déficit; absence.	Creux internes ou externes du corps (pores; orifices, creux de l'os où se tient la moelle, cavité d'un point, etc.) ou vide pathologique grave aussi bien que vide normal, lieu de circulation de la vie (p. ex. les points vitaux).
Sens en philosophie	(i) d'une manière générale, vide, vacant par absence de désirs, de volitions et de pensées discursives, et, par là même, une disposition qui permet d'accueillir tous les souffles et qui recèle toutes les virtualités ; (ii) plus particulièrement, dans un sens taoïste : le vide métaphysique (l'un des trois chaos originels avec 空 *kong* et 无 *wú*), l'espace-temps infini et continu, indéterminé originaire ou encore le vide réceptif ; dans un sens bouddhique, *Shûnyata*; vacuité qui porte et pénètre tous les phénomènes, concept central du bouddhisme, fréquemment assimilée à l'Absolu par le Mahayana en tant que vacuité de vacuité.	(i) Taoïste – qui est celui qui nous intéresse le plus en philosophie de l'art chinois : le vide métaphysique (l'un des trois chaos originels avec 空 *kong* et 无 *wú*), l'absence de désirs, de volitions et de pensées discursives ; (ii) Bouddhique : *Shûnyata*; vacuité qui porte et pénètre tous les phénomènes, concept central du bouddhisme, dans l'idée d'une vacuité qui s'étend à toutes les choses, impersonnelles et dépourvues de nature en soi, d'innéité (*svabhâva* – 自性 *zì xìng*).
Sens par extension	(i) Firmament; espace céleste ; (ii) Direction (spatiale) ; (iii) Habiter à, occuper (une fonction) ; (iv) Craintif, timide, humble ; (v) Lâche, mou, faible, inconsistant.	(i) Air, en l'air, l'espace, le ciel ; (ii) Vaste, immense ; (iii) Trouer, percé ; (iv) Pauvre, miséreux, (v) Seulement, uniquement.