Yolaine Escande, « Traduction de la théorie esthétique chinoise : problèmes et perspectives », *in* Annie Bergeret Curien, *Traduire entre les langues chinoise et française. Un exercice d'interprétation*, Paris, Fondation Maison des sciences de l'Homme, 2018, pp. 55-64. ISBN : 978-2-7351-2397-1 http://www.editions-msh.fr/livre/?GCOI=27351100562080

Traduction de la théorie esthétique chinoise : Problèmes et perspectives

Yolaine Escande
(CNRS)

Dans le domaine sinologique, tout travail de recherche est nécessairement fondé sur la traduction préalable de textes ou de pratiques. Les problèmes de traduction rencontrés dans les textes théoriques chinois sur la calligraphie ou la peinture, anciens ou contemporains, ne diffèrent certainement pas de ceux auxquels sont confrontés les traducteurs d'ouvrages littéraires. Néanmoins, leur principale difficulté tient au contenu de la dimension implicite qu'ils renferment. Ce contenu, quant à lui, est très différent de celui des textes littéraires. Pour plusieurs raisons : la première, c'est que ces textes théoriques sont avant tout adressés à des initiés, par conséquent, sans initiation préalable à la pratique picturale et calligraphique, l'accès à leur signification précise est *a priori* fermé. La deuxième, qui découle de la première, c'est que la pratique artistique fonde ces textes, et pourtant elle n'est que très rarement abordée dans les textes théoriques. Cela signifie que la pratique artistique est censée être connue par celui qui lit. Heureusement, contrairement à ce que l'on imagine souvent, la tradition artistique demeure vivante et accessible à travers l'initiation de maître à élève, ininterrompue depuis la nuit des temps, mais également à travers le monde de l'art chinois contemporain. Sans la pratique active, c'est-à-dire en commun

avec des artistes chinois contemporains, et sans la participation à des concours de calligraphie et de peinture en Chine, la compréhension des textes théoriques aurait été fort hasardeuse, et nombre des problèmes soulevés n'auraient pas pu être résolus. Enfin, la troisième difficulté spécifique à ces textes théoriques, c'est qu'ils sont établis sur une pratique fondée elle-même sur la connaissance d'un corpus d'images, de références culturelles spécifiques et précises, que même les acteurs chinois contemporains ne possèdent pas nécessairement. Par exemple, dans un traité attribué à Wang Xizhi (303-361), considéré comme le « maître suprême » de la calligraphie chinoise, la *Postface au Plan de bataille du pinceau (Bizhentu hou)*, inséré dans *L'Essentiel sur l'art de l'écriture* (*Fashu yaolu*, 857) de Zhang Yanyuan (810 ?-880 ?), l'auteur énonce :

> « Pour chaque trait en forme de vague[1], [Song Yi, III^e^ siècle, s'appliquait à] le réaliser en trois flexions[2] ; pour chaque [attaque], il cachait la pointe[3] ; chaque fois qu'il traçait un trait horizontal, il faisait en sorte qu'il semble une rangée de nuages en ordre de bataille. »[4]

Comment comprendre « une rangée de nuages en ordre de bataille » ? Les traits de Song Yi étaient très épais, ce qui explique la métaphore, devenue traditionnelle, des nuages accumulés. Sans explications, fournies dans les notes, le texte serait difficilement compréhensible, voir incompréhensible. Il s'avère donc indispensable de procéder à un travail sur la recherche des images-références, afin d'éviter de rester dans le flou, certes littéraire, mais graphiquement et visuellement de peu de secours. Car lorsque, par exemple, il est fait référence à une œuvre célèbre dans ces textes, celle-ci n'est pas décrite mais évoquée de façon métaphorique. Par exemple, faisant

[1] Le trait en forme de vague désigne l'extrémité droite d'un trait horizontal ou oblique dans le style de la calligraphie des scribes : la partie droite du trait est d'abord appuyée, puis se relève vers la droite et le haut en s'affinant, ce qui lui confère une forme de vague.

[2] Il s'agit de la technique qui permet de réaliser cette forme, et qui n'apparaît pas à l'œil, le trait semblant fait d'une seule flexion.

[3] Mouvement technique qui consiste à maintenir la pointe du pinceau au centre du tracé, aussi n'apparaît-elle pas au regard et est-elle qualifiée de « cachée ».

[4] Dans *Traités chinois de peinture et de calligraphie, Tome 1. Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*, Paris, Klincksieck, 2003, pp. 163-164.

référence à des métaphores traditionnelles, le calligraphe contemporain Liang Yang parle de la « calligraphie cursive folle de Zhang Xu [VIII[e] siècle] ou de Huaisu [vers 737-799] telles une pluie d'orage ou un vent tempétueux, de la *Préface au Pavillon des Orchidées* de Wang Xizhi telle une bruine sous la brise de printemps »[5]. Si on ne connaît pas au préalable les œuvres en question, les métaphores risquent de rester complètement vides de sens, en particulier de sens visuel, alors même que les métaphores de l'orage, du vent et de la pluie sont évocatrices. Ce sont les découvertes archéologiques récentes et les échanges entre praticiens des arts graphiques qui permettent de combler les lacunes visuelles lorsqu'elles demeurent.

En 1984 paraissait à Hong Kong le livre fondamental de Hsiung Ping-Ming (1922-2002), *Les Systèmes théoriques de la calligraphie chinoise* (*Zhongguo shufa lilun tixi* 中國書法理論體系)[6]. Le travail de traduction de cet ouvrage, effectué avec l'aide de l'auteur et sous sa direction quelques années après sa sortie[7], a soulevé des problèmes de fond qui m'ont permis de mettre en place un véritable programme de recherche. Celui-ci ne m'a pas quittée depuis, et il englobe la calligraphie et la peinture chinoises. Ont suivi la traduction des textes théoriques chinois sur la calligraphie et la peinture, à la Lettre volée puis chez Klincksieck[8]. Les principaux problèmes soulevés concernaient la traduction de certaines catégories, telles qu'« art », « peinture », « calligraphie », ou encore « paysage », par exemple.

[5] Intervention au séminaire FILE, « Les relations entre les œuvres calligraphiques et l'expression des émotions », Paris, EHESS-Institut Jean-Nicod, 22 mai 2013.
[6] Hong Kong, Shangwu yinshuguan, 1984 ; ré-éd. Tianjin, Jiaoyu chubanshe, 2002.
[7] Un chapitre a été traduit en français : « La création d'esprit taoïste » (traduction annotée du chapitre cinq de *Les systèmes théoriques de la calligraphie chinoise* de Hsiung Ping-Ming), *Cahiers d'études chinoises*, INALCO, mars 1990, n° 8, pp. 117-140.
[8] *Notes sur ce que j'ai vu et entendu en peinture* de Guo Ruoxu (XIe siècle), avant-propos de François Cheng, Bruxelles, La Lettre volée, 1994 ; *Traités chinois de peinture et de calligraphie, Tome 1. Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*, Paris, Klincksieck, 2003 ; *Traités chinois de peinture et de calligraphie, Tome II. Les textes fondateurs (les Tang et les Cinq Dynasties)*, Paris, Klincksieck, 2010.

Globalement, les découpages catégoriels en Chine diffèrent profondément de ceux qui sont employés en Occident, même lorsqu'ils semblent qualifiés de façon similaire : le sens d'« art » ne recouvre pas les mêmes réalités en Europe et en Chine où il désigne depuis les premiers siècles de notre ère exclusivement la musique, la poésie, l'écriture et la peinture, excluant l'architecture ou la sculpture par exemple. Même les termes de « peinture » ou d'« écriture » ne désignent pas des activités équivalentes ; la peinture à l'encre sur support de papier n'est pas considérée comme de la « peinture » en Europe mais comme du « dessin » ; ce que nous traduisons pas commodité par « calligraphie » signifie en chinois « méthode » ou « discipline d'écriture » (*shufa*書法) et ne concerne en rien le sens d'« écrire de façon belle » entendu par « calligraphier » (du grec *kallos graphein*) ; la calligraphie au sens d'art de l'écriture, qui repose sur les développements formels et esthétiques de l'écriture de tous les jours, n'existe tout bonnement pas en Occident. Jean-François Billeter, dans *L'Art chinois de l'écriture*[9], s'est interrogé au sujet du mot « calligraphie », puisque cet art ne connaît aucun équivalent en français, mais personne ne l'a fait pour les autres termes mentionnés ci-dessus pour lesquels une traduction en français est admise. Or « art » ou « peinture » peuvent d'autant plus prêter à confusion qu'ils renvoient à des idées culturellement préconçues dans l'esprit des lecteurs dont la réalité effective ne ressemble en rien à celle des pratiques du même nom en chinois.

Il en est de même pour le concept de « paysage » par exemple. Dans les textes théoriques chinois apparaissent quantité de termes pour désigner diverses nuances que nous ne qualifions que d'un seul et même terme : paysage. Or le chinois fait la différence entre le paysage littéraire et pictural, *shanshui*山水, « montagnes et eaux », et le paysage issu de la perception, *fengjing*風景, « scène lumineuse ». De ces deux termes découlent une bonne dizaine d'expressions servant à nuancer et à préciser le sens de chacune de ces deux formes de « paysage ». Par exemple, dans les *Annales*

[9] Genève, Skira, 1989 ; ré-éd. Paris, Allia, 2010.

des peintres célèbres des dynasties successives de Zhang Yanyuan, l'expression *yunwu* 雲物 (nuage + objet) désigne à la fois la couleur et la forme des nuages et, plus globalement, le paysage (p. 585). Lorsqu'il est question de *jinghou* 景候 (« scène » + « examiner » ou « scène » + « période »)[10], l'expression désigne la peinture de paysages qui ne dépeint pas des montagnes et eaux, mais des scènes campagnardes par exemple. Quant à l'expression *qiuhe*丘壑 « colline et ravin »[11], elle désignait à l'origine la demeure de l'ermite et porte par la suite sur le paysage que chacun garde en son cœur. En français, il est alors nécessaire soit d'user de périphrases, soit de mettre des notes…

Mon travail a donc, dans un premier temps, consisté à préciser tous ces termes et à tenter d'en donner des définitions, en les replaçant dans leur contexte historique. Par exemple, le sens du terme « art » a beaucoup évolué au cours de l'histoire chinoise : il désignait à l'époque de Confucius la pratique d'activités servant à l'éducation de l'homme de bien ; au tournant de notre ère, il signifie les Classiques ou ouvrages canoniques, avant de prendre son sens actuel au début du deuxième millénaire.

L'objectif initial de tels travaux, conduits sur plusieurs années, consistait à examiner le processus créatif en Chine à travers l'expérience de l'art, par contraste avec la conception de ce processus en Europe. Ce choix n'avait pas pour but la comparaison elle-même, mais était dicté par la nécessité de la traduction. Le choix méthodologique et de contenu était conditionné par la tradition chinoise, qui repose sur la transmission initiatique et sur l'expérience renouvelée. Mais j'étais et je suis encore, comme tous les traducteurs, obligée de procéder par comparaisons et mises en parallèle, par la force des choses, pour pouvoir traduire. Ce qui m'a conduite à étudier les catégories esthétiques selon trois orientations :

[10] Dans *Traités chinois de peinture et de calligraphie, Tome II., op. cit.*, p. 598.
[11] Dans *Traités chinois de peinture et de calligraphie, Tome II., op. cit.*, p. 791.

1) La première problématique tentait de définir comment parler d'« esthétique » au sujet de l'art de la Chine. La recherche, menée à partir des abondantes sources chinoises elles-mêmes, c'est-à-dire des traités de la théorie de l'art en calligraphie et peinture, parfois encore non traduits en langues occidentales, a d'abord consisté à déterminer que le « beau » n'est pas une catégorie opératoire dans les arts visuels. Ce questionnement ne va pas de soi. Par exemple, Hsiung Ping-Ming ne remettait pas en cause la référence au « beau », contrairement à mon parti-pris. Il m'est en effet apparu que la catégorie qui sert perpétuellement de référence esthétique et artistique dans les textes théoriques sur la peinture et la calligraphie est « le naturel » (*ziran* 自然). Des catégories telles que le beau, le sublime, le gracieux, le tragique, etc., sont absentes de la théorie de l'art chinois qui offre des découpages différents de ceux de la tradition européenne : ils portent en effet sur la totalité du processus créatif et non sur le seul résultat visuel. Ainsi, le « naturel » recouvre à la fois la méditation qui préside à la réalisation, l'intention qui induit la création, le geste « sans action », c'est-à-dire sans volonté d'agir, et le résultat visuel et son effet sur le spectateur. Alors que des catégories telles que le beau, le gracieux, le laid, etc. portent sur le résultat visuel seul, et consistent à le décrire.

La catégorie du « naturel » a en outre pour corollaire la prise en compte des risques du tracé et la valorisation de qualités qui peuvent sembler étonnantes : la simplicité, l'archaïsme, la maladresse, voire la laideur qui, chez nous, sont mal connotées. Sans cette réflexion sur l'esthétique et sur la catégorie de référence qui n'est pas le beau, il m'était impossible de traduire de façon systématique, logique et fondée toutes ces catégories corollaires.

Cette réflexion sur les catégories en général tout en menant le travail de traduction m'a évité certaines erreurs : par exemple, le théoricien Zhang Huaiguan (actif vers 713-760) a rédigé un grand nombre de traités sur la calligraphie, dans lesquels il procède à des classements dégressifs *shen* 神, *miao* 妙, *neng* 能; un des

problèmes lorsque je me suis lancée dans la traduction de ces traités était celle de ces classements. Lorsque Zhang Huaiguan décrit une forme de suspension du moi au sujet d'une calligraphie cursive, dont l'auteur est classé *shen*, n'est-il alors pas question de sublime ? Le beau correspondant à l'harmonie des formes, le sublime à une suspension du soi en raison de la saisie de surprise. Voici l'extrait de Zhang Huaiguan :

> « Observer [la cursive] revient à pénétrer dans un temple et à y rencontrer des esprits, ou à voir une gorge sans en pouvoir sonder le fond, ou encore à faire face aux dents et aux griffes d'une bête sauvage, ou à percevoir le tranchant d'une lame affûtée, ce qui provoque respect et crainte. C'est alors seulement que l'on comprend la subtilité merveilleuse de la cursive. » [12]

Ces remarques surprenantes d'une œuvre calligraphiée en Chine, par l'un des plus grands théoriciens de l'art chinois, nous conduisent à nous demander s'il est possible de parler du sublime dans la tradition chinoise, et en particulier pour ses traités. L'auteur s'intéresse à la position du spectateur qui entre d'abord dans un nouvel espace où il est exposé à des rencontres et qui est ensuite pris de peur devant des bêtes sauvages. Les seuls sentiments dont Zhang Huaiguan fait état sont le respect et la crainte. Il n'est pas anodin que les éléments visuels auxquels renvoie la rencontre avec la calligraphie fassent partie de l'univers naturel du paysage en Chine : les esprits sont les habitants des montagnes ; la gorge profonde et insondable exige une ascension dans la montagne ; les bêtes sauvages surprennent dans les forêts ; seule la lame affûtée participe d'un univers purement humain. Cette appréciation d'un chef-d'œuvre rappelle étrangement l'expérience du sublime. Et pourtant, il n'en est rien. Pourquoi ? Parce que, précisément, les catégories chinoises ne portent pas sur la seule réception de l'œuvre, mais sur la totalité du processus créatif, qui va de la méditation qui préside à la conception, jusqu'à la réception, en passant par la réalisation, et même à la transmission.

[12] *Débat sur la calligraphie (Shuyi*), dans *Traités chinois de peinture et de calligraphie, Tome II, op. cit.*, p. 453.

L'« esthétique » chinoise, au sens large d'appréciation des formes visuelles et de leur théorisation, n'étant pas basée sur une étude rationnelle des œuvres, mais sur une observation des *interactions* entre l'œuvre et le spectateur, ses catégories ne proposent pas le même genre de statut ou de découpage que ceux des catégories esthétiques occidentales. C'est pourquoi qualité éthique et valeur spirituelle de l'artiste sont si importantes dans la tradition chinoise. C'est pourquoi également la suspension du moi décrite par Zhang Huaiguan ne peut être qualifiée de « sublime ». La catégorie supérieure des classements de Zhang Huaiguan, *shen*, ne pourra donc pas être traduite par « sublime » ni par « belle », ni même par « divine », mais par « inspirée », faute le mieux, terme qui recouvre tout le processus créatif et qui correspond bien à l'état du calligraphe en train de créer.

2) La deuxième problématique, qui découle directement de la première, portait sur les classements des artistes au lieu de celui des œuvres et sur les catégories de classements. Le résultat de ces recherches a permis de montrer que, dans la tradition chinoise, faire l'expérience d'une œuvre d'art ne se limite pas à la rencontre d'un objet autonome ayant des qualités esthétiques, idéologiques, morales, religieuses ou didactiques, mais induit la rencontre intime avec son auteur. La description à volonté « objective » des œuvres n'est donc pas prédominante dans la théorie traditionnelle. Ce qui intéresse les théoriciens est de préférence le rapport établi entre le spectateur et l'artiste, par le truchement de l'œuvre, au détriment de celui qui peut exister entre l'objet représenté et l'œuvre. Cette recherche a été menée dans un premier temps à partir des *Jugements sur les calligraphes* (*Shuduan*) de Zhang Huaiguan, texte théorique servant de référence dans l'art chinois, ce qui m'a permis de soulever les différences entre catégories esthétiques chinoises et occidentales : les premières demeurent majoritairement évaluatives, portant essentiellement sur les hiérarchies entre artistes, les critères de valeurs n'ont alors aucune prétention d'objectivité mais d'applicabilité

dans un contexte donné, alors que les secondes sont volontiers descriptives et portent sur l'œuvre.

Par exemple, dans tous les traités on trouve des phrases, telle que « Zhong [You, 151-230] et Zhang [Zhi, ?-192] abondent en tendon et os », parce que l'écriture est assimilée à son auteur. Or il faut traduire évidemment « [Le style de] Zhong [You] et de Zhang [Zhi] abonde en tension et en force structurale »[13]. Cette caractéristique de la théorie esthétique chinoise nous est expliquée de la façon suivante par Su Shi (1037-1101), dans un court colophon sur les caractéristiques de maîtres anciens et sur le lien entre homme et œuvre :

> « Autrefois, les critiques en calligraphie discutaient aussi la vie de l'auteur. Si l'homme n'avait pas de valeur spirituelle, même si son art était de qualité, il ne valait rien. »[14]

Si pour Su Shi, il apparaît clairement que la valeur humaine et celle de l'œuvre sont deux choses différentes, reste que les critiques les relient et qu'elles s'influencent mutuellement. Cette « valeur humaine » est déterminée, dans les traités sur la calligraphie traditionnels, par des classements des artistes allant du meilleur au moins bon. Une grande partie de la théorisation artistique est en effet constituée par la tradition de « classification » des artistes. C'est d'ailleurs pourquoi les ouvrages sur la peinture, la poésie, ou la calligraphie portent non pas sur les peintures ou les calligraphies, mais sur les peintres et les calligraphes. Ainsi les catégories classificatoires en Chine sont d'abord évaluatives, par opposition aux classifications *a priori* descriptives de la théorie esthétique occidentale.

Ainsi, ce seul problème de traduction, une fois résolu par une réflexion approfondie, ouvre à des perspectives initialement insoupçonnées. D'autant qu'il est

[13] Sun Guoting (648 ?-702 ?), *Traité de calligraphie (Shupu*, 687), dans *Traités chinois de peinture et de calligraphie, Tome II, op. cit.*, p. 153.
[14] *De la calligraphie [à partir des manuscrits] de six maîtres [possédés par] le Sieur Tang* (*Shu Tangshi liujiashu hou*), *in* Yan Zhongqi (comm.), *Su Shi lun wenyi* (*Propos sur les lettres et les arts de Su Shi*), Pékin, Beijing chubanshe, 1985, p. 238.

intéressant de noter que ce type de classements est encore utilisé de nos jours en Chine en calligraphie et peinture, alors que le marché des œuvres est à présent mondial. La conséquence de cette forme de catégorisation et de classement est contradictoire : alors que l'œuvre d'art en tant qu'objet autonome n'a pas de sens dans la tradition chinoise, il existe pourtant un marché de l'art très actif et développé. Cette caractéristique peut probablement s'expliquer par le rôle social de l'artiste et ce qu'il représente en tant que modèle.

J'ai ensuite développé ce travail sur les classes et les critères de classements en examinant leur évolution dans l'histoire chinoise et les modifications de la hiérarchie des arts. Les théoriciens chinois des deux dernières dynasties ont en effet réalisé que chaque époque de leur histoire comportait ses propres normes. Si leur vision est « historique », elle ne peut être assimilée à celle qui s'est développée en Europe. Il ressort de l'analyse qu'il n'est pas conçu de notion de progrès continu de l'art mais qu'au contraire, la référence opératoire est celle d'une antiquité révolue, assimilée au « naturel », et dont l'exemple le plus accompli, disparu depuis le VII^e^ siècle, est encore transmis jusqu'à nos jours : la célèbre *Préface [au recueil] du pavillon des Orchidées* (*Lanting xu*) de Wang Xizhi.

3) La troisième problématique visait à faire ressortir des sources chinoises – au lieu de réfléchir à partir d'*a priori* occidentaux – quels sont les problèmes esthétiques principaux abordés et soulevés par la tradition théorique chinoise, par contraste avec la tradition européenne. Dans le processus créatif, par exemple, l'analyse montre que le geste n'est jamais mis en avant et qu'est prônée une « absence d'action », alors que bien souvent, dans les ouvrages sur les arts graphiques chinois en Occident, les artistes chinois et en particulier les calligraphes sont comparés avec les peintres de l'expression lyrique des années cinquante. Si le geste est fondamental dans l'apprentissage des arts graphiques chinois, puisqu'il revient à revivre le processus créatif du modèle choisi, la création « naturelle » des grands modèles de la tradition se caractérise par une

« absence de geste ». Celle-ci correspond à une action aux antipodes de la virtuosité, ne faisant pas appel à la volonté d'agir et intégrant des erreurs et imperfections.

Enfin, si le vocabulaire employé par les théoriciens et artistes chinois semble parfois identique à celui de la philosophie, il ressort nettement de l'analyse que le domaine des arts n'est pas la simple application d'une pensée philosophique déterminée à une époque donnée et que la seule analyse de la pensée chinoise ne peut suffire à faire ressortir la spécificité de la théorie artistique, et encore moins de sa pratique. Les questions qui traversent l'histoire des arts graphiques chinois sont donc spécifiques à leur tradition. De même qu'ils ne peuvent être étudiés en se contentant de les aborder par le biais de l'esthétique entendue au sens d'étude du beau, ils exigent de ne pas seulement plaquer sur eux les développements philosophiques de la pensée chinoise.

Pour conclure, et pour proposer un élément de réflexion à la question posée par « la traduction, un exercice d'interprétation », si « traduire » implique nécessairement une trajection, un « partir de » pour « aller vers », pour autant, cela ne signifie par nécessairement « trahir » ; la traduction est bien un exercice d'interprétation, qui implique de pouvoir se mettre à la portée de ceux qui reçoivent la traduction, mais qui ne veut pas dire cependant qu'il ne faille pas demander au lecteur de faire un effort de trajection à son tour. C'est pourquoi les traductions littéraires peuvent et doivent être sans cesse reprises et renouvelées, remodelées à l'aune de l'évolution de la pensée, surtout de ceux qui lisent les traductions. Dans le domaine des sciences humaines et sociales, l'un des moyens est de donner autant d'éléments que possible, par les notes et les présentations des textes, pour que le lecteur soit à même de comprendre une traduction aussi fidèle que possible au texte initial, c'est-à-dire pris dans son contexte historique, social, esthétique et artistique, et au regard des interprétations de sa propre tradition.