



ISSN 1776-2669

ISSN en ligne 2260-6483

Sonorité et couleur : l'infime et la nuance chez François Cheng

CHEN Jing

Université des Études internationales de Shanghai, Chine
chenjing891@126.com

Reçu le 01-04/2020 / Évalué le 10-07-2020 / Accepté le 18-07-2020

Résumé

Dans ses textes théoriques François Cheng explique le fonctionnement du Vide, notion centrale dans la structuration du langage pictural chinois, qui a alimenté par la suite sa poésie et ses romans. L'article a pour but de cerner cette notion dans la création littéraire de François Cheng en traitant de deux aspects phénoménaux du Vide, qui trouvent leur source dans le *Dao-de-jing* : le son et la couleur.

Mots-clés : François Cheng, Vide, art pictural chinois, création littéraire, son, couleur

声音与颜色：程抱一作品中的弱音与淡色

摘要

程抱一在早期艺术理论中以虚为核心概念构建了中国画语言结构，这一概念也为他后期诗歌和小说创作提供了灵感源泉。本文旨在从《道德经》中由虚引发的两个现象：声音和颜色入手，分析虚在程抱一文学作品中的体现。

关键词：程抱一；虚；中国绘画；文学；声音；颜色

Sonority and color: the infinitesimal and the nuance in the creative writing of François Cheng

Abstract

In his theoretical texts François Cheng explains how the Void works as a central notion in the structuring of Chinese pictorial language. This notion subsequently fueled his poetry and novels. The article aims to define the notion in the creative writing of François Cheng by dealing with two phenomenal aspects of the Void, which find their source in *Dao-de-jing* : sound and color.

Keywords: François Cheng, Void, Chinese pictorial art, creative writing, sound, color

Introduction¹

Laozi dit que « La grande sonorité n'a qu'un son infime, la grande image n'a pas de forme » (Jullien, 2003 : 82)². Cela signifie que la grande image n'est pas l'abondance des lignes et des couleurs, la grande sonorité n'est pas l'exubérance des notes. Il est « la plénitude du compossible » (Jullien, 2003 : 87). Le « grand » consiste dans l'indistinct, la retenue, le non-performé qui s'ouvrent aux mille possibilités de s'accomplir, la notion du compossible venant marquer une ouverture à l'ensemble des possibles dans leur unité. Ainsi est décrit l'état du vide.

Selon une autre formule de Laozi, « Les cinq couleurs rendent l'homme aveugle, les cinq sonorités rendent l'homme muet³ ». Si bien que le sage vit d'une manière sobre et retenue, sans désir superflu d'ordre matériel. C'est dans l'encre qu'il voit toutes les couleurs, dans le moindre son qu'il entend la mélodie. Son et couleur sont d'un seul tenant, et tous deux ont trait à l'art pictural. Dans son livre consacré à la calligraphie chinoise, François Cheng met en parallèle le trait, la couleur et le son, associés dans un geste corporel et musical :

Pour moi, la calligraphie est saveur et chant ; elle se doit de créer un espace de communion (Cheng, 2014 : 26).

Je déposai le noir comme un flûtiste joue avec le vent. Je composai sur le papier une musique d'encre, de gris et de blanc, qui palpait à mesure que j'avançais (Cheng, 2014 : 30).

1. Son

D'après Wang Bi, le commentateur de *Laozi*, si le son s'actualise, on distingue ce qui est tel ou tel son et ce qui ne l'est pas. Sa production empêche l'actualisation des autres sons, de sorte qu'aucun son particulier ne fait la grande sonorité. Dans cette vision, chaque note flatteuse n'est qu'une beauté partielle, elle ne fait pas la beauté en sa totalité. Laozi croit que la grande sonorité est la « musique silencieuse » où l'on ne distingue pas encore les sons individuels et fragmentaires qui s'opposent et rivalisent entre eux, qui prennent leur sens par opposition aux autres, comme dans tout système de signes différentiels et relatifs. Dans la lignée du taoïsme, la tradition chinoise valorise la sonorité naturelle, originelle et indifférenciée dans son intégrité et dans sa pureté.

Dans un poème François Cheng figure effectivement cette idée à la fois par les effets auditif et visuel :

Le
centre
est
Là
d'où
viennent
Les murmures (Cheng, 2004a : 157)

Le centre, ou le vide, a la capacité de produire. Les murmures, les sons à peine articulés, ou en voie de l'être, reflètent sa potentialité de créer les choses distinctes à partir de l'état de chaos. « Le » incarne le yang, « Là », homonyme de « la », incarne le yin, et « Les » représente les dix mille choses, ce qui illustre justement le cycle de vie selon le taoïsme. Les six premiers vers, bien espacés dans l'ordre horizontal et vertical, semblent connaître deux fois le *decrecendo* jusqu'à se réduire aux murmures qui manifestent le monde en agitation et en gestation, le « Là », en place médiane dans le poème, représente le lieu originel.

Il en est de même dans deux autres poèmes, qui rappellent que du vide est né le plein, et que le silence contient toute parole :

Le vrai silence vient au bout des mots ;

*Mais les mots justes ne naissent
qu'au sein du silence* (Cheng, 2015 : 45).

*Au sommet du mont et du silence,
rien n'est dit, tout est.*

*Tout vide est plein, tout passé présent,
tout en nous renaît* (Cheng, 2018 : 53).

Les deux strophes se font écho et les sentences associent entre eux de façon apparemment paradoxale des éléments qui génèrent ce mouvement de dépassement de la parole juste et pleine dans le silence et le vide d'où elle provient, pour s'abolir dans une renaissance de l'être.

L'idée de la grande sonorité se manifeste aussi dans le roman de François Cheng, *Le Dit de Tianyi*. Le roman raconte la vie d'un peintre chinois à la recherche de la vérité de l'art et de la vie en Orient et en Occident. Le protagoniste, Tianyi, assiste à bien des spectacles de théâtre et à des concerts. Une pièce de théâtre, qui a lieu lors de la fête de la Lune, raconte les pérégrinations d'un homme injustement condamné, et Tianyi admire la performance des acteurs qui créent l'espace et le temps par leur mouvement ; avec Haolang, Tianyi va écouter un premier concert, *La Symphonie pastorale* de Beethoven, ponctué par le bombardement des Japonais,

ce qui le rend inoubliable ; il assiste à un deuxième concert, où les œuvres de Dvorak, au programme, évoquent l'idée de l'arrachement et du retour, ce qui les rapproche de la poésie chinoise ; toujours accompagné de Haolang, Tianyi voit au théâtre *Le Serpent blanc*, joué par l'acteur Yumei ; et à Paris, malgré ses moyens financiers limités, il garde l'habitude d'aller aux concerts.

Tous ces spectacles pleins d'entrain se ramènent à un dernier, qui a lieu dans le camp de rééducation du Grand Nord de la Chine, organisé par un « club privé », qui donne accès pour ses membres à une vie relativement libre. On y rencontre notamment l'historien, privé d'illustrations, décrivant l'histoire des miroirs et des tissus de l'Antiquité chinoise, les écrivains et les poètes récitant leurs œuvres, les musiciens jouant silencieusement des pièces :

À défaut de piano, le pianiste a dessiné sur une longue bande de papier un clavier avec ses touches noires et blanches. Il y exerce ses doigts et joue des morceaux de Schumann, de Chopin ou de Rachmaninov en chantonnant. Le premier moment d'excitation passé, son visage est vite inondé de larmes ; il sait, en regardant ses mains abîmées par tous les travaux de force, qu'il ne sera plus jamais un vrai pianiste. Quelquefois il accompagne le chanteur dans des mélodies qui lui sont familières, Adélaïde de Beethoven, Le Voyageur et Le Tilleul de Schubert, À ma fiancée de Schumann... Bien plus poignante qu'une interprétation parfaite, cette bizarre harmonie émanant du fredonnement du pianiste qui accompagne la voix volontairement étouffée du chanteur : sourde mélodie de la désespérance (Cheng, 1998 : 344).

Il y a encore les sons ténus qui sortent du pipeau de Zhang le Muet. Les sons à peine audibles viennent de l'autre côté de la cloison, « bien plus loin que le vent », et donnent l'impression d'une image paisible et sereine où se trouvent brise, sables, roseaux, horizon, barque, onde invisible, paysage devenu un quasi-« cliché » de la peinture chinoise.

Puis, plus rien. Rien que le long silence, rien qu'un immense cœur qui bat. Zhang le Muet impose son silence à tous ; il nous invite à entrer dans son silence où l'on communique indéfiniment, avec une émotion sans partage (Cheng, 1998 : 345).

Si nous considérons les sons ténus du pipeau comme la grande sonorité, c'est que la sonorité à peine rendue non seulement contient en elle toute la virtualité d'une infinité de sons, mais se prolonge et s'intensifie encore par le silence qu'elle provoque - qui fait aussi partie du son infime -, permettant aux spectateurs de communiquer sans parole.

Toujours dans le camp de rééducation, chaque psalmodie du poème de Wang Wei récitée par Haolang est suivie d'un long silence qui, selon François Cheng, fait encore partie de la psalmodie. Il cite une célèbre formule de Sacha Guitry : « le silence qui succède à Mozart est encore du Mozart » (Cheng, 2014 : 113), et nous trouverons la même idée dans ses vers :

*Tout le silence fulgure en un chant
Dans l'éternité d'un jour gris
Au cœur du bois
que survolent d'insoucieux nuages
Tout le silence gonflé du chant
surgi des entrailles de la mésange
Rond comme la rotation de l'univers
Rond comme un cœur qui bat (Cheng, 2005 : 73)*

*Avoir tout dit
et ne plus rien dire
Accéder enfin au chant
par le pur silence (Cheng, 2005 : 37)*

*Entrer dans le silence
Pour que de loin
te retienne la musique (Cheng, 2004a : 205)*

Au bout du chant, mais par-delà silence chant ! (Cheng, 2018 : 73).

Non seulement le chant émerge du silence et y retourne, non seulement le silence enveloppe le chant mais il lui donne forme et plénitude. Avec la fin du chant et de la musique nous nous rapprochons de la musique qui s'éloigne : le proche est dans le lointain, comme le tout dans le rien, l'absence dans la présence. C'est ainsi que se réunissent le monde intérieur et le monde extérieur et que le cœur est à l'unisson de l'univers, dans un même mouvement.

Zhang le Muet est aussi l'un des rares peintres qui refusent d'ajouter dans ses peintures des drapeaux rouges ou des grues géantes. Dans ses calligraphies, se trouvent souvent des vers comme :

*Là-dedans ; essence des choses
La cerner ? Déjà hors-parole⁴ (Cheng, 1998 : 345).*

Ces deux derniers vers, tirés du poème de Tao Yuanming (352 ou 365-427), décrivent l'état où l'homme communique spirituellement avec la nature. L'expression « hors-parole » a été inspirée par Zhuangzi. Ce terme chinois est formé de deux

caractères « oublier » et « parole », traduit par François Cheng comme « hors-parole » ou « par-delà la parole ». D'après lui, « [l]e vrai silence n'est pas le simple fait de se taire. Il ne peut advenir que lorsque ce qui doit être dit est exactement dit » (Cheng, 2014 : 113). Le premier vers, en deux expressions apposées, définit le lieu de l'intimité des choses ; le second juxtapose une question et sa résolution par une tournure temporelle (« déjà » qui marque la limite infime que franchit la parole : ce qui est à saisir par les mots leur échappe, se situe au-delà). Hors-parole est donc le silence qui suit les sons ténus de Zhang, l'état de vide où se réalisent la communion, l'échange et la plénitude.

François Cheng a abordé plusieurs fois la relation entre le travail du pinceau-encre et la musique, plus précisément, le violon, dans ses livres d'art et son roman :

[...] la calligraphie s'apparentait à une musique de gestes, où mon trait noir donnait parfois le velouté d'un son de violon (Cheng, 2014 : 9-10).

L'enchaînement des gestes d'un violoniste et sa musique rappellent le mouvement du pinceau et les jeux de l'encre (Cheng, 2014 : 22).

Un calligraphe trace un poème comme un violoniste interprète une partition (Cheng, 2014 : 34).

Le geste pictural est comme le geste musical, la calligraphie est une chorégraphie. En outre, François Cheng a fait remarquer la relation intime qui existe entre l'artiste et son instrument. Dans *Le Dit de Tianyi*, Tianyi raconte à Véronique l'histoire de Boya, qui n'arriva à maîtriser le luth que lorsqu'il fut délaissé sur une île. L'histoire de Boya éveille l'empathie chez Véronique. Victime de tuberculose, elle a renoncé à son rêve de musicienne et continuait à jouer de la clarinette maintes fois dans sa tête, « selon les règles de la technique de façon combien plus vitale, plus vraie » (Cheng, 2014 : 283), ce qui lui donnait l'impression d'avoir déjà dominé son instrument.

François Cheng a relaté sa propre expérience, quand il a été gravement malade et qu'il n'a pas pu pratiquer la calligraphie ni écrire pendant des mois. Comme il le dit, « [u]n écrivain n'est rien sans sa main pour polir les mots » (Cheng, 2014 : 38). Il a continué pourtant à calligraphier en imagination jusqu'à son rétablissement. Le geste est alors intériorisé et rejoué mentalement. Les deux premiers caractères qu'il a calligraphiés, une fois guéri, sont « herbes » et « fleurs », symbole du cycle de vie.

Ce qui nous rappelle le propos de Matisse : « Vous voulez faire de la peinture ? Commencez alors par vous couper la langue, car désormais vous ne devez vous exprimer qu'avec vos pinceaux » (Cheng, 1986a : 42). Le peintre souligne ainsi que l'art du peintre est dans son acte de peindre, non dans le discours. C'est de

cette manière qu'ont procédé les artistes. Plus encore, que ce soit le pianiste sans clavier, ou le peintre sans pinceau, le dénuement ne les a pas empêchés de quêter la vérité de l'art, et il leur a permis de mieux transformer l'absence en présence, le non-avoir en avoir, le vide en plein.

2. Couleur

Le principe du taoïsme est fondé sur le vide, dont la représentation en peinture est caractérisée, selon les mots de Dong Yuan (943-962), par « plat », « fade », « naturel », « authentique ». Concernant la couleur d'encre, nous trouvons également « limpide », « insipide », « pâle », « fraîche », etc. Par rapport aux couleurs éblouissantes qui « rendent aveugle », ces qualités répondent mieux à l'esthétique taoïste. Précisons que malgré sa sobriété, l'encre n'est pas pour autant monochrome. Le mélange de l'eau et du bâton d'encre peut engendrer une variation infinie de nuances. Shen Zongqian (1736-1820) disait ainsi qu'« [a]droitement maniée, l'encre est à même de faire ressortir les expressions subtiles des choses, de restituer une scène dans toute sa fraîcheur. C'est bien par l'encre que les souffles harmoniques se manifestent le plus pleinement » (Cheng, 2006 : 47)⁵. François Cheng épouse pleinement cette façon de voir, disant que l'encre « totalise toutes les couleurs » (Cheng, 2004b : 152), il en a même trouvé un écho dans les vers de Verlaine : « pas la couleur, rien que la nuance »(Cheng, 2004b : 152).

En apparence, l'encre diluée est employée largement dans la peinture montagne-eau ; le vide et le plein, les brumes et les nuages, enveloppent le paysage dans une atmosphère diaphane, floue et indistincte. Mais ce n'est pas que le peintre travaille intentionnellement sur cette atmosphère pour qu'elle soit à la chinoise, c'est que la fadeur s'exprime mieux par le non-exprimé, elle témoigne de l'épanouissement des sentiments du peintre en un style retenu : « Elle est expression de la sagesse, la vie fade est un idéal » (Jullien, 1993 : 33). La fadeur de l'atmosphère résulte du temps, du climat, des brumes et des nuages.

En Chine, dépourvus qu'ils sont d'un temps fortement ensoleillé, les peintres préfèrent rendre le côté changeant du paysage marqué par le temps qu'il fait, du beau vers le mauvais et du mauvais vers le beau, ou par l'heure, du jour vers la nuit ou de la nuit vers le jour, ou encore par la présence des brumes et des nuages qui voilent et dévoilent le paysage. C'est toujours la transition qui se trouve au centre de leurs préoccupations. Elle peut être causée par le changement du climat et du temps. Qian Wenshi (Song) l'exprime parfaitement dans son « Ziyunlun-hua » (Yu, 1957 : 84) :

La montagne sous la pluie et le beau temps sont faciles à peindre. Il n'y a que la transition du beau temps à la pluie et celle de la pluie au beau temps, ainsi que les brumes matinales et les vapeurs crépusculaires, tantôt dispersées tantôt rassemblées, tout se baigne dans le vague et l'indistinct, tantôt apparaissent tantôt disparaissent, entre il y a et il n'y a pas, qui sont difficiles à figurer⁶.

L'intervalle, espace du changement et de la modulation, est privilégié par rapport aux limites. Conformément à la pensée taoïste, c'est le « entre » qui prime, associant le « c'est cela » et le « ce n'est pas cela ». C'est ce qui intéresse justement le peintre chinois. De ce fait, il « peint le monde émergeant-s'immergeant », saisit les formes et les choses à la fois « surgissant et s'effaçant », « comme s'il y avait - comme s'il n'y avait pas », selon les mots de Wang Wei.

Le flou, le confus et l'indécis de la peinture chinoise se rapprochent d'une certaine manière de l'effet impressionniste, mais ils se distinguent par le fait que la peinture chinoise se préoccupe du temps comme durée, dans son déroulement, et non d'un moment donné, selon une succession ordonnée.

François Jullien, avec son regard occidental, a aussi perçu les heures préférées des peintres chinois :

[...] le paysage révélateur est celui du soir, s'estompant progressivement : quand, au cours de cette autre transition, du jour à la nuit, les formes à la fois se nimbent et s'obscurcissent, et peu à peu deviennent indécises. Tandis que les vapeurs qui montent effacent les arêtes et que le paysage entier commence à plonger dans la pénombre, ces formes qui vont se confondant appellent à dépasser leurs individuations temporaires pour rejoindre le fonds indifférencié des choses (Jullien, 2003 : 20).

François Cheng, par les yeux de son personnage, se plaît aussi à saisir les moindres variations causées par le temps dans son roman :

Je m'exerçais tout bonnement à affiner mes observations, à aiguïser mes sensations, à capter des nuances impalpables, les variations de tons qui se produisaient sur les coteaux d'en face et sur la surface de l'eau au moment des changements de temps. Tons mouvants, indécis, velléitaires grâce à quoi on glissait d'un état à un autre sans s'en rendre compte [...] (Cheng, 1998 : 288).

Cette atmosphère indistincte peut aussi être créée par la présence des brumes et des nuages, qui donnent une certaine humidité à l'air, et qui plongent le paysage dans l'alternance apparition-disparition, visible-invisible, rendant la montagne-eau insondable et mystérieuse. Lorsque les brumes montent, la montagne paraît plus élevée et majestueuse, tout s'enveloppe dans ce voile laiteux et flottant, ce qui

suggère la sérénité et la tranquillité. En voilant et dévoilant le mont, les brumes et les nuages tamisent la lumière et couvrent la nature vivifiante d'une couleur bleuâtre. Entre le visible-invisible, le caché-manifesté, le paysage du mont Lu attire les pèlerins, par exemple les taoïstes qui croient qu'avalant les nuages et qu'expirer les brumes aident à entretenir le souffle, et les peintres qui y reçoivent constamment une inspiration.

Pour échapper aux bombardements des Japonais, la famille de François Cheng, qui était alors jeune, s'est réfugiée dans la campagne du Sichuan. Aux pieds du mont Lu, il a passé un moment intense. Dans un entretien, il évoque ce qu'il a éprouvé et qui a déterminé sa vie d'homme, d'intellectuel, d'écrivain et d'artiste, dans une révélation :

Moi, c'est la nature qui m'a terrassé, et immédiatement, bien avant cet exode, dès le mont Lu et ses brumes... Je peux dire que c'est ici que le jeune homme que je suis devenu prend conscience de la condition tragique de l'homme et de la beauté infinie de la nature. Dès lors, ce tiraillement entre ces deux consciences ne me quittera plus (Liu, 2013 : 37).

Cette conscience double du destin de l'homme et de l'immensité de la nature fait écho à celle des peintres ermites chinois à l'époque, qui exprimaient leurs états d'âme et leur vocation politique inaccomplie à travers leur pinceau.

En observant que le mont Lu offre toujours des perspectives renouvelées et des jeux de lumières sans fin, jamais les mêmes : « les teintes instables, rose ou pourpre, vert jade ou gris argent » (Cheng, 1998 : 20), en fonction de la température, de la lumière, des mouvements des brumes et des nuages, Tianyi a commencé à regarder la peinture chinoise d'une manière plus attentive et à réfléchir sur le microcosme pictural qui répond au macrocosme de l'univers.

Le paysage l'a tellement marqué que cette nostalgie l'a poursuivie presque toute la vie. Les nuages autour du mont suggèrent, depuis le début, son destin vagabond, les deux mouvements de retour fleuve - vapeur - nuage - pluie - fleuve et montagne - fleuve - mer - vapeur - nuage - pluie - montagne, qui assurent les transformations entre le ciel et la terre, la montagne et la mer, symbolisent le temps cyclique.

Bien qu'il ait parcouru d'autres régions de la Chine et de l'Europe, ce sont les monts et fleuves de son enfance qui apparaissent être les plus révélateurs, qui ont formé son esthétique, sa vision du monde dans la manière d'envisager les choses.

Par rapport à la description objective caractérisée surtout par des remous « aussi indolents que les reflets des nuages qui passaient » et des pans d'eau comme des « miroirs intacts du matin du monde », le paysage, aux yeux de Tianyi peintre, est

esquissé par de grandes lignes, traduit en couleurs sobres, il est plat et fade, à la fois symbolique et poétique.

N'ayant jamais oublié le paysage du mont Lu de son enfance, après de nombreux voyages successifs, il essaie de saisir l'essentiel du paysage en peu de touches, sans trop exagérer ni travestir la réalité. Ce qu'il réalise n'est pas un paysage naturaliste mais un paysage naturel. Comme il l'affirme :

Il s'agit en effet de ce style, si spécifique de la peinture chinoise, qui procède par application de traits délicats, parfois fondus, usant d'une encre subtilement graduée, et qui vise d'abord à saisir les tonalités d'un paysage dans leurs infinies nuances, à capter les vibrations secrètes des objets baignés par les invisibles « souffles » dont l'univers est animé (Cheng, 1986b : 18).

Pour avoir une image au sens chinois, sans parler de la « grande » image, il faut éviter qu'elle prenne forme, parce que la forme signifie pour les Chinois la rigidification, la sclérose. Comme l'univers est toujours en cours de transformation, la forme des choses n'est qu'une représentation de l'instant, sans cesse renouvelé. Donc le peintre chinois ne cherche pas la ressemblance au niveau de la forme, mais il trace son chemin entre « il y a » et « il n'y a pas », c'est-à-dire qu'il ne peint pas par reproduction ressemblante une scène particulière, mais vaguement, indistinctement, sans individuation ni spécification, le paysage peint semble sans ressembler. En ne ressemblant pas la peinture peut alors ressembler à tout.

Le moyen de dire l'indicible devient le centre des préoccupations du peintre. Conscients de ce que la forme figée risque d'empêcher d'avoir une vision plus large et plus approfondie, les peintres lettrés de la dynastie des Wei et des Jin essaient de montrer ce qui est caché derrière l'apparence. Ils voient ainsi dans la montagne, dotée d'une forme inconstante, ce caractère indifférencié et flou qui l'élève à la hauteur du grand. Les brumes et les nuages s'amoncellent et se dissipent indéfiniment, estompent les contours ; les changements d'heures, de temps, de température et de saisons, nuancent les tons ; les interactions constantes entre les éléments permettent de dévoiler tous les aspects, de sorte qu'un état sans fixité atteint la grandeur.

Cette méthode est familière à François Cheng, son roman abonde en descriptions de brumes et de nuages, nous en citerons quelques-unes :

Ces variations (des couleurs des feuilles de thé) n'étaient pas dues uniquement à la température et à la lumière, mouvantes il est vrai dans cette région. Elles étaient provoquées par la présence des brumes et des nuages qui faisaient partie intégrante du mont Lu [...] Par leurs mouvements capricieux, imprévisibles, par

leurs teintes instables, rose ou pourpre, vert jade ou gris argent, ils transformaient la montagne en magie (Cheng, 1998 : 20).

Pis : il n'y a rien. Rien qu'une étendue blanchâtre. Brume ? Brouillard ? Fumée ? Un mélange de substances impalpables, à peine terrestres (Cheng, 1998 : 425).
Une brume légère, à la moindre brise propice, monte de la cime des arbres gelés jusqu'aux racines, aussi légère que les volutes qui s'élèvent d'un bâton d'encens (Cheng, 1998 : 429).

À la manière des peintres chinois, au lieu de voir un bout du monde, François Cheng voit l'univers en sa totalité ; au lieu d'imiter, il laisse surgir la scène par elle-même ; au lieu de représenter, il présente les nombreuses possibilités dans l'espace et le temps.

La couleur d'encre fait penser à l'obscurité, à l'invisible, à la nuit. Mais elle n'est pas toujours aussi foncée que brûlée, comme la nuit qui n'est pas toujours l'obscurité totale chez François Cheng. Il y a toujours une lumière qui en surgit, luciole, étoiles, bougie, ... C'est par la pénombre et l'obscur que nous distinguons la moindre lumière qui advient, comme dans son quatrain :

*Vraie lumière,
celle qui jaillit de la Nuit ;
Et vraie Nuit,
celle d'où jaillit la Lumière* (Kim, Cheng, 2009).

Là encore, comme le montrent le parallélisme et l'inversion des termes, nous allons d'un opposé à l'autre et dans une alternance qui est une émergence de l'un dans l'autre phénomène nous atteignons à leur véritable nature. La clarté vient s'ajouter à la nuit, permet de l'animer, d'en alléger la pesanteur et la morosité, de lui rendre la grâce. Dans toutes les nuits qui ont marqué la vie de Tianyi, il se trouve toujours de faibles lumières telles que la bougie, la lune, des étoiles filantes, le feu, des lucioles, des lanternes, des torches, la flamme, ... qui évitent que la nuit ne soit trop pesante.

Dans l'extrême dénuement à Paris, Tianyi s'est quand même offert le luxe d'acheter le billet de concert pour Véronique, la rencontre avec celle-ci signifiait pour lui l'espoir, il la compare à la moindre lumière capable de le réconforter :

*Dans la nuit la plus sombre, une étincelle d'allumette, une flamme vacillante,
une luciole suffit pour maintenir ouvert l'univers entier* (Cheng, 1998 : 278).

Dans la peinture, Tianyi a trouvé la lumière intériorisée qui « rayonne » dans l'environnement obscur des tableaux de Rembrandt, ce qui rapproche celui-ci d'une certaine manière des peintres chinois, qui croient que « la vraie flamme vient du for intérieur de l'homme » (Cheng, 1998 : 239).

L'obscur de la nuit n'a pas empêché le jaillissement de la lumière de la nature ou celle du fond du cœur. C'est justement dans l'indécis et l'obscur que l'homme, par toutes ses tentatives, assiste au jaillissement même de la lumière.

Conclusion

Inspiré et imprégné par la pensée taoïste, François Cheng envisage la plus belle musique comme non performée et silencieuse. Lorsque les sons humains deviennent de plus en plus ténus et se confondent avec les sons de la nature, la grande sonorité est produite. Le pinceau-encre joue le même rôle que les notes de musique. François Cheng dit l'indicible en mettant en valeur la fadeur qui résulte des nuances de tons causées par le temps qu'il fait, le climat, les brumes, les nuages et les lumières nocturnes. Les sons à peine actualisés et les couleurs « plates et fades » rappellent le fait que le peintre chinois, par « réductions successives », atteint « l'essence insipide » (Cheng, 1998 : 96).

Par cet aperçu de l'œuvre de François Cheng, à la fois penseur, écrivain et calligraphe, nous avons voulu montrer en quoi son expérience et sa création sont empreintes de sa connaissance et de sa pénétration de la culture de la Chine ancienne, dont il transpose la vision artistique et la philosophie de la vie dans la fiction et la poésie. Il le fait non seulement en reprenant les grandes idées de cette tradition, dont il est le médiateur, mais il exprime une façon d'être dans un style d'écriture et dans une langue française, dont il est devenu un maître.

Bibliographie

- Cheng, F. 1986a. *Chu Ta : le génie du trait*. Paris : Phébus.
- Cheng, F. 1986b. *L'Espace du rêve. Mille ans de peinture chinoise*. Paris : Phébus.
- Cheng, F. 1998. *Le Dit de Tianyi*. Paris : Albin Michel.
- Cheng, F. 2004a. *Le Livre du vide médian*. Paris : Albin Michel.
- Cheng, F. 2004b. *Toute beauté est singulière. Peintres chinois à la voie excentrique*. Paris : Phébus.
- Cheng, F. 2005. *À l'orient de tout*. Paris : Gallimard.
- Cheng, F. 2014. *Et le souffle devient signe. Portrait d'une âme à l'encre de Chine*. Iconoclaste.
- Cheng, F. 2015. *La Vraie gloire est ici*. Paris : Gallimard.
- Cheng, F. 2018. *Enfin le royaume*. Paris : Gallimard.
- Jullien, F. 1993. *Éloge de la fadeur. À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*. Paris : Librairie générale française.
- Jullien, F. 2003. *La grande image n'a pas de forme*. Éditions du Seuil.
- Kim E.-J., Cheng, F. 2009. *Vraie lumière née de vraie nuit*, Cerf.
- Liu T.-n. 2013. *Image de la Chine chez le passeur de culture François Cheng*. Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle, Paris.
- 余剑华 (编). 1957. *中国画论类编*. 北京: 人民美术出版社. (Yu J.-h. 1957. *Zhong-guo hua-lun lei-bian*. Beijing : Ren-min mei-shu chu-ban-she.)

Notes

1. Cet article reprend des éléments de notre thèse, qui développe largement les relations entre la peinture et la création littéraire dans l'œuvre de François Cheng : *La peinture chinoise en littérature : l'œuvre de François Cheng* (Université des Études internationales de Shanghai, mai 2020, non publiée).
2. “大音希声，大象无形”，Laozi, *Dao-de-jing*, chapitre XLII, traduit et cité par François Jullien.
3. Notre traduction de “五色令人目盲，五音令人耳聋”，Laozi, *Dao-de-jing*, chapitre XII.
4. “此中有真意，欲辨已忘言”，traduit et cité par François Cheng.
5. “能得其道，则情态于此见，远近于此分，精神于此发越，景物于此鲜妍。所谓气韵生动者，实赖用墨得法，令光彩晔然也”，traduit et cité par François Cheng.
6. Notre traduction de “雨山晴日，画者易状，唯晴欲雨，雨欲霁，宿雾晚烟，既泮复合，景物昧昧，一出没于有无间难状也”.