



Geste cosmologique et « phénoménologie » du réel « Naturel », « spontanéité », « ainséité » (*ziran* 自然) dans la théorie de l'art chinois et chez Guo Xiang

Raphaël Van Daele

Volume 78, numéro 3, octobre 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1097883ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1097883ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Faculté de philosophie, Université Laval

Faculté de théologie et de sciences religieuses, Université Laval

ISSN

0023-9054 (imprimé)

1703-8804 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Van Daele, R. (2022). Geste cosmologique et « phénoménologie » du réel : « Naturel », « spontanéité », « ainséité » (*ziran* 自然) dans la théorie de l'art chinois et chez Guo Xiang. *Laval théologique et philosophique*, 78(3), 443–459. <https://doi.org/10.7202/1097883ar>

Résumé de l'article

L'expression chinoise *ziran* 自然 s'entend aussi bien à propos de la « nature », cette région de l'être dont l'émergence et les processus ne relèvent pas de la volonté ou de l'action humaine, qu'à propos d'un certain type d'agir humain. Le geste expert de l'artiste est l'exemple privilégié d'un tel agir. Loin de nuire à la cohérence de cette notion, le fait que celle-ci soit mobilisée dans le discours théorique sur l'art autant que dans le discours sur la nature témoigne d'un lien organique qui, dans la pensée chinoise, unit différents domaines de la réflexion. Le présent article propose d'esquisser une lecture philosophique de la notion de *ziran*. Pour ce faire, nous explorerons le rôle joué par *ziran* dans l'oeuvre esthétique de Cai Yong 蔡邕 (133-192) et dans la pensée de Guo Xiang 郭象 († 312).

GESTE COSMOLOGIQUE ET « PHÉNOMÉNOLOGIE » DU RÉEL

« NATUREL », « SPONTANÉITÉ », « AINSÉITÉ » (ZIRAN 自然) DANS LA THÉORIE DE L'ART CHINOIS ET CHEZ GUO XIANG

Raphaël Van Daele

Philosophie, Histoire et civilisations
Université Libre de Bruxelles (Chargé de recherches F.R.S.-FNRS)
et École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris

RÉSUMÉ : L'expression chinoise ziran 自然 s'entend aussi bien à propos de la « nature », cette région de l'être dont l'émergence et les processus ne relèvent pas de la volonté ou de l'action humaine, qu'à propos d'un certain type d'agir humain. Le geste expert de l'artiste est l'exemple privilégié d'un tel agir. Loin de nuire à la cohérence de cette notion, le fait que celle-ci soit mobilisée dans le discours théorique sur l'art autant que dans le discours sur la nature témoigne d'un lien organique qui, dans la pensée chinoise, unit différents domaines de la réflexion. Le présent article propose d'esquisser une lecture philosophique de la notion de ziran. Pour ce faire, nous explorerons le rôle joué par ziran dans l'œuvre esthétique de Cai Yong 蔡邕 (133-192) et dans la pensée de Guo Xiang 郭象 († 312).

ABSTRACT : The Chinese word ziran 自然 can either refer to “nature”, this ontological realm which emerges and works regardless of human will and action, or to a certain kind of human action. The artist's perfectly skilled gesture is the most excellent illustration of such action. Far from breaking its conceptual coherence, the fact for “ziran” to be used in aesthetics as well as in the discourses about nature highlight an organic link between those domains in Chinese thought. The present article aims at drawing the outlines of a philosophical reading of ziran. To do so, I explore the implications of ziran in Cai Yong 蔡邕 (133-192)'s aesthetics works and in Guo Xiang 郭象 († 312)'s thought.

INTRODUCTION : ESQUISSE D'UNE HISTOIRE PHILOSOPHIQUE DE LA NOTION DE ZIRAN

L'expression en deux caractères ziran 自然, littéralement « de soi-même (zi 自) ainsi (ran 然) », est attestée dans les textes les plus emblématiques de la tradition chinoise, et tout spécialement dans les textes rattachés au taoïsme. Présente dans le texte éponyme attribué à Laozi 老子 (mieux connu sous le titre de *Classique de la*

Voie et la vertu - Daodejing 道德經)¹, ainsi que dans le *Zhuangzi* 莊子, cette anthologie de trente-trois chapitres rassemblés sous le nom de Zhuang Zhou 莊周, Maître Zhuang, *ziran* qualifie ce qui ne relève pas de l'humain, ce qui, au contraire, a trait au cours « naturel » et « spontané » des choses et des événements (« naturel » et « spontané » étant d'ailleurs des traductions commodes de *ziran*). Dans le *Zhuangzi*, nous lisons par exemple : « L'authenticité (*zhen* 真) est ce qui est reçu du ciel, c'est ce qui est de soi-même ainsi et ce qui ne peut être changé (*bu ke yi* 不可易)² ». La fin de la période des Royaumes Combattants (*Zhanguo* 戰國, 475-221) et les quatre siècles que durera la dynastie des Han 漢 (202 AEC-220 EC) verront la notion de *ziran* utilisée en des sens à la fois divers et convergents. Toujours associée à la nature et à son cours spontané, *ziran* dénote un mode d'action étranger à toute téléologie, qualifie ce qui relève de l'inévitable³ et désigne, dans certains textes, l'efficacité supérieure et transcendante par laquelle adviennent et disparaissent toutes choses⁴. Les penseurs des III^e-IV^e siècles EC continueront à faire de la notion *ziran* un élément central d'une pensée de la nature et d'une réflexion sur les caractéristiques fondamentales de la réalité⁵.

En parallèle à ses usages dans les textes généralement considérés comme « philosophiques », la notion de *ziran* fit l'objet de considérations subtiles et décisives dans un autre corpus : celui de la littérature théorique sur l'art. Fruit des considérations de praticiens jetant un regard réflexif sur leurs propres activités, ces écrits manifestent une profondeur spéculative et une valeur philosophique indéniable. En même temps

-
1. Cf. *Laozi*, 17 ; 23 ; 25 ; 51 ; 64. L'occurrence la plus souvent citée est celle de *Laozi* 25 : « L'homme se règle (*fa* 法) sur la terre ; la terre se règle sur le ciel ; le ciel se règle sur le *dao* 道 ; le *dao* se règle sur ce qui va de soi-même ainsi (*ziran*) ». Sauf indication contraire, nous traduisons les textes chinois.
 2. *Zhuangzi*, 31, p. 1131 (31/37-38). Nous citons le *Zhuangzi* d'après GUO Qingfan 郭慶藩, éd., *Zhuangzi jishi* 莊子集釋 (Le *Zhuangzi* avec annotations compilées), 2 vol., Taipei, Wanjuan lou, 2007 (1^{re} éd. 1894). Cette édition n'étant pas, à proprement parler, une édition de référence, nous indiquons entre parenthèses les références des passages cités (chapitre et lignes) d'après *A Concordance to Chuang Tzu*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1986. « *Ziran* » revient huit fois dans le *Zhuangzi*. Outre le présent passage, cf. *Zhuangzi*, 5, p. 245 (5/58) ; 7, p. 325 (7/11) ; 14, p. 551 (14/16) et p. 557 (14/24) ; 16, p. 604 (16/7) ; 17, p. 633 (17/34) ; 21, p. 784 (21/36). Sur la notion de *ziran* dans le *Zhuangzi*, cf. Angus C. GRAHAM, *Chuang-tzu. The Inner Chapters*, Indianapolis, Hackett, 2001, p. 6-8.
 3. Anne CHENG, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997, p. 130. L'empereur Wen 文 des Han (r. 180-157) écrivit par exemple : « La mort est la loi du ciel et de la terre (*tiandi zhi li* 天地之理), elle relève de l'ainsité des choses (*wu zhi ziran* 物之自然). À quoi bon s'en affliger ? » (*Shiji* 史記, 10, p. 433). C'est encore en ce sens que Ruan Ji 阮籍 (223-262) mobilise le terme dans son poème « Chants du cœur » (*Yong huai* 詠懷) : cf. 28.5 ; 34.1-2 ; 41.6-6 ; 67.3 (Stephen OWEN, Wendy SWARTZ, éd., *The Poetry of Ruan Ji and Xi Kang*, Boston, Walter de Gruyter, 2017).
 4. Une telle conception du *ziran* est notamment élaborée dans le commentaire de Heshanggong 河上公 au *Laozi*, probablement composé aux I^{er}-II^e siècles EC. Cf. Tadd MISHA, « Dao and *Ziran* in Heshanggong's Commentary on the *Daodejing* », dans David CHAI, éd., *Dao Companion to Xuanxue*, New York, Springer, 2020, p. 103-128.
 5. Pour une perspective générale sur l'expression *ziran*, cf. Christoph HARBSMEIER, « Towards a Conceptual History of Some Concepts of Nature in Classical Chinese », dans Hans VOGEL, Günter DUX, éd., *The Concepts of Nature. A Chinese-European Cross-Cultural Perspective*, Leiden, Brill, 2010, p. 232 ; ZHANG Dainian, *Key Concepts in Chinese Philosophy*, trad. angl. Edmund RYDEN, New Haven, Yale University Press, 2002, p. 162-169. À notre connaissance, en ce qui concerne la littérature pré-impériale, l'étude la plus aboutie d'un point de vue philosophique demeure Richard L. VAN HOUTEN, « Nature and *Tzu-jan* in Early Chinese Philosophical Literature », *Journal of Chinese Philosophy*, 15, 1 (1988), p. 35-49.

qu'ils théorisent ces activités hautement symboliques que sont la peinture de paysage (*shanshui hua* 山水畫) et la calligraphie (*shufa* 書法), certains lettrés chinois engagent des réflexions sur la nature humaine, sur la place de l'homme dans le cosmos et se questionnent quant à la nature de ce cosmos, quant à la présence en son sein d'une dimension spirituelle et quant aux possibilités pour l'homme de toucher à cette dimension. Dans ce contexte, ce que désigne le mot *ziran* devient le modèle *par excellence* du geste créateur et ce par quoi l'action humaine s'élève à un degré d'efficacité supérieur, se rendant comparable à l'efficacité de la nature elle-même⁶.

La présente étude cherche à poser quelques jalons pour une histoire philosophique de la notion de *ziran* dans la pensée du haut Moyen Âge chinois. En abordant cette notion à la fois à partir du discours esthétique et dans la perspective de la pensée de la nature, nous espérons souligner la cohérence de cette notion tout en tenant compte de la diversité de ses contextes d'occurrence et des multiples traductions possibles⁷. Nous soulignerons le lien, pour ainsi dire, organique qui relie, en Chine, l'esthétique et la pensée de la nature. Nous traiterons ces questions par le prisme de deux auteurs : Cai Yong 蔡邕 (133-192) et Guo Xiang 郭象 († 312)⁸. Ces auteurs apparaissent en effet comme deux moments charnière dans l'histoire de la notion de *ziran* : tout en faisant fond sur les usages et la signification ancienne de ce mot, ils lui confèrent une épaisseur philosophique particulière et apparemment inédite, l'un dans le domaine de l'esthétique, l'autre dans le cadre d'une pensée de la nature. Nous espérons montrer que ces deux auteurs traitent, chacun dans son ordre de discours, avec la « même » notion, celle-ci se voyant attribuer un rôle analogue dans deux corpus apparemment distincts.

Nous aborderons d'abord la notion de *ziran* dans l'esthétique de Cai Yong. Nous nous intéresserons ici exclusivement aux textes relatifs à la théorie et à la pratique de l'art de l'écriture, laissant de côté la production littéraire, officielle et épistolaire de Cai Yong⁹. Ainsi, bien que le mot « *ziran* » ne soit utilisé qu'en un seul endroit dans

6. L'idée que le *ziran* doit être suivi et pris pour modèle se trouve déjà dans le *Laozi* 64, où il est dit que le sage « revient à ce dont la foule s'écarte, s'en remet à la spontanéité (*ziran*) des choses et se garde d'agir ». Ce passage est glosé dans le *Hanfeizi* 韓非子, ouvrage représentatif du courant légiste attribué à Maître Han Fei (280-233) : « Même le dieu du millet ne pourra faire lever du grain en hiver, alors qu'un misérable paysan fera toujours une bonne récolte à l'automne d'une année faste. Cela parce que, si un individu ne doit compter que sur ses propres forces, elles se révéleront toujours insuffisantes, fût-il le dieu du millet ; mais s'il suit la spontanéité (*ziran*), un simple paysan en aura à revendre. D'où la maxime : "s'en remettant à la spontanéité des choses et se garde d'agir" » (*Hanfeizi*, 21, trad. fr. Jean LEVI, *Han-fei-tse ou le Tao du prince*, Paris, Seuil, 1999, p. 217, légèrement modifiée). La conclusion de R.L. VAN HOUTEN, « Nature and *Tzu-jan* », p. 47, qui affirme que « it was only in the Han dynasty that the self-regulation of nature was seen explicitly as a guide for human activity », semble donc devoir être nuancée.

7. Comme le disions, « *ziran* » signifie littéralement « de soi-même ainsi », et peut commodément être traduit par les adjectifs « naturel » ou « spontané », ou encore substantivement par « nature » ou « spontanéité », voire « le de soi-même ainsi ». À cette dernière possibilité, d'un emploi trop artificiel en français, nous préférons le terme « ainsiété ».

8. Bien que très importants pour l'histoire de la notion de *ziran*, ces auteurs et leurs usages du mot ne sont pas abordés par C. HARBSMEIER, « Towards a Conceptual History of Some Concepts of Nature » ; ZHANG Dainian, *Key Concepts in Chinese Philosophy*, p. 168-169, n'aborde que brièvement la pensée de Guo Xiang.

9. Une part importante de ces écrits a été étudiée par Mark L. ASSELIN, *A Significant Season. Cai Yong and His Contemporaries*, New Haven, American Oriental Society, 2010.

les écrits esthétiques de Cai Yong, nous espérons souligner la portée et l'efficacité herméneutique de cette notion dans la théorie de l'art de cet auteur¹⁰. Nous nous tournerons ensuite vers le *Commentaire sur le Zhuangzi* (*Zhuangzi zhu* 莊子注) de Guo Xiang afin de montrer comment la fonction qu'il donne au mot « *ziran* » résonne avec la portée que celui-ci possède dans les textes d'esthétique. Cela étant, afin de mieux cerner le lien possible entre l'esthétique et la pensée de la nature, il est au préalable utile de rappeler certaines idées directrices de l'esthétique traditionnelle chinoise. Ce rappel doit permettre de mieux apprécier la teneur esthétique de la notion de *ziran*, ainsi que les liens que l'esthétique chinoise traditionnelle entretient avec certaines conceptions de nature philosophique.

I. PEINTURE, CALLIGRAPHIE ET GESTE COSMOGRAPHIQUE

L'esthétique traditionnelle chinoise conçoit la production picturale, qu'il s'agisse de peinture de paysage ou de calligraphie¹¹, en termes de création d'êtres réels. En ce qui concerne la peinture de paysages, son enjeu n'est pas de faire que le paysage peint « ressemble » à un paysage réel, mais plutôt d'instaurer un *espace microcosmique* au sein duquel se déploie un *monde réel*, c'est-à-dire un monde animé d'un dynamisme analogue à celui qui anime le macrocosme. Autrement dit, le paysage peint et tous les éléments qui le composent ne visent pas la simple ressemblance formelle (*si* 似), mais plutôt l'actualisation, grâce au tracé, du « souffle » (*qi* 氣) qui anime la nature. L'un des textes les plus représentatifs de cette conception de la peinture est probablement le dialogue de Jing Hao 荆浩 (855-915), intitulé *De la technique du pinceau* (*Bifa ji* 筆法記). Jing Hao écrit :

La ressemblance formelle veut dire obtenir la forme (*xing* 形), mais délaisser (*yi* 遺) le souffle. La vérité veut dire que le souffle aussi bien que la substance sont tous deux parfaitement rendus. En général, si le souffle est transmis dans l'apparence, mais délaissé dans l'image, celle-ci est morte¹².

Ce texte articule et systématise une tradition entretenue depuis plusieurs siècles¹³ et qui ne cessera d'irriguer les réflexions des lettrés sur la peinture et la calligraphie. Que la peinture soit une *création de réel*, une cosmogonie et une *ontogenèse*, sera

10. Le corpus rassemblé dans *Cai zhong lang ji* 蔡中郎集 (Œuvres compilées du Secrétaire adjoint Cai [Yong]), éd. *Siku quanshu* 四庫全書 (Bibliothèque complète en quatre sections, abrégé *SKQS*), vol. 1063, ne compte que deux occurrences de « *ziran* ». Dans les deux cas, le mot n'est pas employé dans un contexte esthétique.

11. Selon l'esthétique chinoise, peinture et calligraphie relèvent du même cadre théorique. C'est traditionnellement à Wang Wei 王微 (415-443) qu'est attribué le fait de les avoir liées, élevant la peinture au rang de la calligraphie. Cf. Yolaine ESCANDE, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, vol. I, Paris, Klincksieck, 2003-2010, p. 219-220 (abrégé *Traité chinois*). Cette idée deviendra en Chine un lieu commun de l'esthétique. Cf. les textes cités dans Pierre RYCKMANS, *Propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère*, Paris, Plon, 2007, p. 131, n. 3.

12. JING Hao, *Bifa ji*, éd. *SKQS*, vol. 812, p. 7a (Y. ESCANDE, *Traité chinois*, II, p. 937-938, trad. fr. légèrement modifiée).

13. Cf. les réflexions de GU Kaizhi 顧愷之 (345-406), *Notes sur la peinture du Mont de la Terrasse des nuages* (*Hua yuntaishan ji* 畫雲台山記) ; de ZONG Bing 宗炳 (375-443), *Introduction à la peinture de montagnes et d'eau* (*Hua shanshui xu* 畫山水序) ; et de WANG Wei 王微 (415-443), *Introduction à la peinture* (*Xuhua* 敎畫). Cf. les traductions annotées d'Y. ESCANDE, *Traité chinois*, I.

magnifiquement exprimé par Su Shi 蘇軾 (1037-1101), dans un texte qu'il dédie au peintre Wen Yuke 文與可 (1019-1079) :

À ses débuts, un bambou n'est qu'un germe d'un pouce à peine, mais nœuds et feuilles s'y trouvent contenus. Sa croissance est telle une mue qui ferait, d'une écaille, jaillir une lame longue de dix pieds. Si ceux qui peignent un bambou le composent nœud par nœud et l'alourdissent feuille par feuille, comment s'agirait-il encore d'un bambou ? C'est pourquoi, pour peindre un bambou, il faut d'abord que celui-ci pousse au-dedans du cœur (*hua zhu bi xian decheng zhu yu xiong zhong* 畫竹必先得成竹於胸中). Se saisissant du pinceau, il faut s'en imprégner du regard (*shushi* 熟視) jusqu'à visualiser ce que l'on désire peindre ; alors, il faut le suivre sans délai, lever le pinceau et s'élaner droit à la poursuite de ce que l'on voit, tel un faucon fondant sur un lièvre. Au moindre relâchement, il s'évanouit¹⁴.

Dans cette perspective, peindre ce n'est pas copier ou représenter telle ou telle chose. Il s'agit plutôt de percevoir, de s'imprégner de la chose et d'en saisir intimement le dynamisme. Pour le dire avec Su Shi, avant de peindre un bambou, il faut que celui-ci ait « poussé au-dedans du cœur ». Ce faisant, le peintre se rend capable de *rejouer* le dynamisme de la chose au moyen du pinceau et de l'encre. Ainsi, peindre est le *geste mimétique* par excellence, dès lors que ce geste ne vise pas simplement l'imitation ou la représentation des choses, mais qu'il tend à se faire actualisation du dynamisme cosmo-génétique lui-même. Tout comme le bambou est tout entier pré-contentu dans la plus petite pousse, l'encre recèle, dès le premier trait de pinceau, un champ virtuellement infini de possibilités. C'est encore cette conception de la peinture qui sera consacrée au XVII^e siècle par Shitao 石濤 (1641-1720), au premier chapitre de ses *Propos sur la peinture* (*Hua yulu* 畫語錄) :

L'unique trait de pinceau (*yihua* 一畫) est l'origine (*ben* 本) de toutes choses, la racine (*gen* 根) de tous les phénomènes ; sa fonction est manifeste pour l'esprit, et cachée en l'homme, mais le vulgaire l'ignore¹⁵.

Chez Shitao, l'unique trait de pinceau, l'unité première et fondamentale de toute peinture et de toute calligraphie, se voit conférer le même pouvoir ontogénétique que la pensée d'inspiration taoïste accorde au *dao* 道 ou à l'un (*yi* 一) : racine des dix mille êtres, le *dao* est ce à partir de quoi prolifère tout ce qui existe¹⁶. De façon similaire dans le microcosme de l'œuvre peinte, toute la composition se déroule à partir

14. Su Shi, « *Wen Yuke hua Yundang gu yan zhu ji* 文與可畫筍簞谷偃竹記 » (À Wen Yuke. Notes sur les bambous de la vallée de Yundang), dans *Dongpo quanji* 東坡全集 (Compilation complètes des œuvres de [Su] Dongpo), éd. SKQS, vol. 1 107, p. 21b-22a.

15. Trad. fr. P. RYCKMANS, *Propos sur la peinture*, p. 17.

16. Pensons par exemple au début du *Laozi* 42 : « Le *dao* engendre (*sheng* 生) l'un ; l'un engendre deux ; deux engendre trois ; trois engendre les dix mille êtres ». Ce texte donnera lieu à une littérature exégétique aussi abondante que variée. Mentionnons seulement le commentaire de Wang Bi 王弼 (226-249), qui voit dans le passage du *dao* à l'un la justification de l'un des surnoms du principe de tout. Sur l'un, cf. le commentaire de Wang Bi à *Laozi* 39 : « L'un est le commencement (*shi* 始) du nombre (*shu* 數) et la faite (*ji* 極) des choses. C'est chaque fois l'un que les entités [mentionnées plus bas] prennent comme maître. Chacune tient de cet un d'être accompli. Or si, une fois accomplies, elles délaissent l'un et s'établissent dans l'accompli, alors elles perdront leur mère (*mu* 母). C'est pourquoi [Laozi mentionne le risque que le ciel soit] désuni, [la terre] disloquée, [que les esprits] s'éteignent, [que les vallées] se tarissent et [les souverains] soient renversés » (nous traduisons à partir de l'édition de Rudolf G. WAGNER, *A Chinese Reading of the Daodejing*, Albany, SUNY Press, 2003, p. 252).

d'un trait initial, celui-ci étant le germe de l'existence microcosmique déployée dans l'espace de la toile. Quelques lignes plus loin, Shitao revient sur cette analogie qui fait de l'œuvre peinte un microcosme commensurable au macrocosme de la nature, ce qui existe sur la toile n'étant pas ontologiquement différent de ce qui existe dans la nature :

Par le moyen de l'unique trait de pinceau, l'homme peut restituer en miniature une entité plus grande sans rien en perdre : du moment que l'esprit s'en forme d'abord une vision claire (*yi ming* 意明), le pinceau ira jusqu'à la racine des choses (*bi tou* 筆透)¹⁷.

Tels sont donc, sommairement exposés, les éléments sur lesquels repose cette esthétique qui fait de la création picturale une cosmogénèse et une véritable *cosmographie*. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre les considérations de Cai Yong sur la calligraphie, celles-ci pouvant être considérées comme l'un des moments fondateurs de cette esthétique.

II. CAI YONG : « LA CALLIGRAPHIE SE FONDE DANS LE NATUREL »

Haut fonctionnaire à la cour impériale et lettré renommé, Cai Yong est connu pour avoir été mandaté par l'empereur Ling 靈 des Han (r. 168-189) afin d'établir et de graver sur pierre le texte des Classiques¹⁸. Polymathe et amateur de la pensée du courant taoïsant Huang-Lao 黃老, Cai Yong fut féru de composition littéraire, versé en musique, en « sciences des nombres » (*shushu* 數術, ce terme générique incluant l'astronomie — *tianwen* 天文 —, les techniques calendériques — *lifa* 曆法 — et la divination — *zhanbu* 占卜), ainsi qu'en matière de prévision des catastrophes naturelles. Calligraphe et théoricien de l'art de l'écriture, Cai Yong est en excellente position dans les classements de Zhang Huaiguan 張懷瓘 (actif vers 724-760)¹⁹. Zhuang Huaiguan nous livre également une biographie synthétique de Cai Yong, où son style et sa personnalité sont ainsi décrits :

Son style se modèle (*fa* 法) sur la multitude des changements, il pénètre à fond l'efficacité spirituelle et parvient aux confins du merveilleux, demeurant sans égal dans l'antiquité comme aujourd'hui. En outre, il créa le [style du] blanc-volant, dont l'existence merveilleuse (*miaoyou* 妙有) refuse toute comparaison. Les mouvements [de son pinceau] s'ac-

17. P. RYCKMANS, *Propos sur la peinture*, p. 17. Cf. encore le début du chap. 17 : « L'encre peut faire s'épanouir les formes des monts et des fleuves ; le pinceau peut déterminer leurs lignes de force, et ceci sans se réduire à un seul style partiel et limité » (*ibid.*, p. 129). Sur le fait que la teneur ontologique des productions picturales n'est pas différente de celle des êtres naturels, cf. Jean François BILLETTER, *Essai sur l'art chinois de l'écriture*, Paris, Allia, 2010, p. 293 ; Maxwell K. HEARN, *How to Read Chinese Paintings*, New Haven, Yale University Press, 2008, p. 20 ; Hubert DELAHAYE, *Les premières peintures de paysage en Chine*, Paris, Collège de France, 1981, p. 1.

18. Une biographie de Cai Yong figure dans le *Hou Han shu* 後漢書 (Histoire des Han postérieurs), 60 xia, p. 1979-2008. Cf. aussi la notice de Rafe DE CRESPIGNY, dans *A Biographical Dictionary of Later Han to the Three Kingdoms*, Leiden, Brill, 2007 ; GONG Kechang, *Studies on the Han « Fu »*, trad. angl. David KNECHTGES et al., New Haven, American Oriental Society, 1997, chap. 10.

19. Dans *Jugements sur les calligraphes* (*Shuduan* 書斷), Zhang Huaiguan évalue et classe les calligraphes en trois catégories (*pin* 品) : « inspirés » (*shen* 神), « merveilleux » (*miao* 妙) et « talentueux » (*neng* 能). Sur ces trois catégories et sur les critères utilisés par Zhang Huaiguan, cf. Y. ESCANDE, *Traité chinois*, II, p. 207-208.

cordent à l'œuvre de la puissance spirituelle, c'est vraiment un lettré aux capacités exceptionnelles²⁰.

C'est là le portrait d'un calligraphe de génie, doué de toutes les qualités des maîtres en la matière. Zhuang Huaiguan ne mentionne en revanche pas l'œuvre de théoricien de l'art de l'écriture de Cai Yong. Pourtant, deux courts essais à ce sujet lui sont attribués : *Sur le pinceau* (*Bi lun* 筆論) et *Les neuf effets* (*Jiu shi* 九勢). Bien que cette attribution puisse être discutée, il est généralement admis que ces deux essais contiennent l'une des formulations les plus claires de l'esthétique de Cai Yong²¹. Quoi qu'il en soit de leur authenticité, ces textes livrent une réflexion quant à la nature de la calligraphie et quant à la valeur de cet art, en même temps qu'ils en indiquent les techniques essentielles. Remarquablement concis, l'auteur y mobilise un vocabulaire imagé et use d'un mode d'expression direct et sobre. Disons d'abord quelques mots du *Sur le pinceau*.

Ce texte comporte deux moments. Tout d'abord, l'auteur expose les conditions préalables à la bonne pratique de l'écriture : y sont décrits l'état de relâchement corporel, le calme psychique et la posture méditative dans laquelle doit se placer celui qui s'apprête à écrire. L'auteur expose ensuite, à grand renfort de métaphores, le principe essentiel (*ti* 體) de l'art de l'écriture : « Le principe essentiel de l'écriture (*shu* 書) tient à ce qu'elle doit pénétrer les formes (*ru qi xing* 入其形)²² ». S'ensuit un abondant catalogue d'images dont la visée est d'explicitier la notion de forme (*xing* 形) : sont évoqués des mouvements physiques et psychiques, à quoi s'ajoutent ensuite des évocations du monde naturel, de ses phénomènes, ainsi que des références à des artefacts humains. Enfin, le texte culmine avec ces mots :

Si, chaque fois [qu'un caractère est tracé], il y a ce que l'on peut [appeler] une « figure » (*xiang* 象), alors on peut parler d'écriture²³.

Cette phrase conclusive inscrit la calligraphie dans le prolongement de la pensée du *Zhouyi* 周易, *Les mutations de Zhou*, ou *Classique du changement* (*Yijing* 易經). Dans la tradition du *Zhouyi*, en effet, les « figures » sont ce par quoi est exprimée l'infinie variété des phénomènes naturels et des situations de la vie humaine : du fait qu'elles sont établies à partir du réel lui-même, les figures rendent possible l'expression et la *figuration* des multiples configurations que peut prendre le réel. Comme il est dit dans le « Grand commentaire » (*Xici* 繫辭) qui accompagne le *Zhouyi* :

20. ZHANG Huaiguan, *Shudian*, dans HUANG Jian 黃簡, éd., *Lidai shufa lunwen xuan* 歷代書法論文選 (Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie — abrégé *Lidai*), vol. I, Shanghai, Shanghai chubanshe, 1979, p. 178 (Y. ESCANDE, *Traité chinois*, II, p. 311).

21. Ce sera sous les Song du Sud 南宋 (1127-1279) que ces textes seront attribués à Cai Yong. Ceux-ci lui sont associés dans une anthologie de textes sur la calligraphie, compilée par Chen Si 陳思 (XIII^e s.) : *Shuyuan qinghua* 書苑菁華 (La fine fleur du jardin de la calligraphie). Le *Bilun* et le *Jiu shi* se trouvent respectivement *juan* 1 (p. 2b-3a) et *juan* 19 (p. 1a-2a). L'anthologie est incluse dans le *SKQS*, vol. 814. Cette version des textes n'est toutefois pas exempte d'erreurs et nous renverrons plutôt à la version du *Lidai*, I, p. 5-7.

22. *Lidai*, I, p. 6. Le caractère *shu* 書 désigne ici autant l'écriture que l'art de l'écriture, c'est-à-dire la calligraphie.

23. *Ibid.* Notre traduction a largement bénéficié de celle de Y. Escande.

Le sage, grâce à sa capacité à rendre visible la complexité mystérieuse (*ze* 蹟) du monde, compare toutes les formes et apparences et [établit] les figures qui conviennent (*yi* 宜) aux choses²⁴.

C'est ce principe qui sous-tend la phrase finale du *Sur le pinceau* : tout comme les figures du *Zhouyi*, les caractères d'écritures « conviennent » aux choses, c'est-à-dire qu'ils participent du réel et en *figurent* les transformations. Par conséquent, les caractères écrits ne sont pas de simples artefacts humains : comme les figures, les caractères d'écriture sont *semblables* (*xiang* 像) aux choses²⁵. Dès lors, il apparaît que Cai Yong conçoit déjà le tracé des caractères comme un geste *ontogénétique* : ce geste, en effet, crée des êtres aussi réels que les phénomènes naturels symbolisés par les figures du *Zhouyi*. Aussi le geste calligraphique est-il producteur au même titre que l'est la nature elle-même²⁶.

Les motifs du *Sur le pinceau* ne sont pas un fait isolé dans l'œuvre de Cai Yong. Un vocabulaire emprunté au *Zhouyi* transparait en effet dans d'autres de ses textes consacrés à l'écriture. C'est notamment le cas dans la *Rhapsodie sur le pinceau* (*Bifu* 筆賦), où Cai Yong écrit : « [Par le pinceau] sont tracés le *yin* et le *yang* [des hexagrammes] *Qian* et *Kun* ; [par lui] est manifestée l'œuvre ô combien honorable de l'auguste Fu [Xi]²⁷ ». Fu Xi 伏羲 (dont le nom est ici écrit avec la variante 宓), est l'inventeur du *bagua* 八卦, c'est-à-dire des huit trigrammes qui sont à la base du système symbolique du *Zhouyi*. Les productions du pinceau sont ainsi inscrites dans le prolongement de l'œuvre de Fu Xi, elles appartiennent à la même lignée que les hexagrammes et les figures qui leur sont attachées. Aussi, le fait que les caractères d'écriture, au même titre que les figures, ne soient pas ontologiquement différents des êtres naturels permet de parler des premiers au moyen d'une terminologie renvoyant aux seconds. Aux évocations du *Sur le pinceau* répondent des passages d'autres textes : dans son *Des effets du style sigillaire* (*Zhuan shi* 篆勢), par exemple, Cai Yong compare les caractères d'écriture aux motifs des carapaces des tortues (*gui wen* 龜文) et aux écailles des dragons (*long lin* 龍鱗). Plus loin, il dépeint les caractères « comme marchant et volant, planant et voltigeant » (*ruo xing ruo fei, qiqi xuanxuan*

24. *Zhouyi*, « *Xici* », I, 8, trad. fr. Alain ARRAULT, *Shao Yong, poète et cosmologue*, Paris, Collège de France, 2002, p. 310. Le statut des figures, ou des « images », selon une autre traduction répandue du terme *xiang*, dans le *Zhouyi* est extrêmement complexe. À ce sujet, cf. A. CHENG, *Histoire de la pensée chinoise*, p. 276-278 ; A. ARRAULT, *Shao Yong*, p. 311-312 ; Richard J. SMITH, *Fathoming the Cosmos and Ordering the World*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2008, p. 39-40. Mark E. LEWIS, *Writing and Authority in Early China*, Albany, SUNY Press, 1999, p. 262-278 analyse les liens entre image et texte dans un large échantillon de textes. Pour une vue d'ensemble sur les liens entre le *Zhouyi* et l'art de l'écriture, cf. J.F. BILLETER, *Essai sur l'art chinois de l'écriture*, p. 337-340.

25. Cf. *Zhouyi*, « *Xici* », II, 3 : « Ainsi les mutations sont les figures ; les figures sont semblables [aux choses] » (*shi gu, yi zhe, xiang ye, xiang ye zhe, xiang ye* 是故, 易者, 象也, 象也者, 像也 ; trad. fr. A. ARRAULT, *Shao Yong*, p. 311).

26. Jean-Marie SIMONET, « Calligraphie chinoise et créativité », *Revue des diplômés des sections d'histoire de l'art, archéologie et musicologie et d'histoire des littératures orientales de l'Université de Liège*, 9 (1984), p. 145 : « [Le calligraphe] "accomplit l'écriture" : en lui insufflant l'énergie de son coup de pinceau, il lui confère *esprit, souffle, os, chair* et *sang*, et fait en sorte que ces "morphologies essentielles" coïncident désormais avec les grands archétypes de l'univers. L'artiste crée la nature, il s'identifie à la création universelle, il renouvelle le geste créateur du monde ».

27. *Cai zhong lang ji*, *juan* 4, p. 6a.

若行若飛, 崎崎翺翺) : « vus de loin, ils sont tels un vol de cygnes, continu et sans entraves ». De même, dans le *Des effets de l'écriture des scribes* (*Li shi* 隸勢), les signes écrits sont comparés à des « nuages accumulés couronnant des montagnes » (*cengyun guan shan* 層雲冠山) et à des « dragons s'ébattant dans les cieux » (*fei long zai tian* 飛龍在天)²⁸.

Tournons-nous à présent vers *Les neuf effets*. Comme nous allons le voir, la phrase initiale de ce texte complète la perspective que nous venons d'exposer, prolongeant celle-ci et lui conférant une assise cosmologique nourrie à des sources taoïstes. L'essai s'ouvre sur la déclaration suivante :

L'écriture se fonde dans le naturel (*shu zhao yu ziran* 書肇於自然). Sitôt que le naturel est instauré, *yin* et *yang* en émergent ; sitôt que *yin* et *yang* ont émergé, formes et effets surgissent²⁹.

Insistons sur cet emploi du terme *ziran*. Ici, l'auteur fait moins référence à une cosmologie fondée sur le *Zhouyi* qu'à une pensée de la nature et, pour ainsi dire, à une ontologie inspirée du taoïsme. Comme nous l'indiquions dans notre introduction, le mot *ziran* est fréquemment utilisé dans le cadre du discours sur la nature, ce discours étant fréquemment associé à une vision taoïste du cosmos. C'est notamment le cas sous les Han, en particulier chez le penseur rationaliste Wang Chong 王充 (d.e. 27-97 EC) qui, dans le traité 54 de sa *Balance des discours* (*Lunheng* 論衡), écrit :

Le ciel et la terre unissent leurs souffles (*heqi* 合氣) et les dix mille êtres naissent d'eux-mêmes (*zisheng* 自生), tout comme de l'union des souffles d'un époux et de son épouse naît un enfant. Les êtres de chair et de sang naissent avec la faculté d'éprouver la faim et le froid, il leur suffit d'observer que les cinq céréales sont comestibles pour s'en nourrir et que le chanvre et la soie protègent le corps pour s'en vêtir. Ceux qui prétendent que le ciel a conçu ces choses dans le seul but de nourrir et d'habiller les humains réduisent le ciel au statut de laboureur ou de tisserande : leurs opinions contreviennent à ce qui est de soi-même ainsi (*ziran*). Elles me paraissent donc douteuses, voire inacceptables, et je me propose d'en débattre ici à partir de ce qu'en disent les taoïstes (*dao jia* 道家)³⁰.

Wang Chong condamne ici l'idée d'un volontarisme céleste, et ce à l'aide d'arguments qu'il qualifie de « taoïstes ». Dans ce passage, la notion de *ziran*, ainsi que le groupe verbal *zisheng* (littéralement : « naître de soi-même »), mettent l'accent sur l'*autogénération* des choses et sur le fait que nulle intention et nulle finalité ne président à leur émergence. Cette idée est encore exposée dans le texte suivant :

Le ciel se meut et répand ses souffles spontanément (*ziran*). Répandant ses souffles, les choses naissent d'elles-mêmes. Ce n'est pas à dessein (*gu* 故) et en vue de donner naissance aux choses que le ciel répand ses souffles³¹.

28. *Ibid.*, p. 8a, 8b et 9a. Il ne s'agit là que de quelques-unes des images élaborées par Cai Yong. Y. ESCANDE, *Traité chinois*, I, p. 90, n. 124, a bien souligné que, dans cette perspective, les caractères d'écriture sont aussi vivants et existants que les êtres naturels.

29. *Lidai*, I, p. 6.

30. WANG Chong, *Balance des discours. Destin, providence, divination*, trad. fr. Marc KALINOWSKI, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 99 modifiée.

31. Nous traduisons à partir de l'édition de Nicolas ZUFFEREY : cf. WANG Chong, *Balance des discours. Traité philosophiques*, Paris, Les Belles Lettres, 2019, p. 210.

Comme en témoignent les textes de Wang Chong, la conception d'un cosmos où les êtres naissent et s'organisent d'eux-mêmes, spontanément, est répandue et débattue sous les Han³². Il est donc raisonnable de penser que Cai Yong en avait connaissance³³. Aussi, ce bref détour par la pensée de Wang Chong doit nous permettre de saisir en quoi le vocabulaire mobilisé dans *Les neuf effets*, loin d'être anodin, établit d'emblée un parallèle entre la calligraphie et certaines conceptions relatives à la teneur des phénomènes naturels. Bien qu'elles ne soient pas développées dans le texte, ces conceptions en constituent véritablement le cadre conceptuel, le principe de l'art de l'écriture étant d'emblée qualifiée de « *ziran* ».

Dans la suite de l'essai, Cai Yong s'emploie à définir les neuf techniques ou les neuf « mouvements fondamentaux du coup de pinceau³⁴ » que se devra de maîtriser le calligraphe afin que sa pratique soit à même de *donner vie* au principe de son art. La première de ces techniques est la plus significative pour notre propos. Dénommée « la pointe cachée » (*cangfeng* 藏鋒 ou *cangtou* 藏頭), cette technique consiste dans le fait de dissimuler, par un léger mouvement de retour, l'attaque et la finale du tracé, c'est-à-dire le moment où le pinceau est déposé sur le papier et le moment où il est relevé et quitte le papier. Yolaine Escande explique que, grâce à cette technique, le calligraphe camoufle toute trace d'effort, dissimulant son intervention et produisant « un effet de naturel, de spontanéité du tracé qui semble apparu de lui-même au lieu d'être le résultat d'une volonté³⁵ ». En parfaite analogie avec les êtres qui peuplent le macrocosme universel, les traits et les caractères écrits semblent apparaître et s'agencer *d'eux-mêmes ainsi* dans l'espace microcosmique du papier, comme si rien ne présidait à leur émergence et à leur composition.

C'est dans cette perspective que nous pouvons saisir la conjonction des discours esthétique et ontologique. Directement visée par Cai Yong, cette conjonction imprègne également les jugements sur les artistes et sur leurs œuvres que nous a transmis la littérature critique. À titre d'exemple, citons l'éloge que Zhang Huaiguan fait de l'écriture de Zhang Zhi 張芝 († 192), illustre contemporain de Cai Yong qui fut décrit comme « le saint de l'écriture cursive » (*caosheng* 草聖) :

[Son écriture], semblable à la source éloignée d'un torrent [d'eau] claire encaissé qui coule sans limites, faisant des circonvolutions dans les escarpements et les ravins, endossant [le pouvoir de] la création (*ren yu zaohua* 任於造化), au point de faire l'effet d'un dragon saisissant un animal épouvanté en train de s'enfuir en bondissant. *Sa main et son*

32. Pour une perspective générale sur la notion de *ziran* chez Wang Chong, cf. Alexus MCLEOD, « Wang Chong's View of *Ziran* and its Influence on Wang Bi and Guo Xiang », dans D. CHAI, éd., *Dao Companion to Xuanxue*, p. 149-163. Pertinentes quant à la pensée de Wang Chong, les analyses de McLeod sur Wang Bi et Guo Xiang demeurent en revanche superficielles.

33. *Ibid.*, p. 159, signale une anecdote rapportée dans les gloses au *Hou Han shu*, 49, p. 1629, n. 2 : Cai Yong aurait découvert une version du *Lunheng* et s'en serait servi pour soutenir ses propres thèses. Cai Yong serait ainsi l'un des premiers jalons de la diffusion du *Lunheng* parmi les lettrés des Han postérieurs.

34. Y. ESCANDE, *Traité chinois*, I, p. 92.

35. *Ibid.*, p. 94, n. 131. Pour un exposé détaillé de cette technique, cf. J.F. BILLETTER, *Essai sur l'art chinois de l'écriture*, p. 86.

cœur suivent les transformations (sui bian 隨變) ; profondément, confusément (yaoming 窈冥)³⁶, sans connaître ce par quoi cela est tel (qi suoru 其所如)³⁷.

Quelques lignes plus loin, Zhang Huaiguan évoque en ces termes une œuvre attribuée à Zhang Zhi :

Les caractères sont tous réalisés d'un seul trait, s'harmonisant avec le naturel (*he yu ziran* 合於自然). On peut dire que leurs changements et leurs transformations parviennent au faite³⁸.

Dans ces deux passages, Zhang Huaiguan confirme la valeur absolument éminente du *ziran* en calligraphie. En ce sens, il porte à son plein développement l'idée esquissée par Cai Yong au début du *Jiu shi* : fondement de l'art de l'écriture, *ziran* en est aussi le plus haut accomplissement, cet accomplissement se manifestant dans la profondeur insondable de l'écriture parfaitement maîtrisée. Aussi Cai Yong décrivait-il l'écriture dans sa forme la plus excellente comme étant douée d'une « qualité merveilleuse qui fascine et dérouté » (*qizi jue dan* 奇姿譎誕), comme ce dont « la source ne peut être sondée » (*buke sheng yuan* 不可勝原) et comme relevant de ce qui ne pourrait être « décrypté » (*ji* 計) ou « exprimé » (*yan* 言)³⁹. Dès lors, le calligraphe passé maître dans son art retrouve, au sommet de la discipline, le cours spontané et inévitable de l'existence et manifeste dans son tracé ce qui se trouve au fondement de la nature. Ainsi, Cai Yong écrit :

Lorsque l'élan [du tracé] arrive, on ne peut l'arrêter, mais lorsqu'il part, on ne peut le retenir ; seule cette souplesse du pinceau permet de donner naissance à l'imprévu et à l'extraordinaire (*qiguai sheng yan* 奇怪生焉)⁴⁰.

À nouveau, en guise conclusion, Cai Yong déclare :

C'est ce que l'on nomme les neuf effets. Ceux-ci peuvent être saisis sans maître pour les transmettre, procurant un merveilleux accord avec les anciens ; mais, avant d'atteindre ce niveau, il faut user beaucoup de pinceaux et d'encre, la création (*zao* 造) touche alors à l'extraordinaire (*miaojing* 妙境)⁴¹.

Ces deux textes encadrent l'exposé technique de Cai Yong. Ainsi la dimension spéculative de l'essai encadre sa dimension technique, ces deux dimensions étant ren-

36. Cette expression est un *topos* commun du vocabulaire taoïste de l'origine. Elle est souvent utilisée pour évoquer le *dao* lui-même : cf. par exemple *Laozi*, 21 ; *Zhuangzi*, 11, p. 420 (11/35) ; *Huainanzi* 淮南子 (Traité du prince de Huainan), 7, Pékin, Zhonghua shuju, 2017, p. 262 et 21, p. 852.

37. *Lidai*, I, p. 177 (Y. ESCANDE, *Traité chinois*, II, p. 309, trad. fr. modifiée). Nous soulignons. La dernière phrase est un *topos* fréquemment associé à la notion de *ziran* par les penseurs des III^e-IV^e siècles. Comme nous le verrons, chez Guo Xiang, l'idée selon laquelle les choses naissent d'elles-mêmes, sans être causées par aucun principe extérieur et n'ayant, dès lors, nulle autre raison d'être que leur propre ainsité, va de pair avec l'idée selon laquelle, ne trouvant nulle cause à l'existence des choses, nous ignorons *ce par quoi elles sont ainsi* (*bu zhi suoyi ran* 不知所以然).

38. *Lidai*, I, p. 177 (Y. ESCANDE, *Traité chinois*, II, p. 310, trad. fr. modifiée).

39. Cf. *Li shi*, dans *Cai zhong lang ji*, *juan* 4, p. 9a. Cai Yong répète cette idée dans son *Zhuan shi* : cf. *ibid.*, p. 8b. Le caractère à proprement parler *supernaturel* du tracé accompli deviendra un leitmotiv de l'esthétique chinoise, cf. P. RYCKMANS, *Propos sur la peinture*, p. 124, n. 3.c : « La Nature représente en effet la limite absolue de toute peinture : on sait que la critique classique répartissait les œuvres, selon leurs qualités, dans trois catégories [...], le naturel 自然 constituant la valeur suprême qui échappe à toute catégorie ».

40. *Lidai*, I, p. 6 (Y. ESCANDE, *Traité chinois*, I, p. 94).

41. *Lidai*, I, p. 7.

dues inséparables et se trouvant liées dans un mouvement allant de l'abstraction du principe à la concrétude de ses applications et de ses expressions plastiques. Autrement dit, si l'art de l'écriture trouve son principe dans le cours spontané de l'existence, les effets techniques déployés par le praticien auront pour vocation de rendre présent et de *re-produire* cette spontanéité ; en retour, de l'exécution virtuose de ces techniques résultent la présence et la manifestation de ce principe au sein de l'œuvre d'écriture.

Dans cette perspective, le *ziran*, conçu comme spontanéité et comme naturalité, que Cai Yong place aux fondements de l'écriture et qu'il consacre comme accomplissement de l'œuvre, ne semble pas être autre chose que ce « de soi-même ainsi », cher aux pensées d'inspiration taoïste. Aussi, le rôle que joue la notion de *ziran* dans l'esthétique semble rejoindre le rôle joué par cette même notion dans le contexte d'une philosophie de la nature et du réel, *la même notion* se voyant ainsi appliquée dans différents domaines de la pensée. C'est en nous tournant vers Guo Xiang que nous allons à présent tâcher de montrer comment la notion de *ziran* a pu être mobilisée dans le cadre d'un discours sur les traits les plus fondamentaux de la réalité.

III. GUO XIANG ET LA DESCRIPTION DU RÉEL

Figure majeure du mouvement dit de l'« étude du mystère » (*xuanxue* 玄學), Guo Xiang vécu sous le règne des Jin de l'Ouest (*xi Jin* 西晉, 265-316), moins d'un siècle après Cai Yong. Homme de lettres et fonctionnaire de haut rang, Guo Xiang est avant tout connu pour son œuvre d'éditeur et de commentateur du *Zhuangzi*⁴². En effet, son *Commentaire sur le Zhuangzi*, la seule de ses œuvres à nous être parvenue en totalité, est également le premier commentaire sur l'ensemble des trente-trois chapitres des écrits attribués à Maître Zhuang à nous avoir été transmis. Bien qu'il se présente comme une œuvre d'exégèse, le *Commentaire* n'en est pas moins le lieu d'élaboration d'une pensée profondément originale, entièrement fondée sur la notion de *ziran*. En tant que moteur et clé de voûte du *Commentaire sur le Zhuangzi*, la notion de *ziran* s'y déploie à de multiples niveaux et y possède de nombreuses implications philosophiques⁴³. Nous allons explorer les lignes directrices de la notion de *ziran* dans le

42. Pour une biographie de Guo Xiang, cf. François MARTIN, Damien CHAUSSENDE, dir., *Dictionnaire biographique du haut Moyen Âge chinois*, Paris, Les Belles Lettres, 2020, p. 195-199. La vie de Guo Xiang est relativement mal connue. Sa biographie officielle dans le *Jinshu* 晉書 (Histoire des Jin), 50, p. 1396-1397, est succincte. À ce sujet, nous nous permettons de renvoyer à Raphaël VAN DAELE, *Penser l'origine et dire le multiple dans le néoplatonisme et l'étude du mystère. Approche comparative de la question des premiers principes chez Damascius et Guo Xiang* [thèse de doctorat en Philosophie et en Histoire et civilisations], Bruxelles, Paris, ULB-EHESS, 2020, chap. 1.2.

43. L'exploration de tous les aspects de cette notion chez Guo Xiang excéderait le cadre du présent article. Pour approfondir cette question, cf. A. CHENG, *Histoire de la pensée chinoise*, p. 337-341 ; Isabelle ROBINET, « Kouo Siang ou le monde comme absolu », *T'oung Pao*, 69 (1983), p. 73-107 ; Brook ZIPORYN, *The Penumbra Unbound. The Neo-Taoist Philosophy of Guo Xiang*, Albany, SUNY Press, 2003 ; ID., « The Self-So and Its Traces in the Thought of Guo Xiang », *Philosophy East and West*, 43, 3 (1993), p. 511-539. Ziporyn a synthétisé ses considérations sur la notion de *ziran* chez Guo Xiang dans son *Beyond Oneness and Difference*, Albany, SUNY Press, 2013, p. 164. En chinois, mentionnons seulement TANG Yijie 湯一介, *Guo Xiang yu Wei-Jin xuanxue* 郭象与魏晋玄学 (Guo Xiang et l'étude du mystère sous les Wei-Jin), Pékin, Renmin daxue chubanshe, 2015 (1^{re} éd. 1983) ; et ZHUANG Yaolang 莊耀郎, *Guo Xiang xuanxue* 郭

Commentaire sur le Zhuangzi. Nous tâcherons ensuite d'en proposer une interprétation qui rende compte de l'originalité de la pensée de Guo Xiang et de ses résonances avec l'esthétique de Cai Yong.

« Les choses sont toutes d'elles-mêmes ainsi » (*wu jie ziran* 物皆自然), « il n'y a rien qui les fasse ainsi » (*fei you shi ran ye* 非有使然也)⁴⁴, telle est la thèse fondamentale du *Commentaire sur le Zhuangzi*. Celle-ci a généralement été comprise comme l'affirmation de l'autonomie absolue de chaque chose, chacune possédant en elle-même et par elle-même le principe de sa propre venue à l'être, ce principe étant désigné par le terme « *ziran*⁴⁵ ». Or, une lecture attentive de certains passages du *Commentaire* devrait nous inciter à nuancer cette interprétation. Que toutes les choses soient d'elles-mêmes telles qu'elles sont, Guo Xiang l'affirme dès son commentaire au premier chapitre du *Zhuangzi*. Il écrit :

Tous [parmi les dix mille êtres] ignorent ce par quoi ils sont ainsi et sont d'eux-mêmes ainsi (*suoyi ran er ran* 所以然而自然). De soi-même ainsi signifie « non fait » (*bu wei* 不為)⁴⁶.

Cette thèse sera réaffirmée à de nombreuses reprises, Guo Xiang précisant chaque fois un peu plus ce qu'il convient d'entendre par *ziran*. Comme en témoigne le texte ci-dessus, l'explication la plus immédiate du sens du mot est « non fait » ou, pour le dire autrement, « non fabriqué » et ne résultant pas d'une intervention extérieure ou d'une intention réfléchie. La vision du monde de Guo Xiang repose ainsi sur l'idée selon laquelle toutes les choses, toutes les situations et tous les événements intramondains sont « faits d'eux-mêmes » (*ziwei* 自為) et naissent d'eux-mêmes (*zisheng* 自生), spontanément et sans référence à aucun principe ou à aucune origine qui en serait comme la cause ou la source. Le texte suivant est particulièrement explicite sur ce point :

Dans le cas des choses (*wu* 物) et des affaires (*shi* 事) qui nous sont proches, il arrive que nous puissions en connaître la cause (*gu* 故). Ainsi, nous en recherchons la source (*yuan* 原) [dans l'espoir] d'en atteindre le faite, mais [nous n'en trouvons] aucune cause [hormis] le fait qu'elles sont d'elles-mêmes de la sorte (*wugu er zi'er* 無故而自爾). Puisqu'elles sont d'elles-mêmes de la sorte, ce n'est pas la peine d'en chercher la cause : il suffit de s'y conformer⁴⁷.

Tout comme Wang Chong faisait de la spontanéité du ciel un argument visant à combattre ceux qui défendent le caractère intentionné des phénomènes naturels, Guo

象玄學 (L'étude du mystère de Guo Xiang), Taipei, Liren chubanshe, 1998. Qu'il nous soit permis de renvoyer aussi à Raphaël VAN DAELE, « What Does it Mean to Be Self-So? A Metaphysical Reading of Guo Xiang's Concept of *Ziran* », *Journal of Chinese Philosophy*, 48, 3 (2021), p. 303-314.

44. Nous citons le *Zhuangzi zhu* d'après l'édition du *Zhuangzi jishi*. Nous référencerons les passages selon le procédé présenté *supra*, n. 2. Pour les deux phrases citées ici, cf. *Zhuangzi zhu*, 17, p. 634 (17/33-34) et 22, p. 836 (22/75-76).

45. Cette compréhension de *ziran* dans le sens d'un concept ontologique, désignant quelque chose comme un noyau principal immanent et chaque fois particulier et, en dernière analyse, identique à la « nature propre » (*xing* 性) de chaque chose, constitue de longue date le cadre général de l'interprétation de la pensée de Guo Xiang. L'interprétation de Ziporyn est une exception notable (cf. *infra*, n. 49).

46. *Zhuangzi zhu*, 1, p. 12 (1/10).

47. *Zhuangzi zhu*, 14, p. 544 (14/4).

Xiang prend lui aussi soin de contrecarrer toute lecture volontariste de l'ainséité. C'est ce qu'indique le commentateur lorsqu'il soutient que tous parmi les dix mille êtres « ignorent ce par quoi ils sont ainsi ». Lisons encore le texte suivant :

Rien ne saurait échapper aux changements et aux transformations. Me voici soudain coulé dans une forme humaine, comment cela pourrait-il être volontaire ? Ma vie n'est pas produite volontairement (*sheng fei gu wei* 生非故為), elle advient d'elle-même au moment propice (*shi zisheng er* 時自生耳). Ne serait-il pas insensé que de s'employer à la posséder à tout prix⁴⁸ ?

Guo Xiang fait ainsi de la notion de *ziran* le centre de gravité d'une vision du monde dans laquelle toutes et chacune des choses ne trouvent d'autre explication que le simple fait d'être telles qu'elles sont. Plutôt qu'un quelconque noyau principal immanent à chaque chose, *ziran*, l'ainséité, ne renvoie, chez Guo Xiang, à rien sinon aux choses elles-mêmes et à leur infinie diversité⁴⁹. Ainsi, la nature et ses infinies variations ne sont suspendues à aucun principe générateur, tout cela ne procédant d'aucune source et se créant de soi-même (*zizao* 自造) sans qu'il soit possible de déterminer une fois pour toutes la raison pour laquelle c'est ainsi. Dès lors que la nature et le cosmos ne sont rien d'autre qu'un *continuum* infini, où « changements et transformations sont intarissables » (*bianhua wuqiong* 變化無窮)⁵⁰, fondamentalement sans principe ou « sans maître » (*wuzhu* 無主), sans faite (*wuji* 無極) et sans fond, la manière la plus adéquate pour rendre compte du réel et des êtres qui peuplent le monde sera de dire qu'ils sont « d'eux-mêmes ainsi ». De façon analogue à l'unique trait de pinceau dans le domaine de l'esthétique, ce terme unique permet de capturer et de manifester l'infinie variété des êtres, des transformations et des potentialités. Ceci est manifeste au travers du subtil réseau d'équivalences terminologiques que Guo Xiang construit tout au long du *Commentaire*. C'est ce réseau que nous allons à présent succinctement expliciter.

Dans un passage clé de son commentaire au chapitre 2 du *Zhuangzi*, « Discours sur l'égalité des choses » (*Qiwu lun* 齊物論), Guo Xiang commente l'image des flûtes célestes (*tianlai* 天籟) utilisée dans le *Zhuangzi* et comprend celle-ci comme une manière de désigner la « voie du ciel » (*tiandao* 天道), c'est-à-dire la façon dont « fonctionnent » le ciel et l'ensemble des processus naturels⁵¹. Or, précise le commentateur, « ciel » doit être compris comme un « nom générique pour les dix mille êtres » (*wanwu zhi zongming* 萬物之總名), c'est-à-dire un *mot unique* faisant référence à une multiplicité inépuisable. Ailleurs, Guo Xiang écrit explicitement que le

48. *Zhuangzi zhu*, 6, p. 290 (6/58-59).

49. En cela, la lecture de B. ZIPORYN, *Beyond Oneness and Difference*, p. 164, est des plus pertinentes : « [*Ziran*] is not a principle but the equivalent of the empty tautological phrase, "The way it is". Its function is not to provide an explanation of anything, nor to denote that which determine anything, controls anything, or makes anything so. It is rather precisely the opposite : a way of asserting the uselessness and impossibility of any such explanation ».

50. *Zhuangzi zhu*, 6, p. 271 (6/27). Guo Xiang emprunte et fonde cette vision du monde dans le *Zhuangzi*. Le texte le plus représentatif à cet égard est certainement *Zhuangzi zhu*, 6, p. 269 (6/25) (traduit dans Brook ZIPORYN, *Zhuangzi. The Essential Writings*, Indianapolis, Hackett, 2009, p. 195).

51. *Zhuangzi zhu*, 2, p. 57 (2/8-9). Nous avons traduit et commenté ce texte dans R. VAN DAELE, *Penser l'origine et dire le multiple*, p. 462 et suiv. En anglais, cf. B. ZIPORYN, *Zhuangzi*, p. 139.

mot « ciel » n'est rien d'autre qu'une manière de dire « de soi-même ainsi » et d'exprimer l'ainséité de tout ce qui existe⁵². Le « ciel » est ainsi réduit à n'être qu'une modalité linguistique de la spontanéité et de l'indépendance que désigne le mot *ziran*. De fait, dans son commentaire à la fin du chapitre 2 du *Zhuangzi*, Guo Xiang écrit :

[Zhuangzi] dit que les mécanismes du ciel (*tianji* 天機) sont d'eux-mêmes de la sorte. [Qu'Ombre] s'asseye ou se lève ne dépend de rien. Qui connaît la cause de ce qui ne dépend de rien et est obtenu par soi-même ? À quoi bon, alors, en demander encore le ce par quoi (*qi suoyi* 其所以) ? Demandez ce dont cela dépend (*qi suodai* 其所待) et chercher ce d'où cela provient (*qi suoyou* 其所由), alors vous chercherez et demanderez sans fin pour finalement découvrir que cela ne dépend de rien (*wudai* 無待). Le principe des transformations autonomes (*duhua zhi li* 獨化之理) est ainsi rendu manifeste⁵³.

Dans le contexte du *Commentaire sur le Zhuangzi*, « ciel » n'est le nom d'aucune entité supérieure aux dix mille êtres, comme cela a pu être le cas aux yeux de nombreux prédécesseurs de Guo Xiang⁵⁴. Dans la perspective de ce dernier, en revanche, dire « le ciel » n'est qu'un artifice linguistique pour désigner toute ensemble l'infinie multiplicité des êtres et le fait que tous sont « naturellement » (*tianran* 天然) d'eux-mêmes et non faits⁵⁵. Un autre élément essentiel du *Commentaire sur le Zhuangzi* est ainsi introduit : le principe des « transformations autonomes » (*duhua* 獨化). Ce principe est une formulation condensée de la thèse de l'absolue indépendance de toutes choses : s'il a été posé que rien ne préside à l'émergence et aux transformations des êtres, alors il faudra dire que les êtres se « créent d'eux-mêmes » et que leurs transformations ne dépendent de rien et sont, en un mot, *autonomes*. En écho à une expression du chapitre 1 du *Zhuangzi*, Guo Xiang élèvera ce principe au rang de « norme » (*zheng* 正) universelle :

La création des choses est donc sans maître. Les choses se créent d'elles-mêmes et, chacune se créant d'elle-même, elles ne dépendent de rien. Voilà [ce que Zhuangzi appelle] « la norme du ciel et de la terre » (*tiandi zhe zheng* 天地之正)⁵⁶.

Ailleurs, nous lisons encore :

[Ce que Zhuangzi appelle] « absolu » (*zhuo* 卓) désigne les transformations autonomes. Rien de ce qui est accompli par interdépendance ne peut être comparé à la perfection des transformations autonomes. Ainsi, c'est le ciel que les hommes s'appliquent à suivre. Or,

52. *Zhuangzi zhu*, 6, p. 247 (6/1) : « “Ciel” est un mot pour l'ainséité (*tianzhe, ziran zhi wei* 天者, 自然之謂也) ». De même, quelques lignes plus loin (p. 249 [6/3-4]) : « Le ciel, c'est l'ainséité » (*tian ye zhe, ziran ye* 天也者, 自然也). Même définition en *Zhuangzi zhu*, 13, p. 517 (13/32). Cf. encore *Zhuangzi zhu*, 20, p. 761 (20/60) : « De manière générale, tout ce qui est dit [relever] du ciel signifie “non-fait” et “de soi-même ainsi” ».

53. *Zhuangzi zhu*, 2, p. 123 (2/93). Ce passage est extrait du long commentaire au dialogue d'Ombre (*Jing* 景) et de Pénombre (*Wangliang* 罔兩), l'avant-dernier texte du *Zhuangzi* 2. Pour une analyse détaillée du commentaire de Guo Xiang, cf. B. ZIPORYN, *The Penumbra Unbound*, p. 100 et suiv.

54. Songeons par exemple à la conception du ciel exprimée dans les chap. 26, 27 et 28 du *Mozi* 墨子, ou encore à la cosmologie de Dong Zhongshu 董仲舒 (195-115/107).

55. *Zhuangzi zhu*, 2, p. 57 (2/8-9) : « Être depuis soi ainsi (*ziji er ran* 自己而然), on appellera cela être naturellement. Le naturel, c'est ce qui n'est pas fait. C'est pourquoi [Zhuangzi] utilise “ciel” pour en parler. En utilisant le mot “ciel”, il désigne donc l'ainséité ».

56. *Zhuangzi zhu*, 2, p. 124 (2/94).

ce qui est engendré par le ciel, ce sont les transformations autonomes (*tian zhi suo-shengzhe, duhau ye* 天之所生者, 獨化也)⁵⁷.

Ces deux textes illustrent bien la circularité à laquelle nous contraignent les notions fondamentales de la pensée de Guo Xiang : lorsque nous lisons « ce qui est engendré par le ciel, ce sont les transformations autonomes », il faut garder à l'esprit que « ciel » n'est rien d'autre qu'un nom générique pour les dix mille êtres. Dès lors, nous comprenons que Guo Xiang ne fait ici que répéter sa grande thèse : *les dix mille êtres sont tous d'eux-mêmes ce qu'ils sont*. De même, lorsqu'il assimile l'autocréation des êtres à ce que le *Zhuangzi* appelle « la norme du ciel et de la terre », Guo Xiang ne signifie rien d'autre que l'ainséité, étant entendu que l'expression « ciel-terre » (*tiandi* 天地), au même titre que le seul mot « ciel », n'est pour Guo Xiang qu'un nom générique subsumant l'infinie multiplicité de ce qui existe. Le texte suivant est explicite :

« Ciel-terre » est un nom générique pour les dix mille êtres. [Nous disons en effet que] le ciel et la terre sont constitués des dix mille êtres. Or, les dix mille êtres n'ont d'autre norme que d'être d'eux-mêmes ainsi (*wanwu bi yi ziran wei zheng* 萬物必以自然為正). L'« ainséité » veut dire que [les dix mille êtres] ne sont pas faits, mais qu'ils sont d'eux-mêmes ainsi⁵⁸.

Dès lors, chez Guo Xiang, tout ce qu'il y a, toutes les choses ainsi que, plus largement encore, tous les événements intramondains sont d'eux-mêmes ainsi, c'est-à-dire qu'ils adviennent, subsistent et disparaissent uniquement en vertu d'eux-mêmes, à partir de leurs propres transformations autonomes, « spontanément » et « sans principe ». En faisant de l'ainséité la caractéristique fondamentale de tout ce qui existe, Guo Xiang se garde bien de faire de l'ainséité un « quelque chose » par lequel il serait possible d'expliquer ou de fonder les choses. Bien au contraire, pour le dire avec Guo Xiang, « l'ainséité ce n'est que cela : le fait que les choses sont d'elles-mêmes de la sorte⁵⁹ ».

Dans le *Commentaire sur le Zhuangzi*, l'ainséité rempli donc avant tout une fonction *descriptive* : ce que Guo Xiang entend capturer un usant de l'expression *ziran*, c'est la *manière* dont la multitude des dix mille êtres et chacun d'entre eux advient, apparaît, subsiste et « est » en tant qu'entité réelle. En ce sens, la perspective de Guo Xiang peut être comprise comme une « phénoménologie », au sens, pourrait-on dire, étymologique de la *description du phénomène*, c'est-à-dire d'un *discours sur l'apparaître*. En raison de l'usage massif, voire, à certains égards, exclusif, de l'expression *ziran*, cette « phénoménologie » peut être qualifiée de *minimaliste*. En effet, ce n'est rien de moins que la totalité des dix mille êtres que Guo Xiang entend englober par cette seule expression, conférant au mot « *ziran* » l'extension la plus large possible⁶⁰. Cette extension universelle de la notion de *ziran* est rendue manifeste dès lors que nous comprenons comment, au moyen du réseau terminologique que nous avons

57. *Zhuangzi zhu*, 6, p. 266 (6/21-22).

58. *Zhuangzi zhu*, 1, p. 23 (1/21).

59. *Zhuangzi zhu*, 22, p. 836 (22/75-76).

60. C'est ce qu'a bien vu B. ZIPORYN, *The Penumbra Unbound*, p. 19 : « *Ziran* is for Guo, we will find, a word predicated of all things ».

brèvement exposé, toutes les notions majeures du *Commentaire sur le Zhuangzi* peuvent être ramenées à ce seul mot. Pour le dire depuis une autre perspective, ce n'est rien moins que *la totalité du réel* que Guo Xiang condense dans une seule notion dont les potentialités descriptives sont virtuellement infinies. Ainsi, l'usage de *ziran* chez Guo Xiang correspond parfaitement à la définition qu'en avait donné Wang Bi, illustre prédécesseur de Guo Xiang et le plus célèbre commentateur du *Daodejing*. « *Zi-ran* », écrivait Wang Bi, est « un mot pour ce qui ne saurait être désigné (*wu cheng zhi yan* 無稱之言), une expression qui parvient au faite (*qiong ji zhi ci* 窮極之辭)⁶¹ ».

CONCLUSION : FIGURER ET DIRE L'APPARAÎTRE

À l'issue de ce parcours dans les textes esthétiques de Cai Yong et de cet exposé sommaire du statut de la notion d'ainséité dans la pensée de Guo Xiang, il apparaît possible de mieux cerner ce que nous décrivions comme un lien organique entre le discours théorique sur l'art et un certain discours spéculatif au sujet de la nature et de la réalité. Au-delà du simple fait que ces deux discours emploient le même mot — *ziran* 自然 — c'est dans la *fonction* qu'ils confèrent à ce terme que se manifeste ce lien.

Sur le plan esthétique, nous avons vu que le caractère écrit possède le pouvoir de *figurer* le réel, rejoignant ainsi le dynamisme de la réalité et participant à celui-ci dès lors que le caractère écrit est lui-même un être réel. Aussi, le trait, en tant qu'unité fondamentale et élément premier de toute composition picturale, n'en est pas moins pensé comme ce qu'il y a de plus riche, puisqu'il est ce par quoi peut être figurée l'infinie multiplicité du réel et de ses virtualités. Par conséquent et compte tenu de l'arrière-plan cosmologique qui imprègne l'esthétique chinoise, lorsque Cai Yong fonde l'art de l'écriture dans le « naturel », ce sont également, nous semble-t-il, les conditions minimales de tout apparaître et de tout dynamisme qu'il installe aux fondements de la calligraphie.

Dans une perspective parallèle, la fonction descriptive que le discours de Guo Xiang quant à la nature et à la réalité confère à la notion de *ziran* nous paraît faire écho à ce qui est visé dans l'esthétique de Cai Yong : en donnant à l'ainséité la fonction d'un *descripteur universel* du réel, descripteur à la fois minimal linguistiquement, mais néanmoins maximal quant à son extension, Guo Xiang cherche à saisir *dans un discours spéculatif* ce que le calligraphe cherche à saisir *dans un geste pictural*. Faisons un pas supplémentaire : pas davantage chez Cai Yong que chez Guo Xiang le « naturel », ou l'ainséité, ne se voit investi d'une fonction explicative. Lorsque le premier affirme que « l'écriture se fonde dans le naturel », il ne désigne pas tant un « lieu originel » qu'il ne prescrit une *manière* ; lorsque le second répète à l'en- vie que les « dix mille êtres sont d'eux-mêmes ainsi », ce n'est pas un « pourquoi » qu'il énonce, mais plutôt un « état de fait » qu'il *décrit*. Dans les deux cas, ce qui est visé, c'est le dynamisme davantage que la compréhension, le fait brut de l'émergence et de la présence plutôt que l'origine ou la raison de celles-ci.

61. *Laozi Daodejing zhu* 老子道德經注, 25, dans LOU Yulie 樓宇烈, éd., *Wang Bi ji xiaoshi* 王弼集校釋 (Wang Bi : œuvres compilées et annotées), Pékin, Zhonghua shuju, 2012, p. 65.