



HAL
open science

Analyse sémiologique du Vide dans le minhwa (peinture populaire coréenne) : le thème ‘montagne-eau’

Min-Ji Cho

► To cite this version:

Min-Ji Cho. Analyse sémiologique du Vide dans le minhwa (peinture populaire coréenne) : le thème ‘montagne-eau’. Linguistique. Université René Descartes - Paris V, 2013. Français. NNT : 2013PA05H018 . tel-01124298

HAL Id: tel-01124298

<https://theses.hal.science/tel-01124298>

Submitted on 6 Mar 2015

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

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

Université Paris Descartes-ParisV

École doctorale 180

« Sciences humaines et sociales : cultures, individus, sociétés »

Sciences du langage

Laboratoire Modyco (Modèles, Dynamiques, Corpus)

Analyse sémiologique du Vide dans le *minhwa*
(Peinture populaire coréenne)
Le thème ‘montagne-eau’

Min-Ji CHO

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de docteur en Sciences du langage
de l'université Paris Descartes

Sous la direction de Madame Aziza BOUCHERIT

Novembre 2013

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	5
CONVENTIONS	7
INTRODUCTION.....	9
CHAPITRE 1 ESPACE ET VIDE	14
1.1. Le Vide dans l'espace traditionnel coréen	17
1.2. Le Vide et l'influence de la philosophie chinoise.....	26
1.3. Le Vide du point de vue esthétique.....	30
1.4. Le Vide dans la langue coréenne.....	44
Synthèse	55
CHAPITRE 2 LE MINHWA.....	58
2.1. Genre et évolution du <i>minhwa</i>	58
2.2. Développement artistique.....	62
2.3. Les thèmes	87
2.4. Classification des thèmes.....	89
2.5. Le minhwa et l'espace	103
2.5. Fonction et valeur du <i>minhwa</i>	108
2.6. Accrochage, fonction et valeur.....	109
SYNTHESE.....	115
CHAPITRE 3 ÉTUDES DU CORPUS : OBJET ET COMPOSITION	117
3.1. Description des matériaux étudiés	117
3.2. Constitution étudiée (1) : Objets représentés.....	125
3.3. Constitution étudiée (2) : Composition.....	155
Synthèse.....	207
CHAPITRE 4 ANALYSE	209
4.1. Méthodologie et critères d'analyse	209

4.2. Analyse	217
Synthèse	255
CONCLUSION	258
ANNEXE.....	265
Annexe 1 : sens de <i>kong</i> (空) dans les composés.....	266
Annexe 2 : poème calligraphié	277
Annexe 3 : corpus (peintures)	278
Annexe 4 : description et analyse, peinture n°8	286
Annexe 5 : mouvement	310
LISTE DES TABLEAUX.....	315
LISTE DES FIGURES.....	319
BIBLIOGRAPHIE	323
TABLE DES MATIERES	328

Remerciements

Ce travail est né d'échanges avec des chercheurs de différentes disciplines et avec des artistes épris de peinture et de poésie. Chaque mot, chaque chapitre ont été soutenus et consolidés par des lectures mais aussi par des rencontres de personnes que je tiens à remercier.

Je souhaite tout d'abord exprimer toute ma reconnaissance envers ma directrice de thèse, madame Boucherit, pour son enseignement durant ces sept dernières années à Paris Descartes. Sa méthode de travail et ses multiples conseils ont forgé mes recherches ; ses corrections d'une très grande exigence m'ont conduite à faire évoluer mon travail. Je la remercie infiniment pour sa présence constante et sa disponibilité, qui ont permis la continuité de mes études, et une certaine intensité dans mes recherches.

Je voudrais aussi exprimer ma gratitude à monsieur Pierre Cambon, en premier lieu pour avoir manifesté de l'intérêt pour mon sujet, puis pour m'avoir encouragée dans mes recherches au début de ma thèse. Je lui sais gré d'avoir accepté la fonction de rapporteur et de bien avoir voulu être membre du jury de cette thèse.

Je remercie aussi madame Arlette Roth-Geuthner pour sa participation au jury, ainsi que monsieur Yannick Brunneton pour son implication dans le rôle de rapporteur en sus de celui de membre du jury.

Mes remerciements vont également à madame Valérie Brunetière, pour sa participation au jury et pour son enseignement de la sémiologie que j'ai suivi durant mon master à Paris 5.

Je sais infiniment gré à tous les membres du jury du temps consacré à la lecture de cette thèse et de leur regard sur mon travail.

Je voudrais aussi exprimer ma gratitude à madame Danielle Elisseeff, pour m'avoir accordé du temps, et pour ses précieux conseils et ses encouragements. Ses propos lors de nos entretiens, ses ouvrages et ses conférences m'ont permis de découvrir une toute autre manière de voir les oeuvres au sein de l'histoire de l'art.

Je remercie également madame Buci-Glucksman qui a bien voulu me lire et m'a encouragée. Son travail et notre rencontre m'ont beaucoup stimulée pour étudier le Vide en tant que notion esthétique contemporaine.

Je suis aussi redevable à monsieur Eric Lefévre, conservateur du musée Cernuchi, pour sa générosité dans le partage de ses connaissances sur la peinture chinoise.

Je remercie aussi mes collègues de l'Inalco pour leur soutien et leur encouragement durant ces trois années intenses. Je voudrais d'ailleurs exprimer plus particulièrement ma gratitude à madame Jeong Eun-Jin (maître de conférences à l'Ulc coréenne), qui m'a confié le cours d'histoire de l'art coréen à l'Inalco. Cela m'a beaucoup encouragé à continuer mes recherches tout en restant en lien avec le monde de l'enseignement.

Je sais gré à mes collègues du laboratoire Modyco ainsi qu'à mes étudiants en histoire de l'art coréen d'avoir participé à l'audition de ma communication sur cette thèse et de leurs retours à ce sujet.

Je remercie également mes collègues linguistes madame Kim Jin-Ok et Marion Dufour pour son soutien amical, leurs conseils et leurs corrections.

Je suis aussi très reconnaissante envers mon collègue monsieur Hammourabi Rubio, (doctorant en linguistique chinoise, à l'Inalco) pour l'identification et la traduction des poèmes en caractères chinois calligraphiés du corpus.

Je remercie encore tout particulièrement mon amie Ophélie Rosset (titulaire d'un master en sémiologie) pour ses corrections et son inestimable soutien lors de la finalisation de cette thèse, ainsi que mademoiselle Cécile Gras et mademoiselle Marion Fourniguet.

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à monsieur Jean-François Buffleur, qui m'a appris à faire ce travail avec endurance, tout en m'accommodant des autres aspects de la vie, ainsi qu'à mon professeur de l'école d'arts, monsieur Pierre Minot, à monsieur Gilbert Gormezano (artiste) et madame Laurence Maurel (artiste) pour leur grand soutien.

Je dois aussi remercier ma famille en Corée pour leurs encouragements et notamment ma sœur Su-Eun.

Je remercie infiniment François Cheng. Ses ouvrages m'ont ouvert le chemin dans mes recherches sur le Vide et sur le thème 'montagne et eau'. Ses prestations dans les colloques et ses œuvres émouvantes ont été à la fois l'élan et la lumière avec lesquelles je me suis replongée dans ma culture d'origine, vers la Corée, et qui m'ont accompagnée tout au long des épreuves pour enfin redécouvrir la beauté de ses paysages.

Paris, 19 Novembre 2013,

Min-Ji Cho

Conventions

1) Conventions

- « citation »
- « catégorie des thèmes des peintures » (sauf pour ‘montagne-eau’ qui est le thème choisi pour les peintures de notre corpus)
- ‘notion’ (les notions principales comme Vide et Plein seront marquées avec majuscule et sans ‘ ’)
- les mots transcrits du coréen, chinois, japonais seront en *italique*
- / / = Signifiant
- < > = Signifiant dénoté
- << >> = Signifié connoté
- Signifiant indiciel sera écrit en toutes lettres

2) Conventions pour la bibliographie

Pour les ouvrages en coréen, à la suite des titres et noms d’auteurs traduits en français par nous, on trouvera les titres originaux en coréen.

Lorsque l’ouvrage était en coréen, nous l’avons signalé dans les notes de bas de page.

3) Conventions pour la transcription en lettres latines de l’alphabet coréen

Pour cette version, les mots en coréen sont transcrits en suivant le système de romanisation de McCune-Reischauer (voir page suivante).

4) Conventions pour la transcription en lettres latines des caractères chinois

Les termes chinois sont transcrits selon *hanyu pinyin* sans accent.

« Conventions pour la transcription en lettres latines de l'alphabet coréen selon la romanisation McCune-Reishauer »

1. Voyelles

Le coréen possédant plus de voyelles que l'alphabet latin n'en contient, la romanisation McCune-Reishauer utilise des brèves sur les lettres o et u et des regroupements de deux voyelles pour transcrire certains sons.

A. Voyelles simples :

ㅏ	ㅑ	ㅓ	ㅕ	ㅡ	ㅣ	ㅞ	ㅟ	ㅛ	ㅜ
a	ǎ	o	u	ǔ	i	ae	e	oe	wi

Note : ㅟ est transcrit « ë » après ㅏ et ㅓ.

B. Diphtongues :

ㅑ	ㅓ	ㅕ	ㅗ	ㅛ	ㅜ	ㅝ	ㅟ	ㅛ	ㅜ	ㅝ	ㅟ
ya	yǎ	yo	yu	yae	ye	wa	wǎ	ǔi	wae	we	

2. Consonnes

À la différence des voyelles, certaines consonnes possèdent plusieurs sons suivant leur position dans un mot ou une phrase. Certaines successions de consonnes sont ainsi transcrites dans le système McCune-Reischauer par différentes lettres latines.

La table simplifiée suivante permet d'obtenir une romanisation des consonnes. Elle est généralement suffisante pour transcrire les noms propres, mais ne couvre pas toutes les irrégularités des combinaisons pouvant exister en coréen.

La table ci-après se lit de la façon suivante :

Dans un mot, la transcription de la succession d'une consonne en fin de syllabe et d'une autre consonne au début de la syllabe suivante est donnée à l'intersection d'une ligne (correspondant à la consonne finale de la première syllabe) et d'une colonne (consonne initiale de la deuxième syllabe). Par exemple, dans le terme 한글, la succession des consonnes ㄴ et ㄱ est transcrit par *n'g* et le mot complet par *han'gŭl*.

Pour transcrire une consonne située au début d'un mot ou qui n'est pas précédée d'une autre consonne, on utilise la première ligne.

Pour transcrire une consonne située en fin de mot ou qui n'est pas suivie d'une autre consonne, on utilise la première colonne.

Les points suivants doivent être cependant mentionnés :

Une consonne située entre deux voyelles est transcrite par sa valeur initiale, sauf ㄱ par *g*, ㄷ par *d*, ㅂ par *b* et ㅈ par *j*.

ㅟ est transcrit par *shwi*.

De manière générale, *g*, *b*, *d* et *j* sont utilisés si la consonne est voisée, *k*, *p*, *t* et *ch* si elle est sourde. Cette transcription de la prononciation réelle supplante les combinaisons ci-dessus.

		Initiale														
		ㅇ	ㄱ	ㄴ	ㄷ	ㄹ	ㅁ	ㅂ	ㅅ	ㅈ	ㅊ	ㅋ	ㆁ	ㅇ	ㅎ	
r	ㅇ	ng	ng	ngg	ngn	ngd	ngn	ngm	ngb	ngs	ngj	ngch'	ngk'	ngt'	ngp'	ng
	ㄱ	k	g	kk	ngn	kt	ngn	ngm	kp	ks	kch	kch'	kk'	kt'	kp'	kh
n	ㄴ	n	n	n'g	nn	nd	ll	nm	nb	ns	nj	nch'	nk'	nt'	np'	nh
	ㄷ	l	r	lg	ll	lt	ll	lm	lb	ls	lch	lch'	lk'	lt'	lp'	rh
l	ㅁ	m	m	mg	mn	md	ma	mm	mb	ms	mj	mch'	mk'	mt'	mp'	mh
	ㅂ	p	b	pk	mn	pt	mn	mm	pp	ps	pch	pch'	pk'	pt'	pp'	ph

Introduction

Dans notre thèse, nous avons effectué une analyse sémiologique du Vide dans l'espace pictural du *minhwa*, genre populaire coréen pratiqué sous le règne de la dynastie Chosŏn (1392-1910), que nous avons choisi d'étudier entre le XVIII^e et le début du XX^e siècle.

Le Vide, l'un des éléments fondamentaux de la pratique de la peinture, a comme signification particulière celle de souffle vital, en référence à des philosophies traditionnelles telles que le taoïsme. C'est aussi un élément culturel important de la tradition coréenne utilisé comme élément dynamisant de l'espace et du temps : la forme de l'habitat traditionnel, qui comprend des espaces vacants et de grandes ouvertures grâce aux cloisons mobiles, est conçue pour permettre la libre circulation de l'air, du mouvement et du regard de l'utilisateur entre les différentes pièces, et entre l'intérieur et l'extérieur.

Le Vide se manifeste dans divers espaces traditionnels et formes artistiques, et plus spécifiquement dans la peinture et dans l'architecture où on les retrouve encore aujourd'hui.

Le sujet de notre recherche est le Vide et ses significations dans l'espace pictural du *minhwa*, plus particulièrement dans les peintures ayant pour thème le paysage 'montagne-eau'. Nous avons tenté de démontrer comment le Vide produit un effet dynamique dans l'espace pictural en agissant sur des éléments internes du tableau (Objets peints, éléments composés), mais aussi sur les éléments externes (observateur, code esthétique, sens symbolique, etc.). Nous concentrerons notre attention sur les surfaces non peintes des tableaux comme espaces de manifestation du Vide. Dans la peinture traditionnelle coréenne, les Objets étant la plupart du temps représentés sur une surface non peinte, c'est-à-dire sur un fond vierge et sans matière, nous analyserons l'aspect graphique de ces espaces, ainsi que leur interaction avec d'autres éléments de la peinture et avec l'observateur.

Le *minhwa* se définit comme un art populaire présent dans la vie quotidienne. Il est utilisé dans les habitations ainsi que dans les lieux publics où il apparaît souvent à l'occasion de rites de célébration ou de rituels chamaniques, afin de créer une atmosphère particulière, presque scénique, et d'orne l'espace en fonction de l'activité qui s'y déroule. Cela nous a permis d'appréhender le Vide dans la culture coréenne traditionnelle populaire à la fin de l'ère Chosŏn en étudiant les relations entre le thème des tableaux et leur lieu d'accrochage.

Le *minhwa* a également une valeur historique importante en tant que genre populaire le plus répandu à cette période au cours de laquelle les valeurs morales, sociales et culturelles ont été bouleversées par l'arrivée de la modernité. Du point de vue artistique et esthétique, il développe librement son style en interaction avec d'autres genres picturaux des pays voisins comme la Chine ou le Japon. Le *minhwa* étant un véritable lieu d'expérimentation pour des styles novateurs et pour une hybridation des valeurs classiques et populaires, l'espace des peintures examinées dans notre corpus s'organisera autour d'éléments récurrents issus à la fois de l'enseignement de la grande peinture chinoise classique et de principes picturaux nouveaux. De nos jours, le *minhwa* est un genre reconnu pour sa valeur artistique propre, et les peintres qui le pratiquent manient librement ses composantes à partir des canons imposés par la philosophie esthétique : le thème, l'utilisation des notions de Vide et de Plein, etc.

Nous avons choisi le thème 'montagne-eau' après avoir observé que les peintures le traitant présentaient des traits communs avec celles des lettrés, et qu'il était le thème le plus fréquent parmi ceux qui composent le *minhwa*.

Le thème 'montagne-eau' existe depuis le IV^e siècle dans l'art chinois traditionnel, avec lequel l'art coréen est en relation. Ce thème provient de la philosophie taoïste dans laquelle la polarité du Vide et du Plein génère un ensemble de règles qui concernent le maniement du pinceau, le contrôle de la densité de l'encre pour donner un aspect particulier aux Objets peints, ou encore la représentation d'un paysage par la succession de plans peints et de plans non peints, afin d'exprimer la transformation des Objets au sein d'une temporalité particulière.

Enfin, ce thème s'est développé pleinement en raison de la géographie du pays, le paysage coréen se composant à 70 % de zones montagneuses largement couvertes de forêts, et séparées les unes des autres par des vallées et de grands fleuves.

Dans cette recherche, nous identifierons quels sont les éléments techniques et esthétiques qui rendent le genre *minhwa* singulier dans ses rapports avec le Vide. Nous effectuerons notre analyse à partir de l'hypothèse selon laquelle la notion de Vide se manifeste en interaction avec d'autres éléments de la peinture. L'espace non peint du *minhwa* est un élément dynamique qui a essentiellement une fonction de connecteur entre différents points de vue, différentes dimensions et différentes zones de représentation.

Dans le chapitre 1, nous étudierons dans un premier temps les caractères et les composants des espaces traditionnels considérés comme étant l'expression du Vide (chap.

1. § 1). Dans un deuxième temps, nous examinerons la notion de Vide du point de vue de la philosophie et de la philosophie esthétique (chap. 1. § 2 et § 3) : nous nous pencherons également sur les techniques artistiques de la peinture chinoise introduisant les notions de Vide et de Plein dans la pratique traditionnelle, à travers les ouvrages de François Cheng (chap. 1. § 3.1). Nous étudierons aussi des termes issus de la philosophie esthétique contemporaine, notamment l' 'entre n dimension', à travers les ouvrages de Christine Buci-Glucksman (chap. 1. § 3. 2). Puis nous examinerons comment le Vide s'exprime dans la langue coréenne à travers des termes qui contiennent le lexème *kong* — issu du hanja *kong* (*chin.*) — provenant du dictionnaire de la langue coréenne et de la philosophie (bouddhique et tao) (chap. 1. § 4).

Dans le chapitre 2, nous présenterons le genre *minhwa* de la période Chosŏn (chap. 2. § 1) du point de vue artistique (chap. 2. § 2) en le situant dans son contexte historique et culturel. Le style pictural *minhwa* puisant à la fois dans la peinture lettrée et dans un univers référentiel populaire, nous nous intéresserons par ailleurs à la notion d' 'hybride' dans l'histoire de l'art chinois à travers les ouvrages et les conférences de Danielle Elisseff (chap. 2. § 2. 4). Nous porterons notre attention à la fois sur les caractéristiques et la classification des divers thèmes du *minhwa* (chap. 2. § 3 et § 4) et sur la relation de chacun à son lieu d'exposition (chap. 2. § 5), et nous étudierons aussi les différentes fonctions et valeurs de ces thèmes (chap. 2. § 6).

Dans le chapitre 3, nous présenterons notre corpus. Il est constitué d'un paravent à huit panneaux et de sept peintures qui ont pour thème le paysage 'montagne-eau' du *minhwa*. Nous nous sommes plus particulièrement intéressée à des œuvres produites entre le XVIII^e et le début du XX^e siècle.

Après avoir présenté le thème 'montagne-eau' et chaque peinture de cet ensemble (chap. 3. § 1), nous décrirons et codifierons les éléments du corpus, avant de constituer un inventaire des Objets que l'on y trouve et d'identifier les caractères communs, selon leur type et leur apparence graphique, à l'ensemble des Objets du corpus (chap. 3. § 2). Ensuite, nous nous pencherons sur la composition du tableau à partir de deux différents types de découpage de l'espace : par les axes théoriques et par les trois catégories spatiales, afin de relever les formes récurrentes de l'agencement des Objets. Puis nous étudierons deux notions : celle, esthétique, de Cheng ('Homme-Terre-Ciel'), et celle de l'anthropologie culturelle ('espace interieur/extérieur et proche/lointain du village'), toutes deux provenant d'une catégorisation de l'espace traditionnel proposée par Kato Shûichi (chap. 3. § 3.2)

Dans le chapitre 4, nous centrons notre attention sur l'analyse sémiologique du Vide, ce qui est l'objectif de notre recherche.

Tout d'abord, nous présentons notre procédé d'analyse ainsi que ses critères (chap. 4. § 1) fondés sur les notions de philosophie esthétique étudiées (chap. 1. § 2 et § 3) pour cerner les sens et les fonctions du Vide dans les tableaux de notre corpus. Puis, nous mettons en évidence les critères communs des Objets et des éléments de composition que nous avons présentés (chap. 3). Nous analysons la signification, le sens symbolique possible de l'espace non peint en tant qu'Objet et en tant qu'élément constitutif du tableau (chap. 4. § 2), ainsi que son interprétation par l'observateur.

Enfin, nous présentons la conclusion de notre recherche, la bibliographie constituée, ainsi que les annexes qui comprennent la reproduction des peintures de notre corpus et les éléments de la pré-analyse de ces peintures à partir desquelles nous avons développé notre analyse.

Chapitre 1 Espace et Vide

La notion d'espace — au sens physique et philosophique — donne lieu à toute une série de catégorisations : espace réel/virtuel, espace physique/mental, espace privé/social, espace naturel/culturel, espace perceptif/représentatif¹, etc. À travers l'histoire, elle a été étudiée et définie de différentes manières selon les disciplines concernées. La définition de l'espace se modifie continuellement, en particulier avec l'apparition de nouveaux types d'espaces déterminés au sein de notre environnement : l'évolution de l'urbanisme a conduit à la création d'espaces verts ; le développement des nouvelles technologies à celle du cyberspace.

L'espace physique perceptible par l'Homme est une « étendue » infinie comprenant les Objets du monde, dont l'homme — celui-ci abritant en lui-même un autre type d'espace, l'espace intérieur, dans sa structure corporelle et mentale.

L'espace peut être appréhendé par le biais du type d'Objets qui l'occupent ou par celui de l'usage de ces objets ; et peut être défini par les limites (éléments naturels ou non) qui le divisent en différentes sections.

L'espace peut être vide ou occupé par des Objets, ceux-ci pouvant être situés dans son volume ou à sa surface, voire dans ses différentes dimensions. Les Objets peuvent être repérés les uns par rapport aux autres par la mesure de la distance ou de la direction. De la même façon, l'être humain se repère en fonction des objets qui l'entourent lors de son déplacement au sein de l'espace et par l'organisation de l'espace, la manière dont les objets sont disposés conditionnant le trajet, le rythme de ses mouvements et sa perception de l'espace et de ses objets.

L'espace est conçu, utilisé et représenté de manière spécifique selon les cultures et les besoins de chaque individu. Son agencement se fait en fonction des besoins (fonctionnels, idéologiques, esthétiques...) liés à cet espace, donc de son usage, ce qui a un effet à plusieurs niveaux (physique, symbolique, etc.) sur la vie de l'Homme, son épanouissement physique et mental étant en interaction avec l'espace composé.

¹ Il s'agit de l'espace qui apparaît avec la fonction symbolique. Cet espace serait lié à l'action, car la « représentation spatiale est une action intériorisée ». Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'aginaire*, Paris, éd. Bordas, 1969, p. 473.

Comme nous l'avons indiqué dans l'Introduction, parmi les diverses expérimentations ou représentations de l'espace, nous nous intéresserons plus spécifiquement au Vide en tant que composante fondamentale de l'espace dans la culture traditionnelle coréenne. Celui-ci s'y manifeste sous la forme d'un espace non occupé par des Objets, ou d'un espace non peint sur du papier ou de la soie teintés naturellement, notamment dans le cadre des peintures *minhwa*. Ce Vide trouve une application dans des usages fonctionnels et symboliques de la vie, et particulièrement dans l'art. En esthétique, il a été introduit et s'est développé à travers les pensées traditionnelles bouddhistes, taoïstes, confucéennes². Du point de vue du bouddhisme, le Vide se traduit en terme de « vacuité » (*kong* ou *hǒ* en coréen) et est considéré par exemple comme la véritable nature des choses et des êtres, mais aussi comme la réalité d'un phénomène. Dans la philosophie taoïste, le Vide est perçu comme un élément indispensable pour créer l'énergie régénératrice, le *ki*. Ce dernier est pris en compte dans l'organisation de l'espace rituel, quotidien et artistique en Corée (chap. 1. § 4).

Dans les lignes qui suivent, nous donnerons des exemples d'usage de l'espace dans l'architecture traditionnelle (chap. 1. § 1.1) et dans la peinture (chap. 1. § 1.2), et nous présenterons les notions philosophiques (chap. 1. § 2) et esthétiques (chap. 1. § 3) concernées par la notion de Vide, ainsi que des mots du lexique de la langue coréenne courante s'y rapportant (chap. 1. § 4).

Pour cela, nous examinerons la notion de Vide à travers les caractéristiques communes de l'espace traditionnel coréen (chap. 1. § 1), tant dans l'architecture, et particulièrement dans l'organisation de l'espace de la maison traditionnelle, que dans les jardins ou dans la peinture. Nous relèverons ainsi les éléments interprétables comme constitutifs du Vide, tel que l'espace vacant dans l'architecture ou la surface non peinte dans l'art. Dans l'architecture traditionnelle, l'espace vide fonctionne notamment comme un intervalle dans la composition, un lieu vacant entre deux pièces ou deux espaces fonctionnels dans la maison. La nécessité d'une composition de l'espace peut être universelle mais elle se manifeste sous différentes formes selon les cultures. L'idée d'intervalle dans la composition du jardin à la française, par exemple, se manifeste par la présence à intervalles réguliers d'un Objet. Cette forme de composition souligne le passage

² Il est à noter que les pensées traditionnelles coréennes se sont développées parallèlement aux pensées traditionnelles chinoise, confucéenne et taoïste dès les IV-VI^e siècles, et que l'enseignement bouddhiste traduit en chinois est également introduit en Corée au IV^e siècle. Le bouddhisme a fortement influencé le domaine de l'art et de la religion en Corée jusqu'à nos jours. Le tao a beaucoup influé sur les éléments culturels coréens, comme la philosophie de l'art de vivre. Le confucianisme est considéré comme une philosophie indispensable à étudier pour son enseignement portant sur la vertu morale au sein de la société.

progressif de l'homme d'une activité à une autre, ou accompagne un déplacement entre différents espaces. Nous avons choisi quelques exemples de transitions rendues visibles par la disposition de cet espace inoccupé dans la peinture traditionnelle, c'est-à-dire l'espace non peint. Dans la peinture traditionnelle (classique ou populaire) ayant pour thème les paysages 'montagne-eau', l'espace est composé en alternance de surface peinte et non peinte, et les Objets — disposés en constellation — sont représentés sous différents points de vue. L'espace non peint s'insère entre les Objets peints et sert de lieu de connecteur entre eux.³

Nous aborderons ensuite la notion de Vide du point de vue de la philosophie esthétique chinoise traditionnelle (chap. 1. § 2), puis de celui de l'esthétique contemporaine pour cerner l'usage du Vide dans l'espace architectural et pictural de nos jours (chap. 1. § 3). Vu l'importance de son influence sur l'art coréen, nos analyses s'inspireront en grande partie de la philosophie esthétique chinoise. Nous ferons appel aux ouvrages de François Cheng en raison de la clarté de ses réflexions et de la manière très singulière dont il analyse la notion de Vide (chap. 4. § 1.2), ainsi que pour son point de vue à la fois sémiologique et structuraliste. Dans cette partie, tenant compte de la notion de Vide telle qu'elle apparaît dans l'espace contemporain, nous étudierons également le Vide à travers le filtre de l'esthétique contemporaine, notamment avec la notion d' 'entre-deux' (chap. 1. § 3.2).

Enfin, dans la mesure où cette notion trouve son expression dans la langue, nous analyserons d'un point de vue lexico-sémantique la façon dont la notion de Vide s'exprime en coréen (chap. 1. § 4).

³ Dans le tableau, l'alternance entre espace peint et non peint acquiert une fonction que nous avons analysée plus largement dans notre recherche.

1.1. Le Vide dans l'espace traditionnel coréen

Dans cette partie, nous présenterons les traits caractéristiques de l'espace traditionnel coréen interprétables comme constitutifs du Vide, et plus particulièrement ceux de la période Chosŏn. Pour cela, nous avons explicité les conceptions philosophiques inhérentes à ces traits afin de pouvoir ensuite dégager les composants de son organisation, tels que l'espace vacant dans l'architecture ou la surface non peinte dans l'art.

Comme nous l'avons mentionné, les conceptions de l'espace coréen se sont développées en lien avec le bouddhisme, le taoïsme et le confucianisme, ainsi qu'avec un certain nombre de croyances chamaniques qui convoquent l'esprit des objets de la nature — entre autres les croyances animistes et le mythe de Dangun selon lequel ce premier roi de la Corée antique (2003-108 av. J.-C.) est né dans la forêt, ou *sinlim* (« forêt du dieu »), de l'union du fils du dieu du Ciel et d'une femme issue d'une ourse transformée en humaine. Aussi, les enseignements tels que le détachement du monde matériel (taoïsme, bouddhisme, confucianisme), l'harmonie entre l'homme et la nature (taoïsme, animisme), et la transformation perpétuelle et progressive (tao et bouddhisme) sont-ils communément immanents dans les espaces traditionnels coréens. Ces philosophies envisagent la notion de Vide de manière spécifique et sont appliquées dans l'espace traditionnel coréen : « [...] L'existence et le caractère de l'espace sont conditionnées par le Vide. [...] Le *kong* enseigne que le Vide est l'état accompli mais aussi la véritable apparence de tout l'être, le Vide est la vérité du monde cosmique. [...] Le tao considère aussi le Vide comme un état idéal. En revanche, le Vide est également considéré comme une condition pour mieux remplir. »⁴

Dans cette étude, nous baserons notre réflexion sur les ouvrages de Im Sŏk-Jae pour l'architecture, sur les articles de Park Chŏng-Uk pour le jardin, et sur les livres de Lee U-Fan pour la peinture, ainsi que sur divers articles concernant ce sujet.

À travers ces ouvrages et par le biais de nos propres observations, nous relèverons les spécificités des peintures traditionnelles (classique ou populaire), et de l'espace traditionnel coréen : habitat traditionnel (ou *han-ok*), jardin traditionnel, temples bouddhiques. Nous avons aussi observé le fonctionnement de composants particuliers de l'espace (espace vacant, objet réflexif, forme de la composition modulable, etc.), composants qui créent le Vide au sein de l'espace dans lequel ils s'insèrent.

⁴ IM Sŏk-Jae, *L'Espace traditionnel coréen*, Séoul, éd. Université Ihwa, 2005, p. 15-34 (ouvrage en coréen).

L'espace coréen traditionnel est structuré selon une logique circulaire, ce qui favorise une organisation dynamique et harmonieuse propre à libérer une énergie créatrice bénéfique aux hommes, tout en accordant de l'importance à la surface vide. L'espace se constitue de composants complémentaires de manière intermittente, comme le caractère vacant et le caractère occupé. Les Objets sont disposés en constellation au sein d'un espace, en expansion de manière progressive, et de l'intérieur de la construction vers l'extérieur. Les composants constitutifs du Vide, l'espace vacant, le passage entre l'intérieur et l'extérieur sont considérés comme les éléments centraux à partir desquels les autres éléments s'organisent vers l'extérieur. Cette conception s'est développée à partir des principes géomantiques chinois, principalement dans les constructions et l'aménagement des jardins.

Par la suite, nous traiterons de l'implication du Vide dans les spécificités de l'espace traditionnel coréen, à travers des éléments récurrents de sa construction et de ses usages, par exemple en ce qui concerne l'habitation, le jardin et le temple traditionnel (chap. 1. § 1.1).

Puis, nous étudierons l'implication du Vide dans la peinture traditionnelle, notamment au travers de l'usage de l'espace non peint dans la composition et ses effets esthétiques (chap. 1. § 1.2).

1.1.1. Le Vide dans l'architecture et le jardin

Le Vide est utilisé et considéré comme un élément fondamental de la conception de l'espace coréen traditionnel; il est porteur de valeurs fonctionnelles et esthétiques. Les composants référant au Vide dans les habitations, les temples bouddhiques et les jardins se manifestent notamment sous la forme d'une grande surface inoccupée ; d'une semi-opacité ou de la transparence de certains Objets ; de l'alternance de zones non occupées et occupées ; de l'absence de cloison entre les différents espaces etc. En interaction avec d'autres, ces composants révèlent les traits caractéristiques de l'espace coréen traditionnel commun comme immatériel, transformationnel⁵ ainsi que naturel, et sont utilisés pour créer un espace favorisant la circularité et la fluidité des mouvements de l'Homme et des objets dans l'habitat.

⁵ IM Sök-Jae, *L'Architecture traditionnelle*, op. cit., p. 15-24.

1.1.1.1. Les composants intérieurs



Fig. 1 : fenêtres et cloisons dans la maison traditionnelle
IM Sök-Jae, *L'Architecture traditionnelle*, op. cit., p. 89.

Le caractère immatériel se manifestant sous forme d'espace vacant, la finesse de la cloison et le mur blanc peuvent être mis en rapport avec l'enseignement commun du taoïsme et du bouddhisme qui visent au détachement du monde matériel et permettent l'accès à l'essentiel des êtres et des choses. Des valeurs morales confucéennes favorisent également la simplicité et la sobriété de l'ornement de l'espace architectural⁶.

L'espace vacant est en effet un des premiers éléments mis en valeur dans l'espace traditionnel coréen, notamment dans l'architecture. Dans l'habitat traditionnel, les pièces sont vides : il n'y a pas de mobilier fixe, pas de tableaux ou d'objets accrochés au mur et le papier peint est blanc et uni. Les cloisons sont considérées comme des espaces pleins, et leurs dimensions restent minimales pour séparer les différentes pièces des bâtiments traditionnels, comme le temple ou la maison. Une vaste surface vide permet de développer un rapport contemplatif au monde, au sein de l'espace quotidien.

⁶ Sur ce point, voir IM Sök-Jae, *L'Architecture traditionnelle*, op. cit., p. 233-234.



Fig. 2 : espace intérieur traditionnel

CHŎNG Min-Ja, *Construction de la maison traditionnelle han-ok de Alunjigi*,
éd. Chungang M & B, Séoul, 2003, p. 76.

1.1.1.2. Les composants mobiles

Les pièces qui constituent l'intérieur de l'habitation traditionnelle se reconfigurent sans cesse par rapport aux différentes activités : au moment du repas, le soir, ou lors des activités personnelles, les objets changent de place, se rangent dans le placard intégré au mur ou bien sont retirés de la pièce. Le moment vide, creux, où l'activité quotidienne s'interrompt, a une importance dans la transformation perpétuelle de l'espace.

Par ailleurs, dans la mesure où l'espace coréen traditionnel est conçu et organisé pour être, avant tout, transformable, le caractère de mobilité s'applique également aux différentes pièces de l'habitat, ainsi qu'au rapport entre intérieur et extérieur : certaines cloisons sont entièrement constituées de larges portes ou de fenêtres mobiles — qui se déplient ou se soulèvent (fig. 3) et structurent les espaces intérieurs —, ce qui permet d'élargir l'espace en reliant les pièces les unes aux autres et l'espace intérieur à l'espace extérieur. Lors de la construction d'un édifice traditionnel, la distinction entre intérieur et extérieur est marquée par un nombre très restreint d'éléments fixes.



Fig. 3 : les cloisons modulables ouvertes d'une pièce dans l'architecture traditionnelle coréenne
IM Sök-Jae, *L'Architecture traditionnelle coréenne*, op. cit., p. 57.

La mobilité des cloisons dans les habitations facilite l'accès à différentes vues extérieures depuis l'intérieur. Dans le cas des kiosques de jardin, la multiplicité des angles de vue est mise en avant non seulement sur l'axe horizontal, mais aussi sur l'axe vertical, par un jeu de variation des hauteurs des pavillons : « Les paysages se combinent autour du kiosque pour être regardés de tout près, et donner des vues différentes sur chaque côté. Les vues diffèrent aussi complètement d'un kiosque à l'autre dans un même jardin. On ne trouve jamais non plus sur un même plan du jardin deux kiosques au même niveau, ni orientés de la même façon. »⁷

Cette conception de l'habitat transformable favorise également la circulation de l'air ainsi que le déplacement de l'Homme et des objets car elle permet une bonne communication d'un espace à l'autre. Par ailleurs, la distinction entre intérieur et extérieur n'est pas stricte, malgré la fermeture de la porte ou de la fenêtre qui servent de cloison. La semi transparence des portes et des fenêtres, faites de papier tendu sur des cadres en bois, permet une communication des deux espaces et laissent entendre ou voir ce qui se passe dans le bâtiment et à l'extérieur. Cette organisation peut s'expliquer avec l'idée d'énergie régénératrice du *ki* (*chi. ch.*) du tao⁸.

⁷ PARK Chöng-Uk, « La Différence coréenne dans l'art des jardins extrême-oriental », *L'Art des jardins dans les pays sinisés : Chine, Japon, Corée, Vietnam*, PUV, 2002.

⁸ IM Sök-Jae, *L'Architecture traditionnelle*, op. cit., p. 58-61.

1.1.1.3. L'intervalle, l'espace en progression

L'espace coréen s'est également élaboré autour de l'idée d'harmonie entre l'Homme et son environnement naturel. La forme de la composition de l'espace privilégie le rapprochement des deux et l'induit de manière progressive, par le biais d'une construction qui alterne, grâce aux espaces vides, espaces intérieurs et espaces extérieurs. Cela peut être observé dans la maison traditionnelle coréenne dans l'espace appelé *madang*, qui désigne un endroit situé devant le bâtiment, mais distinct de l'espace du jardin composé qui se trouve derrière le bâtiment. « À la fois intérieur et extérieur »⁹, il suggère un état idéal (dit *t'ong* en terme confucéen coréen) où les énergies vitales circulent parfaitement entre les Objets. Le lieu, presque vide, est là pour permettre de mieux contempler le paysage naturel situé au loin, à l'extérieur de la maison. Dans ce cas, le *madang* correspond donc à un espace intermédiaire entre les espaces intérieur et extérieur de l'habitat traditionnel, et relie le paysage lointain de la nature à l'espace culturel de l'Homme. Il délimite également l'espace privé de l'habitation de l'espace public.

L'espace vide peut également servir d'intermédiaire en permettant une extension et un changement progressifs de l'espace pour l'Homme entre l'espace du haut et celui du bas — il marque alors la progression. Cela s'observe dans la succession de parties en escaliers et de parties plates sur le chemin permettant l'accès au temple bouddhique dans les montagnes (fig. 4). Sur ce chemin, les portes qui symbolisent les différents mondes des dieux bouddhiques (ou différentes étapes de la quête spirituelle) sont disposées à intervalles réguliers jusqu'à l'arrivée au temple. Ces portes cadrent partiellement la vue et rythment la marche des visiteurs.



Fig. 4 : les escaliers du temple bouddhique Mouwisa à la porte de Chŏnwang
IM Sök-Jae, *L'Architecture traditionnelle*, op. cit., p. 124.

⁹ PARK Chŏng-Uk, *L'Art des jardins*, op. cit., p. 129.

L'organisation de l'espace haut-bas s'observe également dans le jardin, notamment au travers du bassin d'eau. Le Vide se manifeste ici par la transparence des matériaux : les bassins sont exempts de sculptures ou ne comportent que quelques pierres posées de manière à représenter des îlots ; l'eau du bassin fonctionne alors comme un écran ou un miroir qui reflète le ciel, comme le remarque PARK Chŏng-Uk dans son analyse sur le Vide dans les bassins dans le jardin du Chosŏn : « Dans le jardin de la montagne Ami du Palais Kyŏngbok, on trouve à sa place [bassin rectangulaire] des sortes de baignoires rectangulaires en pierre. Ces bassins miniaturisés portent les noms de [...] Hamwŏlji (Bassin emboîtant la lune), Hamgaji (Bassin emboîtant les nuages du crépuscule). La fonction du bassin est donc désignée comme celle d'un réceptacle de la beauté du Ciel »¹⁰.



Fig. 5 : bassin *Aelyŏnji*, palais royal Ch'angdŏk (Chosŏn, XV^es.), Séoul.
Site officiel du Palais du Ch'angdŏk, www.cdg.go.kr

La mise en rapport de l'espace du haut et de l'espace du bas s'observe également dans l'aménagement de la maison et du jardin au sein de la nature environnante. En général, les habitations sont construites au pied de collines devant lesquelles passe une rivière ; les éléments externes s'organisent autour du bâtiment principal en constellation, et se rattachent en haut de la colline par le biais du jardin aménagé qui se trouve derrière la maison, avec sa terrasse en gradins. Cette relation établie entre l'espace de l'Homme et l'espace naturel autour d'un axe vertical peut être analysée à la lumière de la conception de la philosophie taoïste 'Homme-Terre-Ciel', qui explique la relation ternaire entre l'Homme, l'espace terrestre et celui du Ciel (chap. 1. § 2.3).

De plus, la forme de l'habitation et de son jardin tendent vers l'extérieur par rapport à son centre. Dans cette organisation, la composition du jardin de la période Chosŏn incarne

¹⁰ PARK Chŏng-Uk, *L'Art des jardins*, op. cit., p. 127.

la forme de la composition microcosmique, en imitant l'organisation du paysage naturel. L'ensemble de l'espace est aménagé en référence aux règles géomantiques chinoises, tout en ayant des éléments singuliers — comme la terrasse en gradins fleuris, l'espace intermédiaire devant le bâtiment, ou encore le bassin vide de forme rectangulaire — qui organisent et relient les différents espaces selon une forme naturelle, sans qu'il y ait des chemins trop directs entre l'espace du bas et celui du haut, celui de l'habitation de l'homme et la nature extérieure, ainsi que le souligne PARK Chŏng-Uk : « Le jardin confère ainsi à l'espace une organisation pluridimensionnelle, qui s'expérimente au fil d'un invisible *chemin naturel* : chaque partie du jardin s'enfile invisiblement sur ce chemin qui n'est fait que de l'attraction d'un certain parcours de promenade que ne matérialise aucun guidage »¹¹.

Cette forme d'aménagement de la maison et du jardin peut être analysée comme le symbole d'un monde en évolution, surgi à partir du Vide, ce que PARK Chŏng-Uk analyse comme suivant : « La topographie de l'ensemble [de l'habitation et de son jardin] est souvent celle d'une trouée dans les montagnes creusées de rivières entourant le terrain choisi. Le terrain prend ainsi figure de cette structure et se répète à l'intérieur du jardin avec les terrasses en gradins qui montent ou qui descendent vers le bâtiment. Le bâtiment se situe au centre de l'expansion du cosmos, et le jardin apparaît comme une image de la nature bien ordonnée en état d'expansion cosmique. »¹²

1.1.2. *Le Vide dans la peinture : yŏ-baek*

L'utilisation du Vide est également importante dans l'art traditionnel, entre autres dans la peinture. La présence du Vide est marquée par un espace non peint à l'intérieur d'un Objet peint ou dans la composition du tableau. Les Objets sont alors représentés sur la surface non peinte et souvent tracés au pinceau et à l'encre, l'intérieur n'étant que rarement rempli (masqué) complètement. L'espace non peint est également perceptible à l'intérieur des motifs peints, en raison notamment de la transparence de l'encre diluée.

L'aspect dynamique du Vide est présent dans l'interaction avec l'observateur, c'est-à-dire que l'espace non peint produit un effet visuel significatif entre les Objets peints et l'imaginaire de l'observateur du tableau : en interaction avec les autres éléments peints, au moment de la lecture de l'image, l'espace non peint est à l'origine d'un effet de mouvement. Les Objets peints sont souvent disposés en constellation en alternance avec

¹¹ PARK Chŏng-Uk, *L'Art des jardins*, op. cit., p. 131.

¹² PARK Chŏng-Uk, *L'Art des jardins*, op. cit., p. 128.

l'espace non peint, forme de composition qui permet la circulation du regard (chap. 3. § 3.2). L'espace non peint permet aussi à l'observateur de se projeter dans le tableau, le rendant libre de compléter certains éléments incomplets ou d'inférer la présence de certains éléments invisibles à partir des éléments peints.

Pour désigner l'espace non peint du point de vue esthétique, il existe en coréen le terme de *yŏ-baek* — composé de *yŏ* (« restant ») et de *baek* (« blanc »)¹³ — qui signifie littéralement « la partie du papier où il n'y a pas de lettre ou pas de motif » (selon qu'il s'agit de texte ou d'image)¹⁴. Ce sens réfère aussi à celui de *kong-baek* (synonyme utilisé dans l'art traditionnel chinois) qui reflète la notion de *Vide* dans la philosophie taoïste. Dans l'esthétique coréenne actuelle, *kong-baek* se définit comme « l'espace non peint dans le tableau où il y a de la résonance dans l'écran »¹⁵.

Le terme *yŏ-baek* est donc employé pour désigner, dans les peintures, l'espace non peint. Ainsi que nous l'avons souligné ci-dessus, cet espace non peint agit en interaction avec d'autres éléments qui, par le contexte, entraîneront le regard et l'imagination de l'observateur à produire du sens au-delà des éléments signifiés littéralement dans l'œuvre, comme l'explique Yi Sang-O : « L'espace peint ne limite pas sa signification au seul signifié de l'Objet qu'il contient. Son champ de signification est en expansion à travers l'espace non peint, *yŏ-baek*, qui l'entoure et renouvelle son sens. »¹⁶

Ce terme s'emploie toujours pour qualifier l'espace non peint des œuvres anciennes et contemporaines, il se redéfinit aujourd'hui comme un élément pictural rendant l'espace de l'œuvre interactif. Lee U-Fan renouvelle et précise ainsi l'esthétique du *yŏ-baek* : « Quand l'espace du tableau produit une vibration à partir d'une touche de pinceau d'une grande maîtrise, nous percevons la picturalité d'une réalité. [...] Quand les parties peintes et non peintes ou les parties représentées et non représentées se stimulent et interagissent les unes avec les autres, nous pouvons ressentir une poésie, une critique ou la transcendance. Dans ce cas, le *yŏ-baek* existe dans cette œuvre d'art. Le *yŏ-baek* désigne cet espace de résonance créé au moment de la rencontre entre le sujet et l'objet. »¹⁷

¹³ *Minjung Dictionnaire coréen informatisé*, 2007.

¹⁴ SIN Ki-Ch'ŏl, SIN Yŏng-Ch'ŏl, *Nouveau Grand Dictionnaire de notre langue*, Séoul, éd. Samsung, 1993.

¹⁵ KIM Ki-Su, *Étude sur la conception de l'espace dans la peinture de l'Asie orientale*, vol n° 15-8, éd. Konggan, 1980, p. 135 (ouvrage en coréen).

¹⁶ YI Sang-O, « Étude sur la notion de *yŏ-baek* dans la poésie contemporaine », *Étude de littérature contemporaine*, n° 30, Séoul, 2006, p. 370 (ouvrage en coréen).

¹⁷ LEE U-Fan, *L'Art du yŏ-baek*, Séoul, éd. Hyŏndae munhak, 2002, p. 16-17.

L'usage et l'effet du *yŏ-baek* sont recherchés et se remarquent dans la plupart des tableaux académiques (ou peintures de lettrés) et des productions populaires, ainsi que dans l'art actuel, quel que soit le domaine (littérature, photographie, architecture...).

1.2. Le Vide et l'influence de la philosophie chinoise

En Corée, la croyance traditionnelle la plus ancienne (2333 av. J.-C.) est établie autour du mythe de Dangun, et affirme l'existence d'un monde céleste où demeurent les dieux. Cette religion chamanique, appelée *musok*, a été amenée à évoluer avec l'influence d'idées originaires de Chine. En effet, les pensées, la culture et les courants traditionnels coréens se sont développés en interaction avec ceux de la Chine, considérée comme un modèle jusqu'à l'arrivée du modernisme en Corée aux alentours du XVIII^e siècle.

Ainsi, le confucianisme a-t-il été considéré dès son importation comme une philosophie indispensable à étudier pour son enseignement sur la vertu morale au sein de la société.

De la même façon, la notion de Vide a été introduite dans la pensée coréenne au travers de l'enseignement bouddhiste¹⁸. Présente dans le bouddhisme d'origine indienne, la « vacuité » apparaît dans le vocabulaire du taoïsme vers le IV^e siècle. De nombreux textes bouddhiques en chinois ont ensuite été traduits en coréen, imprégnant la pensée coréenne.

C'est pourquoi, dans cette partie, nous étudierons le Vide dans les pensées traditionnelles chinoises, tel que l'envisage François Cheng dans son ouvrage *Vide et Plein : le langage pictural chinois* (1991).

Nous avons choisi de nous appuyer sur cet ouvrage car la notion de Vide y est inscrite dans son contexte philosophique et elle est mise en application dans la pratique de la peinture. Ainsi, l'auteur définit la notion de Vide à partir de la vision taoïste chinoise — d'où provient la théorie esthétique de la pratique de la peinture —, tout en y reliant les éléments des autres pensées (confucéenne et bouddhique) constitutives de cette notion¹⁹.

¹⁸ Il est à signaler qu'en Chine, le Vide est avant tout une notion née de la philosophie taoïste. Son sens s'est ensuite développé et enrichi au travers de la pensée confucéenne et bouddhique.

¹⁹ Il y a une certaine difficulté à distinguer nettement les termes utilisés selon les différents points de vue (taoïste, confucéen et bouddhique) sur le Vide. En effet, ils ont été employés d'une pensée à l'autre en étant utilisés comme des synonymes : *xu* désigne le « vide » au sens du tao, comme « non-existence ». Mais ce mot peut aussi désigner dans le bouddhisme la « vacuité », synonyme du *kong*. Le *mu* désigne également « invisible » dans la pensée confucéenne.

Nous supposons qu'ici, le Vide est défini du point de vue de la pensée taoïste, et que sa fonction est expliquée par l'influence de la vision bouddhique, la vacuité²⁰.

1.2.1. Le Vide et le Plein

Du point de vue philosophique, dans sa conception abstraite, le Vide est considéré comme quelque chose qui préexiste au monde, qui en serait l'état originel. Cheng le définit comme un « non-avoir ». Et dans sa conception matérielle, le Vide est considéré comme un élément fonctionnel qui organise l'usage du monde, la vie de l'Homme sur terre, par exemple. Il peut être défini par rapport à son opposé Plein comme dans le cas des autres dichotomies « visible » vs « invisible » ; « avoir » vs « non-avoir ». Le Vide est avant tout un espace qui est considéré comme « le centre vivant, le lieu de la formation des flux, des échanges »²¹. Le Vide est aussi une temporalité, un moment ou une durée infinie.

Pour l'aspect spatial, Cheng donne en exemple la vallée, l'eau et le souffle²² comme Objets exprimant le Vide, en l'illustrant par l'échange suivant :

*Vide et Plein*²³ : Chuang-tzu (chap. « Ciel et terre ») :

« Maître, où allez -vous ? demanda Bourrasque.

- À la Grande Vallée, dit Épaisseur Obscure.

- Pourquoi ?

- La Grande Vallée est le lieu où l'on verse sans jamais remplir et où on puise sans jamais épuiser. »

François Cheng explique aussi que la notion de Vide est associée à la fois aux Objets contenant sans contenu et aux substances n'ayant pas de forme fixe, comme l'eau ou l'air : « L'image de la vallée est liée à celle de l'eau. L'eau, comme les souffles, apparemment inconsistants, pénètre partout et anime tout. Partout, le Plein fait le visible de la structure, mais le Vide structure l'usage. »²⁴

²⁰ CHENG développe cette notion en termes de 'cinquième dimension' dans le procédé de l'interprétation du tableau par l'observateur. De ce fait, nous l'avons étudié plus précisément, d'une part d'un point de vue esthétique (chap. 1. § 3.1.4) et d'autre part en tant que critère d'analyse (chap. 4. § 2.7) sachant qu'elle peut être envisagée comme une fonction du Vide dans la perception du tableau pour l'observateur.

²¹ François CHENG, *Vide et Plein*, op. cit., p. 58.

²² « Dans l'ordre réel, le Vide a une représentation concrète : la vallée. Celle-ci est creuse et, dirait-on vide, pourtant elle fait pousser et nourrit toutes les choses ; et pourtant toutes choses en son sein, elle les contient sans jamais se laisser déborder et tarir. » François CHENG, *Vide et Plein*, op. cit., p. 56.

²³ François CHENG, *Vide et Plein*, op. cit., p. 57.

²⁴ François CHENG, *Vide et Plein*, op. cit., p. 57.

Une autre notion mérite d'être évoquée dans cette étude, c'est la notion de 'voie' qui délimite la notion de Vide. La voie se définit comme « une manifestation du Vide, [qui] englobe l'univers créé [et] qui lui est immanent »²⁵. Elle peut être abordée aussi en termes de trajectoire du regard créée par l'espace du vide au sein d'un tableau, et qui entraîne le regard de l'observateur dans une durée.

Par ailleurs, le Vide peut être à la fois spatial et temporel : il est aussi un lieu de transformations, de passage d'un état à un autre. Selon Cheng, le Vide est susceptible d'être représenté concrètement par l'image d'une vallée ou par celle de l'eau, qui malgré leur forme liée au Vide — creuse ou informe — contiennent une énergie dynamisante qui interagit avec d'autres Objets et les pénètre de tous les côtés sans se laisser déborder.

1.2.2. *Le Vide et le monde*

Parallèlement à ces conceptions, le Vide est aussi un élément inhérent aux Objets et à l'Homme. Il constitue le monde en interaction avec d'autres éléments fondamentaux comme le *yin*, la « force active » et le *yang*, la « douceur réceptive ». Le *yin* et le *yang* sont liés entre eux comme le Vide et le Plein, et sont dans un rapport de complémentarité. Ils interagissent, régissent et animent les Objets du monde dits « mille êtres ». Dans l'interaction du *yin* et du *yang*, il y a le vide médian considéré comme le cœur du Vide. Il est le moteur qui active le fonctionnement du Vide. Il apparaît dans la zone d'équilibre du *yin* et du *yang*. Le *yin*, le *yang* et le vide médian sont les éléments de base d'un microcosme, d'un petit univers représentant une image réduite du monde. Le Vide médian génère les souffles vitaux au sein du vide originel qui représente l'état d'origine du monde. Ce qui établit un équilibre entre ces éléments et l'Homme, ce sont les souffles vitaux, nous explique François Cheng : « D'après la cosmologie chinoise, l'univers créé procède du souffle primordial et des souffles vitaux qui en dérivent. D'où l'importance, en art comme dans la vie, de restituer ces souffles. »²⁶

1.2.3. *Le Vide et l'Homme*

Les conceptions philosophiques du taoïsme chinois définissent la place de l'Homme dans le mouvement du cosmos en considérant qu'il est imprégné du Vide, ce qui lui permet d'être en lien avec le monde extérieur. François Cheng l'indique ici : « [...] ce qui garantit d'abord la communion entre l'homme et l'univers, c'est l'homme, un être non

²⁵ François CHENG, *Vide et Plein, op. cit.*, p. 55.

²⁶ François CHENG, *Vide et Plein, op. cit.*, p. 109.

seulement de chair et de sang mais aussi de souffles et d'esprit ; en outre, il possède le Vide »²⁷.

Selon la pensée taoïste, le Vide est un lieu qui relie l'Homme à la nature, lui ouvrant ainsi la possibilité d'être en harmonie avec son environnement ou d'avoir la maîtrise du temps et de l'espace. C'est-à-dire que le Vide intrinsèque à l'Homme lui permet de transformer son état de manière active en rapport avec un temps (saison, âge...) et un espace (lieu de vie et environnement) donnés. La vie, la création naissent du Vide que l'Homme possède, et les formes du Vide animent l'esprit de l'Homme, comme le montre Cheng dans la citation ci-après : « Par le Vide, le cœur de l'Homme peut devenir la règle ou le miroir de soi-même et du monde, car possédant le Vide et s'identifiant au Vide originel, l'Homme se trouve à la source des images et des formes. Il saisit le rythme de l'espace et du temps ; il maîtrise la loi de la transformation [...]»²⁸.

Selon la philosophie esthétique, l'Homme est également représenté comme une des trois figures importantes de l'univers : il est relié à la Terre et au Ciel par le Vide, notamment dans l'art pictural ayant pour thème le paysage. Cheng souligne cette relation ternaire entre l'Homme, la terre et le ciel : « On sait la place privilégiée accordée à l'homme dans la pensée chinoise. L'Homme, le Ciel et la Terre forment les trois Génies de l'univers. Tout en étant un être spécifique, l'Homme réunit en lui les vertus du Ciel et de la Terre ; il lui appartient, pour son propre accomplissement, de les mener à l'harmonie »²⁹.

²⁷ François CHENG, *Vide et Plein, op. cit.*, p. 62.

²⁸ François CHENG, *Vide et Plein, op. cit.*, p. 63-64.

²⁹ François CHENG, *Vide et Plein, op. cit.*, p. 61.

1.3. Le Vide du point de vue esthétique

1.3.1. Normes esthétiques imposées dans la pratique de la peinture

La théorie esthétique chinoise traditionnelle ayant largement influencé l'ensemble de la pratique académique du Chosŏn — phénomène qui perdure dans la peinture coréenne classique —, outre l'ouvrage déjà cité (note 40), nous avons examiné les principes esthétiques caractéristiques de la peinture chinoise classique à l'aide d'un autre ouvrage de François Cheng, *Souffle-Esprit* (1989) (note 41). Dans ces deux livres, l'auteur présente une analyse des thèmes majeurs de l'art chinois classique et propose des outils pour l'identification d'éléments picturaux communs aux œuvres représentant des paysages.

La notion de Vide est centrale dans les théories fondatrices des préceptes de la peinture chinoise. Cette notion est non seulement un concept philosophique abstrait, mais également un élément culturel repérable de manière concrète : c'est un signe fonctionnant dans un contexte, particulièrement dans l'art pictural où la structuration (codification) est possible. Nous avons donc étudié le Vide en nous interrogeant sur sa matérialisation dans la peinture du genre *minhwa*, ainsi que sur ses valeurs symboliques dans les principes de composition imposés par les normes esthétiques (chap. 1. § 3.1).

Selon Cheng, l'espace pictural peut être stratifié en 5 « niveaux »³⁰ qui correspondent à des éléments picturaux particuliers:

1. Pinceau-encre,
2. *Yin-yang* (clair-obscur),
3. Montagne-eau,
4. Homme-ciel,
5. Cinquième dimension.

Ces éléments relèvent d'un ensemble de normes imposées par les théories esthétiques, afin d'aboutir à la représentation esthétique d'une peinture animée par les souffles vitaux (appelés *ki* en chinois). Il s'agit de 'restituer les souffles' dans l'espace pictural, une des règles d'or dans la pratique de la peinture nous explique François Cheng: « En simplifiant beaucoup, on peut dire que la pensée esthétique chinoise, fondée sur une conception organiste de l'univers, propose un art qui tend, depuis toujours, à recréer un espace

³⁰ François CHENG, *Vide et Plein*, op. cit.

médiunne où prime l'action unificatrice du souffle-esprit, où le Vide même, loin d'être synonyme de flou ou d'arbitraire, est le lieu interne où s'établit le réseau de transformations du monde créé »³¹.

Pour l'analyse du niveau 1 tel que défini par Cheng, nous nous sommes penchée sur les différentes qualités de trait de pinceau, à l'origine d'un volume dans les Objets peints et d'un rythme dans l'espace pictural, en lien avec la notion de souffle agissant dans cet espace. Concernant le deuxième niveau (*Yin-yang*), nous avons étudié l'importance des nuances d'encre dans les Objets peints, ainsi que les principes de composition qui relient les deux Objets principaux de la peinture de paysage (la montagne et l'eau) et le sens symbolique de ce type de composition pour l'analyse du niveau 3. L'étude du niveau 4 décrit les techniques graphiques utilisées pour exprimer les variations de distance entre les Objets du tableau et l'Observateur. Celle du niveau 5, enfin, a permis de déterminer le fonctionnement de l'espace non peint, c'est-à-dire comment la cinquième dimension rassemble les éléments du tableau dans un espace-temps homogène au moment de la lecture qui en est faite. La notion de Vide intervient et se matérialise à chaque niveau du processus de création, à travers la respiration du peintre, la surface de papier vierge, l'espace non peint entre les traits de pinceau, entre les Objets, etc.

Dans un second temps, Cheng propose une analyse des tableaux en cinq niveaux distincts afin de rendre compte des normes de composition d'un tableau et de leur fonction. Dans ce qui suit, nous avons tenté de résumer ces cinq niveaux d'analyse en les réorganisant autour des éléments suivants : les objets peints, l'espace composé, l'homme comme peintre ou observateur, et les outils du peintre. Nous nous sommes intéressée à la notion du Vide introduite dans la pratique de la peinture en relation avec ces éléments.

1.3.1.1. Souffle et rythme de l'Homme dans les Objets

Le souffle et le Vide sont des éléments qui interviennent dans l'ensemble du tableau. Le souffle provient de l'énergie créatrice de l'Homme-peintre. Il vient de l'extérieur du tableau et s'insère dans le vide intérieur du tableau pour ensuite revenir vers l'Homme (donc, vers l'observateur). Le peintre, qui connaît d'avance la nature précise des Objets à peindre, doit saisir cette nature au moment de l'exécution des trait.

La qualité du trait et la qualité du Vide sont des éléments liés à l'Homme-peintre. Elles dépendent du geste du peintre avec son pinceau, et naissent du souffle et du rythme.

³¹ François CHENG, *Souffle-Esprit, op. cit.*, p. 12.

À propos de la qualité du geste, il existe un terme esthétique chinois important, ‘poignet vide’³² qui conditionne la façon de tenir le pinceau pour le peintre, et qui désigne un geste ferme et souple du poignet de l’artiste concentré sur l’exécution du trait.

Le souffle et le rythme sont des notions que la peinture partage avec la calligraphie³³ : sur le plan du tableau, les variations de qualités du trait et du Vide traduisent donc différentes sortes de souffles et de rythmes. Les différentes qualités de trait (tantôt plein, tantôt délié) et du Vide permettent également de saisir l’état de l’Objet.

Il y a différents termes pour qualifier le trait et le Vide représentés dans un tableau :

- *Gan-bi* — ‘pinceau sec’ — désigne un tracé avec très peu d’encre ;
- *Fei-bai* — ‘blanc volant’ — désigne le tracé d’un pinceau dont les poils s’écartent dans la rapidité du geste. On parle également d’un trait ‘troué par le souffle’ ;
- *Cun* — ‘trait ridé et trait modulé’ — décrit les moyens de dessiner la forme, le mouvement et le relief de l’Objet.

Dans la peinture de paysage, le peintre se préoccupe également d’introduire la notion d’‘invisible-visible’³⁴ (Cheng), qui peut par exemple se manifester dans la forme inachevée de l’Objet représenté si, au moment d’exécuter son œuvre, le peintre exprime son choix de ne pas tout montrer de l’Objet par son geste, dans une continuité mêlant différentes qualités d’appui du pinceau et en mesurant la quantité de détails à apporter à l’Objet.

1.3.1.2. Objets peints

La préoccupation principale de l’artiste est de représenter l’état des Objets tel qu’il le perçoit et non d’en faire une simple reproduction formelle — il s’agit ici des objets du monde, les « mille êtres » en philosophie (chap. 1. § 3.2) —, l’état étant lié à la densité de l’encre. Celle-ci traduit la couleur, le relief et le rapport à la lumière de l’Objet. Selon Cheng, ce rapport est traduit par le clair-obscur, leur relation rappelant celle du *yin* et du *yang* dans leur rapport de complémentarité.

Six qualificatifs apportent les nuances nécessaires à la représentation de l’Objet : l’encre sèche, diluée, blanche, mouillée, concentrée et noire. Le sec, le dilué et le blanc se réfèrent au Vide, tandis que le mouillé, le concentré et le noir se réfèrent au Plein. Le vide

³² François CHENG, *Vide et Plein, op. cit.*, p. 80.

³³ À propos de ces deux aspects de la calligraphie, CHENG indique que cet « art est fondé, d’une part, sur la structure harmonieuse ou contrastive des traits et, d’autre part, sur l’aspect sensible et varié des traits faits de pleins et de déliés. Aboutissant au style cursif et rapide, la calligraphie a introduit enfin la notion de rythme et de souffle », *Vide et Plein, op. cit.*, p. 76.

³⁴ François CHENG, *Vide et Plein, op. cit.*, p. 85.

présent dans les différentes densités de l'encre traduit à la fois l'état interne de l'Objet et l'influence des éléments atmosphériques, comme l'air et la lumière.

Les différentes densités de l'encre participent fortement à l'expression de l'aspect d'un Objet. Elles jouent aussi un rôle dans la relation d'un Objet avec l'extérieur, en ce qu'elles créent des distances entre les divers éléments du tableau. Un Objet représenté avec de l'encre fortement concentrée ou noire donnera l'impression d'être situé à proximité, tandis qu'un effet d'éloignement s'attachera aux Objets représentés à l'encre diluée.

La polarité 'intérieur-extérieur' est l'un des éléments fondamentaux qui régissent la représentation des Objets, car elle est à l'origine d'un effet de profondeur de l'espace observable lors de la lecture du tableau : les Objets sont peints de telle sorte que l'on perçoit à la fois l'intérieur et l'extérieur de ces formes. La distinction entre l'intérieur et l'extérieur de l'Objet peint devient ambiguë pour l'observateur. Cet effet provient notamment des techniques de représentation choisies, telles que la transparence de l'encre pour certains Objets (montagne ou rocher).

1.3.1.3. Objets dans l'espace : principes de composition

Concernant la composition, deux types d'agencement sont à retenir : 'montagne-eau' pour la disposition dynamique des Objets en alternance avec l'espace non peint, et 'homme-ciel' pour la création d'un espace en profondeur. Nous avons présenté ci-dessous les éléments graphiques, leur valeur symbolique, et le rôle de l'espace non peint dans ces deux types de composition.

1.3.2.3.1. 'Montagne-eau' : principes de composition des Objets

Dans la peinture chinoise traditionnelle, l'association 'montagne-eau' signifie « le paysage », et est considérée comme l'archétype de la nature. Le principe de la composition 'montagne-eau' articule deux Objets qui sont des entités distinctes dans la perception de la réalité. De ce fait, l'association de deux Objets du tableau induite par cette forme peut être appliquée à d'autres éléments de la nature au sein du tableau : on pourra ainsi proposer la composition 'fleur-rocher', par exemple.

Sur le plan du tableau, les Objets peuvent être reliés dans leur représentation par l'introduction du Vide. L'ensemble de la composition exprime une transformation universelle qui a lieu entre ces deux Objets terrestres. Cette transformation s'effectue dans un mouvement réciproque et souvent circulaire entre deux pôles, la montagne et l'eau.

Cheng décrit ainsi le fonctionnement de cette transformation dans le tableau : « Comment faire pour que, dans un tableau, entre Montagne et Eau, s’opère ce mouvement circulaire ? Par l’introduction du Vide, sous forme d’espace libre, de brumes et nuages, ou encore simplement de traits déliés et d’encre diluée. Le Vide rompt l’opposition statique entre les deux entités, et par le souffle qu’il engendre, suscite la transformation interne. »³⁵

Cette mise en rapport de deux Objets par le Vide est là pour exprimer le processus de transformation possible d’un Objet en un autre sur une durée donnée. L’espace vide entre les deux entités traduit ce temps de transformation interne. L’ensemble du processus est dit ‘devenir réciproque’³⁶. Le tableau se forme par des ondulations rythmiques du trait, et par des séquences verticales de paysage dans l’espace peint : les montagnes — se répétant à travers des formes variées — et l’eau apparaissent comme les deux figures principales, puis viennent les brumes et les nuages, tandis que les espaces non peints jouent le rôle d’éléments intermédiaires entre les deux pôles, en alternance avec les motifs peints. Cette alternance fréquente entre espace peint et espace non peint donne un certain dynamisme aux éléments représentés, impression qui apparaît plus particulièrement aux endroits où les espaces peints et non peints sont disposés très près les uns des autres. De ce fait, l’espace vide représente aussi une temporalité autre que celle de la réalité. Cela rejoint la notion de Vide dans la philosophie chinoise ainsi que celle de ‘mutation changeante’, signifiant ‘l’évolution des êtres particuliers’³⁷, qui se déroule dans un mouvement continu dit ‘temps linéaire’³⁸.

L’espace non peint participe donc à l’organisation du tableau en tant qu’Objet intermédiaire : il représente le passage d’une forme à une autre et évoque la durée de la transformation. Ainsi, les endroits où l’alternance des espaces peints et non peints est moins présente suggèrent un temps de transformation plus long par rapport à ceux où leur alternance est plus fréquente.

1.3.2.3.2. ‘Homme-ciel’ : trois vues composées

‘Homme-ciel’ est une conception/représentation de l’espace selon laquelle deux espaces distincts coexistent : l’espace terrestre (ou espace ‘homme-terre’) et l’espace céleste, qui correspond à un niveau supérieur. Par assimilation, l’Homme, dans sa

³⁵ François CHENG, *Vide et Plein, op. cit.*, p. 95.

³⁶ François CHENG, *Vide et Plein, op. cit.*, p. 94.

³⁷ François CHENG, *Vide et Plein, op. cit.*, p. 68.

³⁸ François CHENG, *Vide et Plein, op. cit.*, p. 68.

proximité avec la terre, symbolise l'‘espace terrestre’, mais il est aussi en lien étroit avec le ciel. Ainsi, l'ensemble de la composition représente la relation ternaire de l'Homme, de la Terre et du Ciel, dans laquelle l'Homme joue un rôle intermédiaire entre les deux autres éléments. Le lien entre ces trois éléments peut se matérialiser à différents niveaux : dans la position du peintre, donc l'Homme, face à son Objet (le paysage du Ciel et de la Terre à peindre, chap. 1. § 3.1.1), au moment de la pratique et dans la manière dont l'observateur projette son regard dans le paysage du tableau. Dans ce processus de projection, l'Homme est impliqué dans le paysage Terre-Ciel, son regard fédérant l'ensemble tout en faisant partie intégrante de ce paysage.

Cette représentation ‘homme-ciel’ se base en partie sur la disposition mentale de l'homme par rapport aux Objets, selon le principe symbolisé par l'expression « disposer souverainement les éléments à peindre »³⁹. Cela induit une disposition subjective et arbitraire des Objets dans l'espace pictural. Pour réaliser cela sur le plan du tableau, le peintre (donc l'Homme) recherche une proportion harmonieuse entre éléments peints et espace non peint afin que les trois éléments (Homme, Terre, Ciel) s'organisent dans l'espace comme une unité. Cela peut se traduire comme un équilibre entre Plein et Vide⁴⁰.

La notion d'‘homme-ciel’ s'applique également à la disposition d'Objets au sein d'une perspective non linéaire — qui ne privilégie pas un point de vue particulier et ne présente pas de lignes de fuite — que Cheng qualifie ‘tantôt d'aérienne, tantôt de cavalière’⁴¹, et qui permet une vision globale du paysage tout en montrant la distance entre les Objets et leur environnement en même temps. Cela s'effectue par l'emploi de contrastes de volume, de forme et de tonalité sur les Objets peints.

À ce titre, la représentation ‘homme-ciel’ distingue trois distances en termes de perspective :

- La ‘distance profonde’ qui est une vue plongeante et panoramique ;

³⁹ Il s'agit de l'un des six principes de la peinture tels que les définit Ho Hsieh (lettré et historien d'art du V^e siècle). François CHENG, *Vide et Plein, op. cit.*, p. 98.

⁴⁰ Nous donnons l'exemple de la mesure de la proportion du Vide-Plein dont le peintre doit tenir compte pour la représentation de l'espace de la terre et du ciel : « Selon une règle traditionnelle, “ dans un tableau, un tiers de plein, deux tiers de vide ”. Cette règle, bien entendu, n'a rien de rigide. Ce qui est à souligner, c'est une fois encore la pensée philosophique qui la sous-tend. Comme le tiers de plein correspond, en réalité, à la Terre (aux éléments terrestres) et les deux tiers de vide au Ciel (aux éléments célestes et au Vide), la proportion harmonieuse établie entre le Ciel et la Terre est celle même que l'Homme tente d'établir en lui-même, étant investi des vertus du Ciel-Terre », François CHENG, *Vide et Plein, op. cit.*, p. 98-99.

⁴¹ François CHENG, *Vide et Plein, op. cit.*, p. 101.

- La ‘distance élevée’ qui est une vue vers le haut à partir de rangées de montagnes superposées qui constituent un horizon ;
- La ‘distance plate’ qui se positionne du côté de l’observateur et qui s’étend en toute liberté vers l’infini.

Comme le démontre Cheng, le jeu d’échelles entre les Objets est un élément important pour la création de distances au sein de l’espace pictural : « Le problème qui préoccupe avant tout un peintre est celui du rapport et de la proportion. Dans son *Shan-shui-fu*, Wang Wei [699-759, peintre, poète de la dynastie Tang] dit : “ Pour la proportion : hauteur d’une montagne, dix pieds ; hauteur d’un arbre, un pied ; taille d’un cheval, un dixième de pied ; taille d’un homme, un centième de pied. Concernant la perspective : d’un homme à distance, on ne voit pas les yeux ; d’un arbre à distance, on ne distingue pas les branches ; sur une montagne lointaine aux contours doux comme un sourcil, nul rocher n’est visible ; de même nulle onde sur une eau lointaine, laquelle touche l’horizon des nuages. ” »⁴².

La densité de l’encre joue également un rôle important dans la représentation de la distance. Un paysage lointain au sein d’une perspective plane est souvent représenté à l’encre diluée avec très peu de traits fins et sans trop de détails. Cette technique a influencé la peinture coréenne traditionnelle, s’est maintenue dans la peinture classique, et persiste encore dans la pratique actuelle de la peinture.

Les trois types de distances s’articulent par le biais de la notion de Vide. L’espace non peint s’intercale entre les différentes zones du tableaux représentées selon les différents types de distance. Pour l’observateur, l’espace non peint fonctionne comme un connecteur entre les différents point de vue, ou bien comme le point de bascule du regard d’un point de vue à l’autre, ou encore comme le moment en suspension entre les différentes sections, ainsi que l’explique Cheng : « Les trois sections qui composent ainsi chaque distance sont séparées par des Vides, en sorte que le spectateur, invité à pénétrer en esprit dans le tableau, a l’impression de faire chaque fois un saut d’une section à l’autre. Saut qualitatif, car ces vides ont justement pour fonction de suggérer un espace “non-mesurable”, un esprit né de l’esprit ou du rêve »⁴³.

⁴² François CHENG, *Vide et Plein, op. cit.*, p. 102.

⁴³ François CHENG, *Vide et Plein, op. cit.*, p. 103.

Par ce système de composition, la relation ‘homme-ciel’ est donc exprimée par trois distances différentes (proche, lointaine, infinie) qui aboutissent à un ‘retour’ à l’Homme — l’Homme renvoyant davantage, ici, à celui qui regarde le tableau qu’au peintre. Le mouvement d’éloignement dans l’espace est en fait un mouvement circulaire qui revient et qui, par le renversement de la perspective et du regard, transforme finalement la relation Sujet-Objet. Dans ce processus, l’observateur se réapproprie l’espace du tableau par le biais de sa projection dans l’espace non peint : « le sujet se [projette], par degrés, au-dehors ; et le dehors [devient] le paysage intérieur du sujet »⁴⁴.

Si l’on considère le spectateur du tableau comme un ‘site’⁴⁵ — un Objet de référence ou repère —, on peut alors supposer que le tableau sera perçu sous de multiples angles de vue. C’est pourquoi le peintre peut envisager de composer son tableau suivant plusieurs facettes, c’est-à-dire comme une ‘cible’⁴⁶ — un Objet à localiser — composée de plusieurs points de vue. Cela suppose qu’un regard fixe ne fonctionnera que sur des fragments du tableau. L’espace global du tableau ne peut être perçu que dans un mouvement du regard. Ce mouvement s’effectue en profondeur ou en surface suivant les différents angles d’apparition des objets peints et suivant leur jeu d’échelle. Cela crée un effet d’éloignement ou de rapprochement des Objets et donne l’impression que l’observateur peut circuler autour d’eux. Autrement dit, le tableau oblige l’observateur à construire mentalement des passages d’un point de vue à l’autre par le biais des espaces vides entre les Objets. De ce fait, l’espace non peint, l’espace vide, a une fonction de connecteur entre les différents points de vue construisant l’espace pictural.

⁴⁴ François CHENG, *Vide et Plein*, op. cit., p. 105.

⁴⁵ Claude VANDELOISE, *L’Espace en français*, Paris, éd. du Seuil, 1986, p. 33.

⁴⁶ Claude VANDELOISE, *L’Espace en français*, op. cit., p. 33.

1.3.1.4. Espace et Regard de l'Homme

La cinquième dimension, selon Cheng, est un espace-temps qui n'apparaît qu'au moment où l'on regarde le tableau. Elle apparaît à l'intérieur de l'espace pictural au moment de la lecture de l'image.

Dans ce niveau, le Vide, exprimé sous la forme d'espace non peint, est considéré comme le fondement d'un espace-temps en interaction avec les autres techniques de représentation des Objets dans l'espace. L'espace vide fonctionne comme une unité qui nous fait concevoir l'espace non peint comme l'état originel de l'espace et qui révèle le déroulement du temps vécu par le peintre. L'observateur s'approprie à son tour cette dimension lors de la lecture de l'image.

Dans ce processus, l'observateur constitue une temporalité propre au tableau : le temps vécu du peintre inscrit dans le tableau se réactualise à travers la perception et l'imaginaire de l'observateur dans 'un espace qualitatif et incommensurable'⁴⁷. L'espace du tableau peut donc être interprété de manière subjective dans ce niveau.

1.3.1.5. Instrument : le pinceau-encre

Le pinceau et l'encre sont les instruments indispensables du peintre pour traduire la forme et la substance de l'Objet. D'ailleurs, ils sont considérés comme des éléments indissociables, c'est-à-dire comme une unité, dans leur usage.

Le peintre maintient la qualité du trait et la densité de l'encre par un contrôle absolu du geste, de la respiration et du pinceau : le peintre doit maîtriser son geste au moment de peindre tout en reliant sa respiration à son mouvement pour exécuter la forme voulue. Par ce maniement, il cherche un accomplissement au-delà de la ressemblance formelle. Il s'agit plutôt d'une transmission de l'esprit.

Par ailleurs, le maniement du pinceau est un savoir-faire essentiel dans la pratique artistique, qui va au-delà d'une simple technique de représentation : selon Ching Hao⁴⁸, le pinceau, un des éléments fondamentaux⁴⁹ de la peinture, est composé de « muscles », *jīn* en chinois, de « chair », *rou*, d'« os », *gu*, et de « souffle », *qi*. Cheng indique que le pinceau est considéré comme un instrument vivant. Sa théorie s'appuie sur la maîtrise corporelle du peintre dans le maniement du pinceau : « Là où le trait tracé s'interrompt

⁴⁷ François CHENG, *Vide et Plein*, op. cit., p. 107.

⁴⁸ Un des grands maîtres de la peinture du paysage du V^e siècle et de « l'art du pinceau ».

⁴⁹ Dans la peinture chinoise, les six éléments fondamentaux sont : 1. Le souffle (*qi*) ; 2. La résonance ou l'harmonie (*yun*) ; 3. La pensée ou la réflexion (*si*) ; 4. La scène ou le motif (*jing*) ; 5. Le pinceau (*bi*), 6. L'encre (*mo*), op. cit., p. 31.

sans que l'élan s'arrête, c'est le muscle. Où le trait, en son plein et son délié, exprime la substance charnelle des choses, c'est la chair. Où le trait, vigoureux et droit, est traversé de force vitale, c'est l'os. Où le trait, se combinant avec d'autres traits, concourt au maintien intact de l'image peinte, c'est le souffle.»⁵⁰ Dans la pensée chinoise, de nombreuses notions philosophiques fonctionnent par paires, ce qui est le cas pour le souffle et l'esprit, qui peuvent être réunis en une seule unité⁵¹. Nous l'observons dans la double signification du *qi*, désignant à la fois « souffle » et « esprit ».

Le peintre chinois traditionnel matérialise donc sa vision du paysage et accomplit son œuvre par la maîtrise du maniement du pinceau animé par le souffle-esprit.

1.3.2. L'«entre-deux»

Dans cette partie, nous étudions la notion d'«entre-deux» élaborée par Buci-Glucksman dans son ouvrage *L'esthétique du temps au Japon* (2001)⁵² afin de cerner les caractéristiques de représentation de la dimension des Objets et de certains espaces du genre artistique *minhwa*. Nous avons étudié cette notion en raison de sa pertinence pour l'analyse de l'espace non peint situé entre deux dimensions (entre l'image à plat et l'image en perspective, chap. 1. § 3.2 ; chap. 4. §. 2.3). Elle peut être appliquée pour l'analyse de l'espace architectural ainsi que pour celle de l'espace pictural traditionnel et contemporain, tout en étant susceptible d'être liée à d'autres concepts philosophiques traditionnels japonais tels que le 'ma' (ou intervalles), et notamment la 'cinquième dimension' (chap. 1. § 3.1.4) de François Cheng, qui désigne le fonctionnement du Vide dans l'ensemble du tableau.

L'«entre-deux»⁵³ est un concept esthétique architectural de l'espace-temps, proposé par Christine Buci-Glucksman. Ce concept vise à qualifier les lieux de passage reliant différents espaces fonctionnels dans un contexte architectural. Pour étudier cette notion, nous nous sommes appuyés sur l'analyse de l'espace architectural et pictural du même auteur et l'avons appliqué à notre corpus. Nous nous sommes également intéressés aux autres notions évoquées dans son analyse, telles que l'anthropologie culturelle, le *ma* et le

⁵⁰ François CHENG, *Souffle-Esprit*, op. cit., p. 32.

⁵¹ François CHENG, *Souffle-Esprit*, op. cit., p. 31.

⁵² *L'Esthétique du temps au Japon : du zen au virtuel*, Paris, éd. Galilée.

⁵³ Christine BUCI-GLUCKSMAN, *L'Esthétique du temps au Japon : Du zen au virtuel*.

mi-lieu afin de mieux comprendre les fonctionnements de l'‘entre-deux’, en référence au Vide.

Ces lieux, les ‘entre-deux’, offrent à l’usager un changement de niveau et de point de vue, et lui permettent de diriger son regard librement, de manière circulaire, à l’intérieur de l’architecture. Par ailleurs, ils montrent dans leur structure architecturale un rapport particulier avec l’espace vide, en le matérialisant par l’utilisation de matériaux transparents ou de faible opacité. Un espace décloisonné qui conduit d’un lieu à l’autre, ou un espace de mobilité, lieu de déplacements, tel qu’un escalier roulant peuvent être des éléments entrant dans cette catégorie. Christine Buci-Glucksman analyse l’architecture de la gare de Kyôto par le biais de cette notion : « Avec ses trois niveaux et seize étages, ce « gratte-ciel horizontal » multiplie les points de bifurcation à la Borges, les zones de contact, les plans-transfert et tous les « entre-deux », « entre-trois » ou « entre-*n* » dimensions, la surface n’est plus celle de la stricte transparence moderniste, mais plutôt celle « d’une peau immatérielle » (Terence Riley) de type écranique, instable comme l’immense verrière qui recouvre toute la gare et s’élargit en papillon dans les surfaces de verre. Là comme dans l’Umeda Sky d’Osaka, vous êtes aspiré par d’immenses escaliers roulants vers “la galerie du ciel” et vers des passages icariens sur le vide. »⁵⁴



Fig. 6 : gare de Kyoto⁵⁵

Comme dans le cas ci-dessus, si l’ensemble de l’architecture est composé de plusieurs espaces disponibles situés entre les lieux fonctionnels — comme ‘les zones de contact, les plans-transfert et tous les entre-deux’ —, par extension cette architecture peut être considérée comme un espace ‘entre-*n* dimensions’. Par ailleurs, la structure de l’architecture comprenant des éléments de ‘l’entre-*n* dimensions’ permet à l’usager de créer un espace-temps entre les activités spécifiques à chaque lieu, de manière à se réappropriier l’ensemble de l’espace — par le regard, par le déplacement et par

⁵⁴ Christine BUCI-GLUCKSMAN, *L’Esthétique du temps au Japon*, op. cit, p. 35.

⁵⁵ Blog, www.nezumi.dumousseau.free.fr/japon/index.htm.

l'imagination —, au-delà de sa fonction première : Buci-Glucksman définit ces lieux comme des 'lieux du regard' qui rendent possible 'une déambulation réelle-virtuelle'⁵⁶.

Selon Christine Buci-Glucksman, cet aspect de l'espace, 'l'entre-*n* dimensions', est semblable au *ma*⁵⁷, notion japonaise traditionnelle de l'espace-temps désignant « les intervalles »⁵⁸ qui symbolisent 'le lieu et le moment du relais'⁵⁹. Cette notion a une place importante dans la culture et l'art japonais traditionnels et contemporains. D'après E.T. Hall⁶⁰, elle incarne neuf expériences distinctes dont plusieurs sens symboliques de l'espace-temps, tels que « le lieu et le moment sacrés de l'apparition des dieux », « l'espace entre deux choses et le temps entre deux événements », « pauses et arrêts programmés au cours de voyages », « le cycle de vie », etc.

Cet espace-temps se matérialise sous la forme d'une connexion entre les différents éléments d'une structure. Nous l'observons notamment dans la musique japonaise, lors des moments de silence entre les notes jouées. Ce temps de silence est modulable selon la décision du musicien et les conditions du jeu. Ce moment sert de relais d'une note à l'autre tout en fournissant au musicien, qui improvise, un temps de réflexion afin de trouver le temps juste pour la note suivante. Ce temps en suspension a le caractère temporel du Vide, et permet de créer le lien entre les composantes d'une structure, au moment présent, nous explique E.T Hall : « Les musiciens japonais soulignent souvent l'importance de "l'intervalle", [ou "*ma*"]. Comme chacun le sait, "l'intervalle" est l'écartement, la distance temporelle, la mesure de la durée du silence entre deux sons. Cette durée n'est pas fixe, en tant que multiple d'une unité de temps, mais change insensiblement selon les circonstances. Ajouter à la hausse ou à la baisse de façon infinitésimale la durée d'un silence selon une condition qui a été donnée est ce qu'on appelle "prendre l'intervalle" : il s'agit de décider instantanément, face à une certaine circonstance, à un certain moment, ou, plus directement, dans le rapport au son émis précédemment, quand faire sonner le son suivant, et c'est en fonction de cette décision que se décide l'effet du son émis maintenant. »⁶¹

Le 'mi-lieu', concept défini par Buci-Glucksman, se rapproche également des notions précédemment évoquées. Avec l'espace 'entre-*n* dimensions', le centre de l'espace n'est

⁵⁶ Christine BUCI-GLUCKSMAN, *L'Esthétique du temps au Japon*, op. cit., p. 36.

⁵⁷ Edward T. HALL, *La Danse de la vie : Temps culturel, temps vécu*, Paris, éd. du Seuil, 1983, p. 239-243.

⁵⁸ Edward T. HALL, *La Danse de la vie*, op. cit. p. 239.

⁵⁹ Edward T. HALL, *La Danse de la vie*, op. cit., p. 240.

⁶⁰ Edward T. HALL, *La Danse de la vie*, op. cit.

⁶¹ Kato SHÛICHI, *Le Temps et l'espace dans la culture japonaise*, Paris, CNRS, 2009, p. 101.

pas fixe dans l'architecture, mais se positionne en fonction de l'utilisateur — il est donc mobile et multiple. Buci-Glucksmann le définit ainsi : « Au “ milieu ” conçu comme centre et point fixe, on opposera donc un “ mi-lieu ” comme espace intermédiaire et instable, où les centres sont partout. Mais si je suis partout chez moi, c'est-à-dire nulle part, n'est-ce pas parce que “ l'homme n'est plus au milieu du monde, mais il est un milieu ”, comme l'écrivait déjà Pascal à propos du vertige des deux infinis. »⁶²

Appliquées à l'analyse de l'espace et de l'espace-temps de la peinture, les notions de 'mi-lieu' et d' 'entre-deux' — et notamment le fait que le centre soit absent ou multiple — font écho à l'espace du tableau marqué par une absence de point de vue unique. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, dans un tableau composé selon une perspective non linéaire, les points de repère sont en mouvement, liés au regard de l'observateur de par l'absence de point de fuite : le regard de l'observateur et les Objets peints s'attribuent l'un l'autre les fonctions de 'cible' ou de 'site' par le biais de l'espace non peint, ce qui permet de relier les éléments peints et non peints au sein d'un espace-temps dans la perception et l'interprétation. Buci-Glucksmann souligne bien cet aspect : « Je me souviens encore des peintures subtiles et presque évanescentes de Sesshu⁶³ : le regard immanent circule entre les plans, dans les interstices et les intervalles des encres des distances profondes aux distances planes, sans point ni centre de vision de type perspectiviste. Car le point n'est jamais une extrémité ou un minimum spatial focalisable comme chez Alberti. Il est tout au plus un point sans dimension à la Klee, un point zéro dimensionnel, un point d'inflexion ou une cavité virtuelle nouant l'espace au temps dans le *Ma* »⁶⁴.

Enfin, l' 'entre-*n* dimensions' peut être confronté à la 'cinquième dimension' de Cheng, dans le sens où ces deux notions concernent une organisation qui produit un espace-temps par le moyen d'une composition incluant en alternance des éléments visibles et invisibles. Leur fonction serait la construction d'un espace-temps subjectif : les intervalles du *ma* ou de l' 'entre-*n* dimensions' permettant à l'utilisateur de reconstruire un espace-temps ont le même fonctionnement que l'espace non peint au sein du tableau vis-à-vis de l'observateur. L'espace non peint fonctionne comme un connecteur entre les éléments

⁶² Christine BUCI-GLUCKSMAN, *L'Esthétique du temps au Japon, op. cit.*, p. 36.

⁶³ Peintre et moine bouddhiste japonais(1420-1506).

⁶⁴ Christine BUCI-GLUCKSMAN, *L'Esthétique du temps au Japon, op. cit.*, p. 40.

peints et comme un écran où l'imagination de l'observateur, qui est amené à relier ou compléter les significations des éléments peints, peut être projetée.

Pour l'analyse des tableaux de notre corpus, cette notion d'«entre deux», qui évoque plus particulièrement un espace situé entre la deuxième et la troisième dimension, nous permet de saisir le fonctionnement du Vide au sein de l'espace du tableau : on peut ainsi créer une distance en profondeur en étirant sur une surface une quantité de pigments dilués, tandis que la transparence de l'eau et la concentration de pigments permettront d'étirer le champ visuel en profondeur et, au final, de le distinguer dans son intégralité. Ces espaces transparents évoquent le vide originel du papier en même temps que la surface peinte. On se situe donc entre des représentations à deux et à trois dimensions.

Les Objets peints selon différents points de vue fournissent un autre exemple : le fait que deux points de vue soient confrontés sur un seul Objet représenté crée une ambiguïté chez l'observateur, au moment de sa lecture de l'image. L'espace vide permet de concevoir deux points de vue superposés de l'objet représenté : vue de face et vue de côté, ou vue de trois quarts et vue de face, etc. Cela peut créer l'illusion du mouvement dans le tableau par l'alternance du regard entre ces deux structures superposées.

Nous développerons ces exemples dans l'analyse de notre corpus (chap. 4).

1.4. Le Vide dans la langue coréenne

Après avoir analysé la notion de Vide dans la représentation coréenne traditionnelle de l'espace sur les plans de l'art et de la philosophie esthétique, nous étudions cette notion sur le plan linguistique. Pour ce faire, nous avons répertorié les mots qui l'expriment dans la langue coréenne.

En coréen, il existe plusieurs unités de sens référant au Vide. On les traduit généralement en français par l'adjectif « vide » ou par « état du Vide ». Nos recherches nous ont permis d'identifier au moins quatre unités de sens référant à cette notion :

공 *kong* (空), 무 *mu* (無), 허 *hŏ* (虛), trois emprunts au chinois issu du hanja, et 피 *pi*-, étymologiquement coréen⁶⁵. Étant donné le très grand nombre de mots construits à partir de ces unités, nous avons choisi de n'en retenir qu'une seule parmi celles empruntées au chinois : *kong*, ainsi que *pi*-, afin de les comparer sur les plans sémantique et morpho-syntaxique.

Dans une première partie, nous avons constitué l'inventaire des sens de *kong* à partir des acceptions trouvées dans différents dictionnaires (chap. 1. § 4.1). Nous proposons ensuite une comparaison morphosyntaxique des unités *kong* et *pi*-, puis nous étudions les variations du sens de *kong* en tant qu'élément de mot / forme composé(e) (chap. 1. § 4.2). Enfin, nous revenons sur le sens philosophique de *kong* à travers l'analyse de termes issus de deux encyclopédies du bouddhisme.

1.4.1. Inventaire et description morphologique de *kong*

Dans cette partie, nous étudions le Vide à partir des mots contenant l'unité lexicale *kong*. Nous avons choisi d'établir notre inventaire à partir de quatre dictionnaires coréens et d'un dictionnaire franco-coréen. Parmi les dictionnaires coréens, nous avons retenu le *Min-jung*, dictionnaire en ligne d'usage courant, le *Nouveau Grand Dictionnaire de notre langue* pour compléter les entrées du premier et enrichir les définitions, le *Dong-a encyclopedia* en 3 volumes et le *Dictionnaire de la philosophie* pour préciser les usages spécifiques de ce terme. Pour faciliter notre traduction des différentes unités, nous avons eu recours au *Nouveau Dictionnaire coréen-français*.

⁶⁵ On évalue à 70 % la part du vocabulaire coréen provenant d'emprunts au chinois, ou *hanja*, parfois appelés caractères sino-coréens. Dans la définition courante, ces derniers désignent les éléments graphiques de la langue coréenne qui proviennent plus ou moins directement du chinois : cela concerne les caractères chinois introduits dans l'écriture ainsi que les mots formés à partir d'eux.

Kong apparaît en coréen en tant que terme issu des philosophies du tao, du bouddhisme et du confucianisme exprimant le « Vide ». Notre relevé nous a permis d'identifier que *kong* apparaissait soit comme unité autonome, soit comme élément de composés. Le sens que l'on attribue à *kong* varie en fonction des contextes linguistique (morphosyntaxique) et philosophique (bouddhique) que nous étudions successivement.

Sur le plan linguistique, le sens de *kong* varie selon que celui-ci constitue un monème simple ou qu'il fait partie d'un composé. Lorsqu'il est monème simple, il désigne, dans le langage courant, le « zéro », le « vide » ou « l'état de vide ». Lorsqu'il est élément d'un composé, il se rapporte au Vide spatial relatif à des Objets concrets ou abstraits (mental, conceptuel, etc.). Notre étude nous a permis de mettre en évidence différents sèmes en fonction du contexte linguistique dans lequel *kong* apparaît.

En tant qu'élément autonome, nous avons répertorié trois acceptions :

1) Dans son acception mathématique, *kong* peut signifier :

- « zéro »

ex : Dans le chiffre 1000, il y a trois *kong*.

1000 에는 공이 세 개 있습니다.

- « infiniment petit »

ex : le chiffre '10⁻¹¹²' (*usage ancien*).

2) Dans son acception usuelle, *kong* peut signifier :

- un indéterminé : par exemple, sur une affiche de spectacle, si les dates de représentations ne sont pas encore connues, on peut voir, à la place de la date, soit le signe « O », lu « kong » en phonétique, soit le mot *kong* lui-même écrit en coréen 공.

3) Dans son acception philosophique bouddhique, *kong* peut signifier :

- le « vide », la « vacuité », l'« absence d'une qualité ou d'une forme permanente ».

Ce sens philosophique était présent dans les textes bouddhiques chinois que les coréens leur ont empruntés entre le IV^e et le VI^e siècle, il a été ensuite intégré à la langue coréenne. Nous développons les sens de *kong* ultérieurement (voir chap. 1. § 4.2.2).

En tant que partie d'un composé, il se combine avec d'autres éléments désignant des objets concrets (objet utilitaire, moyen de transport, partie du corps humain, lieu, etc.) ou abstraits (objet mental, conceptuel, trait de caractère, etc.). Dans ces composés, *kong*

recouvre différentes significations, comme « zéro », « creux », « disponible », « air », « ciel », « absence de trace ou de contenu (sur une surface ou dans l'espace) », dont nous donnons des exemples dans la partie suivante (chap. 1. § 4.2.2).

Sur le plan morphologique, *kong* est généralement le premier terme de la forme composée ; dans quelques cas isolés, il est déterminé et situé après l'élément déterminant.

En tant que déterminant, *kong* peut signifier :

1) devant un nom :

- ① « gratuit », comme dans *kong - bap*⁶⁶, où *bap* signifie « repas » ; par extension, « objets divers gagnés sans payer ou sans faire d'effort » ;
- ② « vide », comme dans *kong - su* « main vide », où *su* signifie « main » ;
- ③ « sans effet », comme dans *kong - p'o* « tir à blanc (arme) » où *p'o* signifie « tir ».

2) devant un verbe :

« inutilement », comme dans *kong - dol - da* « tourner à vide » où le verbe *dolda* signifie « circuler ».

En tant que déterminé, *kong* a une valeur adjectivale et peut signifier après un déterminant :

1) « air », « espace aérien », « ciel »

ex : *Tae - gong*⁶⁷ « immensité de l'espace aérien »

« grand et large »

ex : *Pyök - kong* « ciel bleu »

« bleu-vert »

2) « état de vide », « sans contenu »

ex : *Nae - gong* « état vide intérieur (de quelque chose) »

« intérieur »

⁶⁶ En coréen, le mot ne s'écrit pas avec le tiret et les 2 unités ne sont pas séparées par un blanc. Ici, le tiret est ajouté pour rendre visible les différentes unités dans un mot.

⁶⁷ Selon les règles de la romanisation McCune-Reischauer $\frac{\text{공}}{\text{공}}$ peut être noté par *k* ou par *g* selon sa position dans le composé (voir la convention). Par ailleurs, nous signalons que pour les monèmes associés à *kong* (ou *gong*) dans les composés, nous avons maintenu la transcription en caractères romains dans le contexte du composé pour une démonstration du sens de ces unités en tant qu'élément autonome (bien que la transcription puisse changer). Ce choix vise à éviter la confusion dans la lecture.

1.4.2. Kong et pi-

Dans les dictionnaires de coréen moderne, on trouve une double entrée lexicale : une entrée coréenne, et une entrée pour les mots empruntés au chinois⁶⁸. Il existe, dans la langue parlée, des lexèmes étymologiquement coréens qui sont sémantiquement équivalents aux lexèmes empruntés au chinois.

Lorsque *kong* en tant qu'élément autonome signifie « vide » ou « état de vide » dans les composés *hanja*, c'est à dire d'origine chinoise, il peut être comparé à *pi-* comme nous pouvons le voir dans les exemples ci-suivants.

1.4.2.1. Comparaison morphosyntaxique

Pi- peut exprimer le vide en se combinant avec des monèmes fonctionnels, dans les formes suivantes : *pi-n*, *pi-u-n*, *pi-da*, *pi-u-da*, *pi-u-m*.

À partir du monème *pi-*, il est possible de construire des verbes en hangeul comme dans *pi-da* par exemple, « être vide », ou *pi-u-da* « vider ; lâcher prise ». On peut également construire des noms (dérivés nominaux) comme *pi-um* « action de vider le contenu d'un Objet concret ou mental » ou « le fait d'être absent (de sa place) ».

Pi- peut devenir une racine verbale en se combinant avec la forme déclarative *da*.

주머니	- 가	비	- 다.
<u>Chumŏni</u>	- <u>ga</u>	<u>pi</u>	- <u>da</u>
« poche »	monème fonctionnel, cas sujet ⁶⁹	racine verbale	Forme(suffixe) déclarative
		« être vide »	
	« la poche est vide »		

Le verbe *pi-da* qualifie l'état vide de son sujet. *Pi-da* décrit également l'absence d'objet dans un contenant.

Pi- peut être élément d'un verbe comme *pi-u-da* avec *u* comme forme factitive. Ce verbe décrit l'action de vider le contenu intérieur d'Objets concrets ou abstraits. Dans une

⁶⁸ Nous signalons qu'avant la création de la langue coréenne écrite, ou *hangeul*, au XV^e s., l'écriture du coréen s'effectuait à l'aide de caractères chinois. De ce fait, il y a deux entrées lexicales selon les mots du vocabulaire coréen : l'une a pour origine le coréen parlé, l'autre est issue d'un emprunt au chinois assimilé dans la langue coréenne.

⁶⁹ Le coréen est une langue casuelle, c'est-à-dire qu'il y a une classe de monèmes fonctionnels affixés qui permettent de définir les rôles syntaxiques dans la phrase.

phrase contenant des mots désignant des parties du corps ou des organes, il peut signifier « lâcher prise », ou encore « oublier », comme dans les exemples ci-dessous.

주머니	-를	비-	우-	다 .
<u>Chumõni</u>	- <u>lŭl</u>	<u>pi-</u>	<u>u-</u>	<u>da.</u>
« poche »	monème fonctionnel, cas objet ⁷⁰	racine verbale « être vide »	forme factitive	forme déclarative

« on/quelqu'un vide la poche ».

생각	-을	비-	우	-다.
<u>Saenggak-</u>	<u>ŭl</u>	<u>pi-</u>	<u>u</u>	<u>-da</u>
« pensée »	monème fonctionnel, cas objet	« être vide »	forme factitive	forme déclarative

« lâcher prise ; oublier les pensées »

On peut également constituer une forme nominale comme *pi-u-m*, signifiant « l'action de vider », *u* étant la forme factitive et *m* la désinence nominale.

On peut enfin construire une forme adjectivale comme *pi-n* signifiant « vide ». Comme dans l'exemple plus haut, *pi-n* détermine des mots simples ou des composés désignant des contenants, comme un sac ou de la vaisselle. Il signifie l'absence de contenu de ces objets. Il peut signifier le contenu vide de certaines parties du corps, notamment les organes.

빈 가방

<u>pi-n</u>	<u>kabang</u>
« vide »	« sac »
: « sac vide »	

빈 속

<u>pi-n</u>	<u>sok</u>
« vide »	« intérieur ; ventre »

: « état de jeûne »

Pour comparer leurs comportements morphosyntaxiques, nous donnons quelques exemples ci-dessous. Nous avons tenté de former des synonymes à partir de *pi-n* et *kong* en utilisant des éléments issus de *hanja* et du coréen parlé. Quand *pi-n* ou *kong* sont en position de déterminant, l'élément composé déterminé par eux n'est pas forcément le même.

Pour désigner l'« espace vide » dans un usage courant, il n'existe pas de mot issu du *hangeul* pouvant remplacer un concept équivalent à *kong-gan*. Par exemple, *kong-gan* fonctionnant sémantiquement comme une unité lexicale indépendante qui signifie « espace », l'ajout de *pi-n* est nécessaire pour le qualifier de « vide », car on ne peut pas dire **kong kong-gan*. La forme usitée est alors le composé issu du *hanja kong-gan* qualifié par le mot coréen *pi-n*, l'ensemble prenant le sens d'« espace vide ».

<i>pi-</i>	<i>n</i>	<i>kong-</i>	<i>gan</i>
« être vide »	monème fonctionnel forme adjectivale	« vide »	« intervalle »
	« vide »		« espace »
	l' « espace vide »		

Kong est donc soit autonome, soit partie d'un composé.

Lorsque *kong* est associé à un verbe, il n'est jamais racine verbale. Il qualifie le sens d'un verbe. Il a donc une valeur adverbale, comme dans le verbe *kong-dol-da* cité précédemment qui peut être traduit en français par « tourner à vide ».

Associé à un nom, *kong* est le déterminant désignant « vide » comme dans les exemples suivants :

공병
kong – *byŏng* : « bouteille vide »
 « vide » « bouteille »

Il compose un nom, il est donc partie d'un nom composé comme dans *kong - gi* désignant « bol ».

공기
kong - *gi* : « bol »
 빈 공기
pin *kong* - *gi* : « bol vide »
 « vide » « bol »

Il est à signaler qu'originellement, on peut penser que *kong* dans *kong-gi* signifiait le « vide » en déterminant *gi*, le « bol ». Dans l'usage actuel, pour désigner un « bol vide », on détermine *kong-gi* par *pi-n*.

1.4.2.2. Sens de *kong* dans les mots composés

Dans cette partie, nous étudions la signification de *kong* dans les mots composés en nous intéressant en particulier à un sens que nous n'avons pas encore mentionné jusqu'à présent.

Nous avons identifié le sens de *kong* en fonction du contexte, et avons procédé de la même façon pour le sens du Vide assimilé dans l'usage courant. Nous avons traduit en français, les mots composés avec *kong*, tout en donnant par ailleurs la traduction de chacun de leurs composants. Nous avons ensuite regroupé ces mots en fonction des différents sèmes de *kong*. Dans le choix des mots mentionnés par le dictionnaire, nous n'avons pas tenu compte des mots construits par dérivation ni des formes abrégées, comme *kong-bŏp* à la place de *hangkong-bŏp*, terme désignant la réglementation dans le domaine de l'aviation aérienne.

Les sens répertoriés ne concernent pas directement notre recherche, qui se concentre sur les sens de *kong* révélant dans l'usage courant les sens du Vide en vue d'une analyse de l'espace. Nous les présentons pour donner une liste exhaustive du lexème *kong* en Annexe.

a. Kong exprimant le vide spatial

Kong exprime souvent l'absence de contenu, de matière, de trace ou de présence humaine. Il qualifie des objets (animés ou inanimés) ou des espaces (naturels ou construits). On parlera par exemple d'un bol vide, de la marge blanche d'un cahier, d'une main vide, d'une montagne vide (de toute présence humaine), d'une maison vide. *Kong*, dans certains cas, désigne également l'espace aérien ou le ciel, ou encore l'état vide.

1) Absence de contenu ou de matière dans un objet : « vide »

Kong désigne l'absence de contenu intérieur d'un Objet concret et en volume. Il détermine les éléments désignant des Objets contenant un espace intérieur vide comme

certaines ustensiles (« boîte », « bol », « bouteille »), un « trou », ou encore des Objets contenant des matières organiques (« coquille »).

mot composé comportant kong	sens de kong	sens du monème associé	sens du composé
<i>kong-gak</i>	absence (de contenu)	<i>gak</i> : <i>n.</i> écorce, peau (d'un fruit), coquille	<i>n.</i> coquille vide ou écorce vide des céréales ou des fruits
<i>kong-gwan</i>		<i>gwan</i> : <i>n.</i> boîte de conserve	<i>n.</i> boîte de conserve vide
<i>kong-gŭk</i>		<i>gŭk</i> : <i>n.</i> trou, fente	<i>n.</i> petit trou, fente vide

2) Absence de contenu ou de matière dans le corps : « sans contenu »

Kong désigne également l'« absence de contenu ou de matière » dans les organes ou autres parties du corps.

mot composé comportant kong	sens de kong	sens du monème associé	sens du composé
<i>kong-bok</i>	absence (de contenu)	<i>bok</i> : <i>n.</i> ventre, estomac	<i>n.</i> 1) estomac vide, 2) état de jeûne, 3) faim
<i>kong-gwŏn</i>		<i>gwŏn</i> : <i>n.</i> poing	<i>n.</i> poing vide

3) Absence de présence humaine ou d'objets dans un espace concret : « vide, disponible, délaissé, illimité »

Kong désigne l'absence d'objets ou de présence (humaine) en déterminant des lieux (maison, terrain, etc.) ou des moyens de transport. Il peut être noyau nominal dans un composé désignant le vide absolu (physique).

mot composé comportant kong	sens de kong	sens du monème associé	sens du composé
<i>kong-bang</i>	absence (de présence humaine)	<i>bang</i> : <i>n.</i> pièce	<i>n.</i> 1) pièce inoccupée 2) chambre (réservée aux femmes) où l'on dort seul

<i>kong-gagyo</i>		<i>gagyo</i> : <i>n.</i> chaise à porteurs	<i>n. (historique)</i> chaise à porteurs vide qui se met devant la chaise à porteurs du roi au moment d'un défilé.
<i>kong-ga</i>		<i>ga</i> : <i>n.</i> maison	<i>n.</i> maison inoccupée
<i>kong-t'ō</i>	absence	<i>t'ō</i> : <i>n.</i> terrain	<i>n.</i> terrain vague
<i>chin-gong</i>	(de l'objet)	<i>chin</i> : <i>a.</i> vrai	<i>n.</i> vide absolu (<i>physique</i>)

4) *Kong* exprimant l'air, l'espace aérien, la qualité aérienne, le ciel

Kong désigne l'« air », l'« espace aérien », le « ciel » en tant que noyau nominal et signifie également « aérien » comme déterminant dans les composés du tableau ci-dessous.

mot composé comportant <i>kong</i>	sens de <i>kong</i>	sens du monème associé	sens du composé
<i>kong-naeng</i>	air	<i>naeng</i> : <i>n.</i> refroidissement	<i>n.</i> refroidissement de l'air
<i>kong-gi</i>		<i>gi</i> : <i>n.</i> corps gazeux	<i>n.</i> 1) air 2) atmosphère, ambiance
<i>kong-hang</i>	espace aérien	<i>hang</i> : <i>n.</i> port	<i>n.</i> aéroport
<i>hang-gong</i>		<i>hang</i> : <i>n.</i> navigation	<i>n.</i> aviation
<i>nae-gong</i>		<i>nae</i> : <i>v.</i> supporter, patienter	<i>n.</i> vol continu (<i>aviation</i>)
<i>ko-gong</i>	ciel	<i>ko</i> : <i>a.</i> haut	<i>n.</i> haut du ciel

5) *Kong* exprimant l'absence de repères ou de frontières physiques

Kong peut désigner l'« absence » de repères dans des composés tels que *kong-mak*, « infiniment immense » (*mak* signifie « distinction »).

6) *Kong* exprimant l'absence de trace ou d'élément dans un espace pouvant comporter des inscriptions (concret ou abstrait).

Kong désigne l'« absence » de trace sur du papier dans le composé *kong-baek* quand il désigne la 1) « marge blanche » (*baek* seul signifie le « blanc »).

7) *Kong* exprimant l'énergie interne : la « force »

Dans le composé *nae-gong*, « force intérieure d'un individu », *kong* fonctionne comme noyau nominal et signifie la « force » ou l'énergie interne, à la fois physique et mentale.

b. Kong exprimant le vide temporel

Kong exprime également le vide temporel dans des composés comme « jour de congé » et « ellipse de temps ».

mot composé comportant <i>kong</i>	sens de <i>kong</i>	sens du morphème associé	sens du composé
<i>kong-hyu-il</i>	sans (activité)	<i>hyu-il</i> n. repos-jour (jour de repos)	n. jour de congé, férié
<i>kong-baek</i>	sans (trace)	<i>baek</i> : a. blanc	n. 2) ellipse de temps

c. Kong exprimant un Objet imaginaire ou le vide mental

Kong désigne également le vide dans la pensée, dans la mémoire, dans un concept ou une émotion : il signifie « imaginaire », « absence de repère psychologique », « absence de mémoire », « absence de valeur conceptuelle » et « vide émotionnel ». Il fonctionne comme déterminant.

1) *Kong* désignant l'absence de réel ou évoquant un objet imaginaire : « imaginaire », « imaginé »

Kong désigne l'absence de réel dans les composés qui désignent un objet mental comme nous pouvons l'observer dans les deux composés dans le tableau ci-suivant :

mot composé comportant <i>kong</i>	sens de <i>kong</i>	sens du morphème associé	sens du composé
<i>kong-sang</i>	imaginaire	<i>sang</i> : n. pensée, forme	n. imagination ou imaginaire fantastique
<i>ka-gong</i>	imaginé	<i>ka</i> : n. passerelle	n. chose imaginée

2) *Kong* exprimant l'absence de repère psychologique

Kong désigne également l'« absence de repère psychologique » dans les composés comme *kong-mak* qui signifie « incertain ».

3) *Kong* exprimant l'absence de mémoire

Kong désigne l'« absence de mémoire » dans les composés comme *kong-baek* qui signifie le ③ « trou de mémoire (blanc, amnésie) ».

4) *Kong* exprimant le vide conceptuel

Kong détermine également les éléments désignant les concepts mathématiques. Dans le composé *kong-jiphap* « ensemble vide (math.) », *kong* désigne « sans élément ».

5) *Kong* exprimant le vide émotionnel

Kong peut signifier le vide émotionnel comme dans le composé *kong-hŏ-gam* signifiant « sentiment de vide », par exemple.

Synthèse

Pour effectuer l'analyse sémiologique de la notion de Vide dans les peintures *minhwa*, nous l'avons observée dans les formes d'espace composé comme l'architecture, le jardin et l'art pictural traditionnel, où son rôle dans la conception de l'espace a été fortement influencé par la philosophie taoïste, bouddhiste et confucéenne. Nous avons ensuite étudié des concepts de philosophie taoïste chinoise et certaines normes esthétiques convoquant la notion de Vide dans la pratique de la peinture traditionnelle chinoise et, en particulier, dans le paysage 'montagne-eau'. Nous avons également étudié le Vide dans la langue coréenne courante à travers des mots du lexique contenant *kong* – unité lexicale recouvrant la signification de Vide de manière la plus complète.

Dans la section 1.1, nous avons étudié le Vide comme notion fondamentale dans la conception de l'espace traditionnel coréen. Nous avons observé les éléments constitutifs des espaces traditionnels comme l'habitat, le temple et le jardin tout en les mettant en relation avec les enseignements taoïste, confucéen et bouddhiste qui influencent la vie quotidienne (durant l'ère de Chosŏn). Le Vide, en particulier, est une notion communément admise dans ces endroits qui favorisent le caractère immatériel, contemplatif et dynamique de l'espace par la sobriété du décor, de la forme de la cloison, la circularité de l'énergie vitale et régénératrice (le *ki*) et la proximité avec la nature environnante dans la construction des lieux de vie. La notion de Vide se traduit par la présence d'espaces vacants, de vastes surfaces en blanc sans décoration, de larges ouvertures (portes, fenêtres), et également par la transparence des matériaux. L'espace vacant, par exemple, est se composé avec d'autres éléments architecturaux dans le but de concevoir un espace mobile permettant la libre circulation de l'utilisateur (dans ses mouvements et dans sa perception de l'espace) et l'échange d'éléments sensoriels (air, bruit, etc.) entre les différentes pièces dans son intérieur et avec l'extérieur. Nous avons également observé la fonction d'intermédiaire de l'espace vacant, qui favorise un rapprochement progressif de l'homme et de la nature. C'est le cas du *madang*, espace vide dans la cour intérieure des bâtiments traditionnels offrant un point de vue vers l'extérieur. Cette notion de transition apparaît aussi dans la composition du jardin, situé à l'arrière de la maison, qui se rattache à la colline de manière graduelle et ascendante.

Nous avons aussi analysé les formes de composition de l'espace construites autour de l'axe vertical révélant la relation ternaire entre l'Homme, la Terre et le Ciel, avec

notamment les portes construites en intervalle sur le chemin du temple et le bassin d'eau reflétant le ciel. L'espace vide constitutif de ces lieux invite à un moment de contemplation et de réappropriation de l'espace.

Nous avons également recherché la notion de Vide dans des représentations picturales où elle se manifeste sous la forme d'espace non peint ou au sein d'une composition spécifique – non linéaire, avec alternance d'espace peint et non peint. Nous avons évoqué la notion de *yŏ-baek* qui mesure la qualité esthétique et les effets de l'espace non peint comme espace poétique en résonance avec l'imaginaire de l'observateur.

Dans les sections 1.2 et 1.3, en tenant compte de l'influence de l'art traditionnel chinois sur la peinture traditionnelle coréenne, nous avons étudié les normes esthétiques des oeuvres ainsi que les notions philosophiques taoïstes qui les ont fondées. Dans ces canons, la présence de l'espace non peint et ses caractéristiques au sein de la composition sont indispensables pour qualifier l'œuvre.

Dans la section 1.2, nous avons centré notre attention sur des notions philosophiques centrales comme le souffle, la voie, le Vide et sa relation avec l'homme : dans la pensée taoïste, le Vide est une notion à la fois spatiale et temporelle, considérée comme l'état originel du monde et des Objets. Dans cette philosophie, l'homme est constitué du souffle, de l'esprit. On considère qu'il possède le Vide. L'homme est le symbole du génie de l'univers, avec la Terre et le Ciel, qui peuvent saisir les lois de la transformation, celles de l'espace et du temps (chap. 1. § 2.3). Les réseaux du souffle, la voie donc, s'animent par l'interaction des états de vide et de plein des Objets. Ainsi, les Objets émergent et réémergent au cœur du Vide, dans le Vide médian.

Dans la section 1.3, en fondant notre réflexion principalement sur les ouvrages de François Cheng, nous avons étudié et réorganisé les notions esthétiques traditionnelles chinoises comme critères d'analyse des éléments picturaux (forme et densité de l'encre dans l'Objet peint, principes de composition, etc.) : le 'souffle' et le 'rythme' (chap. 1. § 3.1.1) du peintre dans le maniement du pinceau et de l'encre lors de la représentation des Objets, la dynamique haut-bas de l'espace dans le rapport 'montagne-eau' ou le processus de 'devenir réciproque'⁷² (chap. 1. § 3.1.3.1), la profondeur créée par la combinaison des trois vues par la dualité 'Terre-Ciel' (chap. 1. § 3.1.3.2) dans la composition ainsi que les oppositions 'invisible-visible' et 'intérieur-extérieur' présentes dans l'ensemble des tableaux. Nous avons complété ces critères par la notion d' 'entre-deux' (chap. 1. § 3.2) de

⁷² Ce principe nous permet d'analyser la forme récurrente des /séquences verticales/ comme éléments spécifiques des compositions de notre corpus (chap. 3 §.3 ; 4 § 2.4).

Buci-Glucksman : il s'agit d'un concept esthétique architectural de l'espace-temps que nous avons transposé pour analyser les fonctions de l'espace non peint situé entre deux et trois dimensions dans le tableau – concept comparable à *ma* et à la 'cinquième dimension' (Cheng).

Dans la section 1.4, nous avons étudié la notion de Vide dans la langue coréenne courante à travers certains mots du lexique. Nous avons porté notre attention principalement sur *kong*, terme montrant différents aspects d'« état vide » pour des Objets concrets ou abstraits selon le contexte linguistique et philosophique. En coréen, *kong* recouvre les sens les plus riches, en comparaison avec d'autres unités lexicales évoquant le Vide : *kong*, dans son usage courant, signifie à la fois l'« état vide », « vide », « aérien », « chimérique » et « imaginaire », ect. Il peut être associé, dans d'autres cas, à un lexème, pour former un concept sémantiquement enrichi : la plupart du temps, lorsque *kong* signifie l'« état vide » ou « vide », il est associé à une notion de spatialité. Ainsi, la signification de *chin-kong*, « vide complet (domaine physique) », montre un rapport à la spatialité avec la présence de trois dimensions (volume) ; dans le cas de *kong-baek* ①, « marge blanche », il s'agit de deux dimensions (surface). *Kong* désigne également le vide temporel. Dans *kong-baek* ②, « ellipse de temps », il signifie l'absence de temps. Dans *kong-hyu-il*, « jour de congé, férié », il signifie un moment ou un laps de temps libres. Nous avons identifié également un trait sémique corporel, avec notamment *kong-bok*, « estomac vide ». *Kong* est associé à des lexèmes qui représentent des éléments visuels marquant une couleur, comme dans *kong-baek*, « marge blanche », ou la transparence, avec *kong-gi*, l'« air ». Le sens d'« état vide » de *kong* est mental comme dans *kong-baek* ③ « trou de la mémoire » ou bien dans *kong sang*, « imagination ou imaginaire fantastique ».

Nous avons aussi étudié la vacuité que *kong* peut désigner dans certains termes renvoyant à la philosophie bouddhiste : *kong* désigne le fonctionnement de l'état vide des Objets à l'origine d'une interaction entre le sujet et l'Objet perçu, sur lequel sont projetées des images mentales.

Les éléments étudiés ci-dessus, les notions philosophiques ou les significations des lexèmes analysés seront à nouveau convoqués lors de l'élaboration des critères d'analyse.

Chapitre 2 Le *minhwa*

Dans ce chapitre, nous avons voulu présenter le genre artistique populaire coréen, répandu entre le XIV^e et le début du XX^e siècle à l'époque Chosŏn, appelé *minhwa*. Nous avons choisi de travailler sur ce genre pictural en particulier car, à cette époque, la notion de Vide était constamment présente dans la vie courante du peuple coréen, aussi bien dans les lieux publics que privés où elle remplissait diverses fonctions (décoratives, pédagogiques et symboliques) en interaction avec les occupants de ces lieux.

Dans la première partie, nous examinerons d'abord les particularités du *minhwa*, son mode de production et ses qualités esthétiques singulières (chap. 2. § 1.1) pour préciser ensuite le contexte historique et social de la période Chosŏn (1392-1896) durant laquelle il s'est développé (chap. 2. § 1.2). Nous étudierons également les caractéristiques que ce genre pictural a en commun avec d'autres (chap. 2. § 1.3), comme par exemple la peinture de lettrés, en nous appuyant sur la notion d'hybridité proposée par Danielle Elisseeff⁷³ (chap. 2. § 1.4).

Dans la deuxième partie, nous étudierons les thèmes, les fonctions et les valeurs symboliques du *minhwa*, de même que ses différents lieux et moments d'accrochage. Nous prêterons une attention particulière à la variété et à la singularité des thèmes qu'il aborde, ainsi qu'à son rôle dans l'espace quotidien de l'homme à travers une catégorisation des thèmes en fonction de leur lieu d'accrochage. Nous avons élaboré cette classification sur la base de celle de Lee U-Fan et de Pierre Cambon dans le catalogue de l'exposition : *Nostalgies coréennes*⁷⁴.

2.1. Genre et évolution du *minhwa*

En tant que genre artistique, le *minhwa* constitue un objet de recherche pour les spécialistes et les historiens d'art en raison de la diversité de ses thèmes, de ses usages et de ses différents styles, depuis les années soixante.

Appartenant à un genre mineur et donc longtemps considérées comme sans valeur, les peintures *minhwa* ont souvent été mal entretenues (accrochage au mur par collage notamment) et bon nombre ont disparu, mais de nombreuses expositions ont néanmoins

⁷³ Danielle ELISSEEFF, *Hybrides chinois : la quête de tous les possibles*, Paris, éd. Hazan, Musée du Louvre, 2011.

⁷⁴ *Nostalgies coréennes : peintures et paravents du XVII^e au XIX^e siècle*, Poitiers, Réunion des musées nationaux, 2001.

été organisées récemment en Corée et à l'étranger, et dans son ouvrage *Le Minhwa du Chosŏn* qui comprend à la fois des dessins, des gravures et des peintures ornementales⁷⁵, Lee U-Fan rappelle combien le *minhwa* joue un rôle important dans l'espace de vie quotidien des hommes du Chosŏn.

Le terme *minhwa*, issu d'un terme japonais, a été utilisé pour la première fois en 1919 par un critique d'art japonais, Yanagi Mouneyoshi. Littéralement, *min* signifie « peuple », et *hwa*, « peinture ». Puis, il a été employé par le même auteur dans *Mystérieux Minhwa de Chosŏn* en 1959, pour désigner les peintures traditionnelles décoratives du genre populaire coréen.

Entre temps, dans un article publié dans la revue d'art japonais *Kongye* en 1937, Yanagi Mouneyoshi avait également utilisé le terme *minhwa* en le définissant comme un genre pictural né au sein du peuple, peint et collectionné par lui.

Pour sa part, Kim Ho-Yŏn, peintre contemporain coréen, indique dans *Le Minhwa coréen* (1977), que le *minhwa* est le genre pictural du peuple et qu'il « est constitué de peintures traditionnelles dans lesquelles les expressions de la conscience esthétique et les émotions du peuple coréen se sont rendues visibles »⁷⁶.

Ses thèmes sont très variés et comprennent des Objets tels que des montagnes, des rochers, des arbres, des fleurs, des animaux familiers ou mythiques, ou encore des idéogrammes calligraphiés.

Les peintures *minhwa* s'exposent dans les pièces de la maison, accrochées aux murs ou sur les portes, ou encore sous la forme de paravents, mais aussi dans les lieux de cérémonie ou de rituels religieux. Elles sont parfois collées directement sur le mur (chap. 3. § 1) ou sur le mobilier, et changées en fonction des saisons ou à l'occasion de la nouvelle année, puisque l'usage du *minhwa* est lié à la tradition de la peinture chamanique ou encore de la peinture de célébration du nouvel an, appelée *saehwa*, et que cette tradition perdure à travers l'accrochage d'un tableau sur la porte d'entrée pour les vœux de bonheur du nouvel an. Le *minhwa* a aussi une influence considérable dans les pratiques chamaniques pour chasser les mauvais esprits ou guérir les maladies.

⁷⁵ LEE U-Fan, artiste contemporain, philosophe spécialisé en esthétique et collectionneur de peintures *minhwa*; *Le Minhwa du Chosŏn*, Séoul, éd. Yŏlhwadang, 1977, p. 44-48 (ouvrage en coréen).

⁷⁶ *Dictionnaire en ligne Daum*, <http://culturaldicdaum.net/>, KIM Ho-Yŏn, *Le Minhwa coréen*, Séoul, éd. Kyŏngmimunhwasa, 1977.

On distingue toujours le *minhwa* de la « grande peinture » pratiquée par des lettrés fortement marqués par l'académisme de l'époque, et obéissant à des codes esthétiques définis par la peinture chinoise. En effet, les artistes du *minhwa* sont souvent des peintres indépendants ou qui ont quitté l'Académie. Dans les peintures *minhwa*, la notion d'auteur est moins importante que dans d'autres genres picturaux, et les œuvres ne comportent souvent ni signature ni sceau, tels qu'on en trouve habituellement sur les peintures des lettrés.

Les peintures *minhwa* sont réalisées dans le but d'orner la maison — à la suite d'une commande le plus souvent — et sont adaptées au goût du propriétaire ou à l'espace auquel elles sont destinées. Comme Kwŏn Yŏng-Ju l'explique, « [beaucoup de peintres du *minhwa*] appartenaient à une classe sociale inférieure. Ils produisaient des peintures pour gagner leur vie »⁷⁷. Itinérants, ils se déplaçaient souvent de village en village et peignaient de façon improvisée chez les habitants, directement sur le lieu d'accrochage, comme l'atteste ce témoignage de Lee U-Fan sur l'un de ces peintres décédé vers 1950 : « Bien que ma ville natale soit très isolée dans la montagne de mon enfance, je me souviens qu'il y a eu des visites d'un peintre de *minhwa* itinérant au début de chaque hiver. Il s'appelait Dong-Ch'o, le vieux peintre. Il a même pris des cours de peinture en Chine. Il peignait plus spécialement les fleurs *molan*. Quand il venait à la maison, il nous racontait ses voyages dans les autres provinces tout en peignant. Il restait chez nous un mois environ. » Et de poursuivre : « J'ai l'impression qu'il est venu pour re-décorer la maison, non pas seulement par ses peintures, en les collant sur les murs ou sur des paravents, mais aussi pour les mots de bon augure qu'on écrit en calligraphie à l'entrée de la pièce [...] »⁷⁸

Il existe, par conséquent, de nombreux exemplaires des mêmes tableaux, commandés par les habitants d'un même village. L'effet de groupe étant prégnant dans la culture traditionnelle communautaire⁷⁹, les villageois préféraient la plupart du temps posséder des tableaux similaires à ceux de leurs voisins, ou réalisés par le même peintre. Ce mécanisme de production de l'œuvre et la manière dont celle-ci investit l'espace de vie

⁷⁷ KWŌN Yŏng-Ju, « Caractéristiques formelles du *minhwa* du Chosŏn », *Histoire et Société*, n° 35, 2005, p. 93 (ouvrage en coréen).

⁷⁸ LEE U-Fan, *Le Minhwa du Chosŏn*, Séoul, éd. Yŏlhwadang, 1977, p. 21 (ouvrage en coréen).

⁷⁹ « La vie quotidienne [des villageois du Chosŏn] se déroulait essentiellement à la campagne au sein de communautés agricoles assez autarciques et solidaires, les villages », Francis MACOUIN, *La Corée du Chosŏn (1392-1896)*, Paris, éd. Les Belles Lettres, 2009, p. 132.

quotidienne — qui est souvent partagé par le groupe familial —, peuvent être analysés comme « la fabrication collective d’une illusion commune »⁸⁰.

Le fait que les peintures soient accrochées dans les lieux de vie d’une société communautaire nécessite également la mise en avant des aspects formels décoratifs et chamaniques, et notamment leur simplicité ou leur caractère contemplatif. Ces derniers nous en apprennent davantage sur les symboles et les valeurs partagées par la communauté que sur une présence forte de l’auteur. En effet, l’esthétisme du *minhwa* requiert des qualités d’anonymat, de simplicité, de naturel et d’expérimentation conjuguées à une grande liberté dans la représentation des rêves collectifs des hommes durant l’ère Chosŏn. Ces caractéristiques sont liées à la position artistique et sociale des peintres, aux procédés de création, et à l’usage de l’œuvre.

Cette grande liberté d’expression plastique est permise aux peintres par le fait qu’ils ne font pas partie de la classe des lettrés qui, eux, ont des contraintes par rapport aux normes esthétiques de l’académie. De plus, les peintres du *minhwa* exécutent parfois leur peinture sur place de manière impromptue, en s’inspirant de l’atmosphère du lieu et de la demande de son propriétaire, procédé qui peut faire varier l’expression artistique.

La simplicité, pour sa part, se révèle par exemple dans la forme des Objets représentés et dans la composition du tableau. Les objets sont souvent figurés par de simples contours sur l’espace non peint⁸¹ et les formes peu détaillées donnent l’impression d’être inachevées. Il n’y a pas de véritable structure formelle, rigide, clairement identifiable dans l’analyse de la composition. Les Objets peints sont disposés en alternance avec l’espace non peint de manière relativement libre, sans désir d’illustrer de façon plausible l’espace du réel : « Dans le *minhwa*, les Objets peints semblent extraits de leur contexte réel, d’abord, et sont ensuite réorganisés. Les peintres du *minhwa* prennent plaisir à représenter les Objets selon leurs propres pensées et intuitions, au lieu d’une représentation visant à une ressemblance formelle réaliste. »⁸²

Les Objets apparaissent à travers des contours finement tracés sur l’espace non peint, sans que les formes soient complexifiées par des effets de matière. Cette façon de procéder laisse une place importante aux espaces vides et aux effets de transparence des

⁸⁰ LEE U-Fan, *op. cit.*, p. 46.

⁸¹ C’est une des caractéristiques communes de l’art du Chosŏn : « Les peintres de Chosŏn représentent les Objets par le contour (Evelyn McCune) », citation dans LEE U-Fan, *op. cit.*, p. 40.

⁸² CHŌNG, Byŏng-mo, « Étude comparative du *minhwa* et du *Yeonhwa* chinois », *Colloque international : peinture populaire traditionnelle de l’Asie orientale*, dirigé par SIN Kwang-Sŏp, Séoul, Musée national folklorique coréen, nov. 2006, www.nfm.go.kr (ouvrage en coréen).

Objets. Ce caractère est encore plus accentué par l'insouciance des peintres du *minhwa* quant à la recherche d'une qualité du tracé à travers le maniement du pinceau, critère essentiel dans l'estimation de la valeur artistique de l'œuvre dans le cas des peintures de lettrés, plus académiques.

Concernant la composition, les peintres du *minhwa* semblent davantage créer une scène qu'un paysage, tant la distinction entre espace proche et lointain est faiblement contrastée. On a par conséquent l'impression d'une grande fluidité et d'une circularité dans l'espace pictural, avec parfois une perte de repères, ou un glissement d'un endroit à l'autre. Nous le remarquons notamment dans les peintures de paysage où « on observe que beaucoup de lignes sont produites simplement en suivant le rythme de la respiration du peintre, ou son intuition dans un état de détachement d'une quelconque volonté de représenter l'existence des Objets, et sans mettre un sens particulier à la qualité du maniement du pinceau »⁸³.

Le *minhwa* est aussi un genre expérimental qui emprunte fréquemment des thèmes provenant d'autres genres picturaux. Parfois, les peintres du *minhwa* prennent la liberté de détourner la valeur symbolique des motifs empruntés pour introduire dans le tableau leurs souhaits de bon augure ou d'amour heureux au sein du couple : il s'agit ici de la fonction chamanique des peintures.

Comme dans beaucoup d'autres genres artistiques populaires en Corée, nous remarquons souvent dans les peintures *minhwa* un aspect humoristique, notamment dans les peintures à thématique animale avec la présence de caricatures et d'anthropomorphismes. Nous pouvons l'observer dans la représentation des animaux ou des arbres : ainsi, dans la figure ci-dessous, les animaux sont représentés avec des expressions humanisées, dans un contexte presque théâtral.

2.2. Développement artistique

De nombreux facteurs peuvent influencer sur le développement d'un genre artistique. Dans son livre *L'Art et la culture de la Corée*⁸⁴, An Hwi-Jun, historien d'art, souligne que les conditions géographiques et climatiques, les relations avec les pays étrangers, les pensées religieuses (confucéenne, bouddhique...) et les éléments culturels et artistiques peuvent avoir eu une influence, négative ou positive, sur le développement de l'art

⁸³ LEE U-Fan, *Le Minhwa du Chosŏn*, Séoul, éd. Yŏlhwadang, 1977, p. 38.

⁸⁴ Séoul, éd. Sigongart, 1989.

traditionnel coréen et sur son contenu même. Aussi, la connaissance de certaines situations politiques ou sociales ou de certains faits historiques, contemporains de la production du tableau, peut-elle permettre de mieux cerner son sujet et de déterminer son sens symbolique.

Voilà pourquoi il nous a semblé utile de présenter quelques-uns des éléments de la situation géographique, linguistique, philosophique et politique de la période du Chosŏn, période à partir de laquelle le *minhwa* s'est répandu comme genre artistique ancré dans la vie quotidienne (chap. 2. § 1.2.1), avant d'étudier le développement artistique à cette époque (chap. 2. § 1.2.2).

Nous avons également porté une attention particulière aux genres picturaux déjà présents à cette époque et avec lesquels le *minhwa* a eu des interactions (chap. 2. § 1.2.3).

Bien que chacun soit précisément défini et présente des qualités originales, nous avons étudié les points communs du *minhwa* avec la peinture des lettrés et la peinture académique notamment, dont il s'est fortement inspiré. Nous avons ainsi observé que le *minhwa* était un genre « hybride »⁸⁵ (chap. 2. § 1.2.4).

2.2.1. Chosŏn : géographie, philosophie & religion, politique

Le royaume de Chosŏn, dont les frontières correspondent à celles de la Corée d'aujourd'hui, se trouve en Asie de l'Est, entre la Chine et le Japon. La période Chosŏn commence en 1392 — quand le général coréen Yi bouleverse l'organisation politique fondée par Koryŏ — et perdure jusqu'en 1910.

Le territoire du royaume de Chosŏn s'étend sur une péninsule de 223 348 km² avec, au Nord, une frontière commune avec la Chine au niveau des fleuves Tuman et Amnok ainsi que du mont Paektu. Il partage également les mers de l'Est et du Sud avec le Japon.

Environ les trois quarts du territoire sont constitués de zones montagneuses qui creusent dans le paysage des vallées profondes. À l'Est, le paysage est surtout composé de montagnes, tandis qu'au Sud et à l'Ouest se trouvent les plaines cultivées. Au Nord se dressent des montagnes dépassant 2 000 mètres d'altitude. De grands fleuves permettent le développement de l'agriculture et des villes. Les côtes du pays sont très découpées, avec plus de 3 000 îles, et notamment l'île de Cheju au sud de la péninsule.

⁸⁵ Danielle ELISSEEFF, *Hybrides chinois : la quête de tous les possibles*, Paris, éd. Hazan, Musée du Louvre, 2011.

Le climat est celui des zones tempérées et des façades orientales des continents : quatre saisons distinctes, un été humide et un hiver sec. La beauté de la nature et des paysages de ce pays au fil des saisons est reconnue à l'étranger depuis l'Antiquité : on parle couramment de « fleuves et de montagnes brodés dans la soie ».

À l'époque du Chosŏn, la capitale Hanyang est la seule grande ville du territoire et la majorité de la population vit à la campagne et dans des villages qui se sont organisés en autour de la riziculture. Les habitations ont été construites selon les règles géomantiques du *p'ungsujiri*, le plus souvent au pied d'une montagne et près d'une rivière qui serpente devant la maison. En effet, comme l'explique Francis Macouin, la recherche d'un lieu d'installation favorable à la vie des hommes est reliée à la notion de souffle vital, ou *ki* : « À l'intérieur du pays, la perception de l'espace est fortement marquée par un ensemble de conceptions appelé en coréen *p'ungsujiri* ou simplement *p'ungsu* (en chinois *fenshui*), mot à mot “ vent et eau ”, lequel a joué un rôle considérable dans divers domaines comme les rites pour choisir l'emplacement d'une tombe, la géographie humaine pour l'implantation d'un village ou l'architecture pour la disposition ou l'orientation des bâtiment. »⁸⁶ Les habitants du Chosŏn ont donc choisi les lieux de vie qu'ils souhaitaient aménager en fonction d'une circulation d'énergie bénéfique qui suivait des règles géomantiques, à partir de la croyance en une source unique venue du mont Kunlun au Tibet, d'où provient le *ki* traversant la Chine.

Dans le monde représenté d'après un atlas commun du XVIII^e siècle⁸⁷, marqué par le centralisme provoqué par la domination chinoise (Ming et Qing), Chosŏn est considéré comme le « pays de l'Est » de la Chine. Entouré par la mer et les fleuves, il a également la réputation d'être, grâce à cet emplacement géographique, un espace dans lequel on bénéficie d'une énergie positive et d'une organisation politique efficace.

L'influence chinoise s'exerce aussi dans les domaines de la philosophie, de la littérature et de la linguistique. En effet, avant l'invention du système graphique coréen en 1446, l'écriture de la langue coréenne s'effectuait à l'aide des caractères chinois. D'ailleurs, pendant l'ère Chosŏn, l'écriture chinoise classique était utilisée aussi bien dans l'administration que dans l'enseignement, tout comme elle s'utilisait en Chine pour transcrire la langue savante. Au cours des siècles, il y a eu plusieurs systèmes recherchés de transcription du coréen au moyen de caractères chinois.

⁸⁶ Francis MACOUIN, *La Corée du Chosŏn*, Paris, éd. Les Belles Lettres, 2009, p. 45. Nous rappelons que cet ouvrage suit les règles de transcription McCune-Reischauer pour les mots en coréen.

⁸⁷ Francis MACOUIN, *op. cit.*, p. 40.

Certains textes chinois ont même été traduits par le biais de l'un de ces systèmes afin d'assurer leur large diffusion. Dans ces modes de transcription ou de traduction, les idéogrammes ont été employés avec des modifications, c'est-à-dire qu'ils ont été utilisés pour leur sens ou pour leur prononciation, pour représenter les mots et les particules de la langue coréenne. Il a pu arriver que les idéogrammes chinois perdent leur sens et ne soient plus utilisés que pour leur valeur phonique. Ce système d'écriture, appelé « Idu », a été utilisé très couramment pendant l'ère Chosŏn.

Au XV^e siècle, un nouveau système d'écriture de la langue coréenne, appelé « han'gŭl », a été créé par le roi Saejong aidé d'un groupe de lettrés, dans le but de lutter contre l'illétrisme en proposant un système graphique qui permettrait de transcrire la langue orale de manière syllabique et non idéographique. Outre la simplification, l'un des objectifs était de fixer la prononciation correcte des caractères chinois, et notamment la partie finale de la syllabe — en d'autres termes, de fixer la rime nécessaire pour les compositions poétiques en chinois. La langue coréenne est syllabique, son système graphique est constitué d'un ensemble de 28 lettres fondamentales, voyelles et consonnes. La forme des lettres qui notent les consonnes est inspirée par la position dans la bouche des organes phonateurs ; celle des voyelles par la combinaison d'un point, d'un trait horizontal et d'un trait vertical, en référence au ciel, à la terre et à l'humain. L'écriture se pratique comme le veut l'usage chinois de l'époque, c'est-à-dire en colonnes, de droite à gauche, sans espace ni ponctuation entre les caractères.

Le courant de pensée confucéen s'est répandu en tant que philosophie et religion d'État du Chosŏn, appelé en coréen *sŏngnihak*, « école de la nature et du principe ». Ce courant néo-confucianiste succède à celui de la Chine des Song développé par Zhu Xi, qui a eu cours dans les milieux intellectuels et administratifs, puis a été banalisé grâce à l'éducation des lettrés mais aussi de l'ensemble de la population. Le néo-confucianisme tente d'organiser une harmonie sociale fondée sur des principes moraux et qui, en proposant une conception métaphysique du monde, fonctionne presque comme une religion. La morale sociale de l'époque se réfère également à cette pensée qui met en exergue des vertus comme la piété filiale, l'obéissance à un ordre hiérarchique social ou

familial, etc.⁸⁸ Durant le XVI^e siècle, les recherches de philosophes confucéens comme Yi I (1536-1584) tentent d'expliquer certains comportements psychologiques (sentiments, émotions) par des concepts métaphysiques comme le *ki* (souffle vital) et le *li* (principe formel), éléments fondamentaux de l'univers et de l'être. Vers le XVII^e siècle, un nouveau courant de pensée, appelé *sirhak*, ou « étude pratique » apparaît. Il tend à développer des domaines du savoir tels que les sciences naturelles, l'économie ou la technique, traditionnellement méprisées. Ce courant se développe en dehors d'une école structurée, porté par quelques intellectuels qui rêvent à la fondation d'une société idéale.

Ainsi que nous l'avons évoqué précédemment (chap. 1. § 1), les écoles de pensée de la période Chosŏn héritent également des philosophies bouddhiste, confucianiste et taoïste qui sont elles-mêmes entrées en interaction avec les croyances chamaniques et animistes. Mais l'État, opérant ce que Yannick Bruneton analyse comme une « transition idéologique »⁸⁹, a progressivement marginalisé ces pratiques religieuses traditionnelles pour les remplacer par les rites confucéens, les cultes officiels à un grand nombre de divinités et les cultes des ancêtres⁹⁰.

Le bouddhisme notamment a subi de nombreuses restrictions au bénéfice des préceptes confucéens alors qu'il était la religion officielle du précédent royaume — celui du Koryŏ (918-1392). Les monastères bouddhiques ont été isolés de la population et la plupart des moines ont dû se réfugier dans les montagnes⁹¹. Néanmoins, l'organisation des temples bouddhiques s'effectue sous le contrôle de l'État et la secte Sŏn (Zen) poursuit son développement. Même si l'enseignement de la philosophie taoïste est également interdit, certaines composantes de la religion bouddhique et des cultes taoïstes sont toutefois préservées par la population grâce à des pratiques religieuses qui s'exercent discrètement dans un cadre privé.

La pratique rituelle occupe cependant toujours une place importante dans la vie quotidienne, et dans chaque maison appartenant à un noble se trouve alors une chapelle

⁸⁸ De multiples traductions d'ouvrages confucéens chinois ont été utilisées pour définir les règles sociales. Selon une interprétation excessive du livre de Zhu Xi sur le « rite domestique », la répartition et la distinction des rôles selon le sexe au sein de la famille deviennent très strictes et réglementées. Un couple marié ne partage pas la même pièce, et les quartiers réservés à l'homme et à la femme sont séparés, par exemple (chap. 2. § 5).

⁸⁹ *État, religion et répression en Asie, op. cit.*, p. 75.

⁹⁰ Voir à ce sujet Yannick BRUNETON, « Comment la répression du religieux a-t-elle accompagné la réforme du régime monarchique de T'aejong ? », *État, religion et répression en Asie - Chine, Corée, Japon, Vietnam (XIII^e-XXI^e siècles)*, éd. Karthala, Paris, 2011, p. 76.

⁹¹ *État, religion et répression en Asie, op. cit.*, p. 80-82.

appelée *sadang*, lieu des rites confucéens d'hommages aux ancêtres qui se pratiquent davantage dans le but d'un perfectionnement moral que dans celui d'une communion avec les esprits ou par dévotion personnelle envers une divinité. Très codifiés, ces rites se déroulent en musique, suivant un rythme lent et solennel. Ces caractéristiques s'opposent aux divers rites chamaniques populaires (qui vouent un culte à divers divinités du ciel, aux génies domestiques, etc.) auxquels un caractère plus festif permet des variations formelles.

La gestion de l'État du Chosŏn est bureaucratique, régie par des lois écrites, et organisée selon des critères confucéens hérités du modèle chinois. Ces critères s'appuient sur une idée de la nécessité du bien-être du peuple et du maintien d'une harmonie universelle qui serait basée sur l'interdépendance de l'homme et de la nature.

L'éducation du peuple est considérée comme un devoir qui incombe au gouvernement. De ce fait, dès six ou sept ans, les garçons apprennent les caractères chinois et, lors de la préparation aux concours donnant accès aux études supérieures ou à des postes de haut fonctionnaire, les élèves étudient des textes classiques confucéens de l'Antiquité chinoise.

La hiérarchie sociale est marquée par différentes catégories : les *yangban* (aristocrates), les *chungin* (médecins, astronomes, peintres professionnels, interprètes...), les *sangin* (agriculteurs, artisans, commerçants, pêcheurs...), et les *chŏnmin* (esclaves, saltimbanques...). À partir du XVII^e siècle, les villages se constituent autour des membres d'une même lignée patriarcale aristocratique.

En ce qui concerne la politique extérieure, Chosŏn — réfractaire à la modernité et aux changements sociétaux — a progressivement renforcé sa position isolationniste, et le royaume de Chosŏn a fini par être appelé « royaume ermite » du fait de sa relative absence de relation avec le monde extérieur. Il est toutefois toujours soumis à l'influence chinoise et, malgré de nombreux échanges culturels et commerciaux avec les pays voisins, n'a jamais cessé de subir une pression politique chinoise telle qu'elle empêchait toute politique autonome. L'influence de l'Occident s'est également faite par le biais de la Chine⁹². Par la suite, la guerre avec le Japon et la Chine (entre le XVI^e et le XVII^e s.) a dévasté le pays. À la fin de la dynastie, avec le mouvement religieux *Tonghak*, « savoir de l'Orient », la grande révolte populaire qui s'est levée contre la Chine et le Japon, réclamant une indépendance et une autonomie politique du pays, a permis de s'affranchir

⁹² Le royaume du Chosŏn a refusé l'intrusion des pays impérialistes occidentaux, réprimant par exemple fortement la propagande religieuse catholique qui avait commencé en Corée à la fin du XVIII^e siècle.

de la domination politique chinoise. Mais cette victoire a été remise en cause par l'invasion des Japonais qui demandaient l'ouverture du pays. La période Chosŏn en Corée s'achève donc avec l'annexion du royaume par le Japon en 1910.

2.2.2. *L'art pictural en Corée à l'époque Chosŏn*

Les arts du Chosŏn sont connus pour leur esthétique naturelle, simple et intimiste. Ces caractéristiques proviennent notamment de l'usage de matériaux naturels et de techniques simples tels que l'encre de chine et le lavis pour la peinture, la porcelaine blanche pour la poterie, le bois pour la fabrication d'objets artisanaux (sculptures, mobilier). De la même manière, l'harmonie avec la nature est recherchée en architecture et au jardin.

De plus, les œuvres présentent relativement peu de remaniements ou d'intervention artificielle, ce qui constitue également une spécificité de l'art de cette époque.

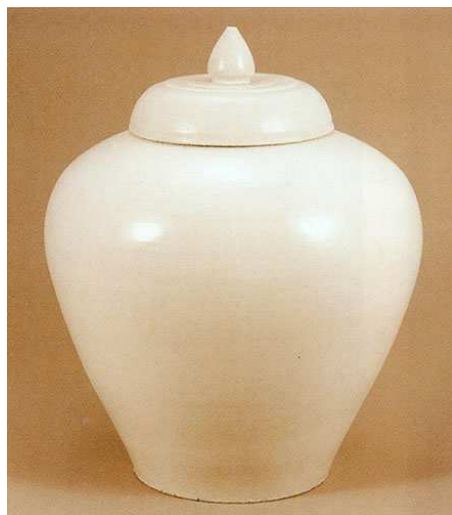


Fig. 7 : « Paekchaho » XV^e s., *L'Art et la culture coréenne*, p. 116.⁹³

Les genres artistiques populaires se caractérisent également par la fréquente utilisation de traits humoristiques et caricaturaux : les peintures *minhwa* présentent des motifs d'animaux humanisés, au comportement risible, tout comme les paroles des chants Pansoli ou l'expression des masques utilisés pour la danse théâtrale ont généralement une dimension poétique et parodique à la fois.

⁹³ Reproduction du tableau dans An, Hwi-Jun, Séoul, éd. Sigong, 1989.

Si nous revenons à présent plus en détail sur l'art pictural de l'ère Chosŏn, nous pouvons constater que la peinture de Cour, celle des lettrés et le *minhwa* sont bien représentatives de leur temps, en ce qu'elles présentent les caractéristiques citées ci-dessus. De manière générale, les motifs représentés sont tracés ou peints au pinceau, à l'encre et parfois colorés avec des pigments sur le papier.

À l'époque du Chosŏn, l'exploration du genre pictural se développe et des thèmes tels que 'montagne-eau', « portrait » et « fleurs-oiseaux » sont ainsi redécouverts et réinventés. Pendant l'ère du Chosŏn, dans un contexte diplomatique, de nombreux échanges culturels ont lieu avec la Chine et le Japon et, tout en développant sa singularité, l'ensemble de l'art pictural a assimilé certains thèmes, comme le paysage 'montagne-eau', les « quatre plantes » ou le « portrait », ainsi que certains codes esthétiques des peintures traditionnelles chinoise, comme nous l'avons montré précédemment.



Fig. 8 : « L'automne » An Kyŏn, XV^e s., *op., cit.*, p. 112.

Les peintres académiques du Chosŏn ont expérimenté les pratiques de différentes écoles comme celles des époques des Song, Yuan et Ming. Notons que, dans les peintures Song (Nord) qui représentent des paysages, la figure humaine reste symbolique et s'efface devant la grandeur de la nature. En revanche, dans le style Ming, le paysage devient fréquemment secondaire par rapport à la figure humaine. Cela s'observe dans la peinture de Kang Hŭi-An dès le début de l'ère du Chosŏn, et cette influence se développera jusqu'à la fin de cette période. Les styles de peinture Yuan sont employés aussi par les peintres

vers la fin du XV^e siècle. Malgré des affinités notables et des similitudes avec les peintures chinoises académiques, l'art coréen conserve sa sensibilité propre en perfectionnant son style. « Bien loin de se figer dans une attitude sclérosée, les artistes [coréens/de l'époque Chosŏn] recréent la Chine à leur convenance et font preuve d'un remarquable éclectisme dans leur inspiration, puisant tour à tour dans les traditions Song, du Nord ou bien du Sud, s'inspirant des maîtres de la dynastie Yuan ou dans celle des Ming pour développer une manière personnelle qui va toujours vers le plus réaliste et des compositions où prévalent d'abord l'atmosphère, un côté intimiste et le sens de l'effet. »⁹⁴

On retrouve une logique similaire dans l'interaction artistique avec l'art japonais. Les peintres coréens partagent ou empruntent parfois les mêmes thématiques, en les réinterprétant à leur manière. Dans « Le coq jaune », une peinture *minhwa* sur le thème des animaux (fig. 9 ci-dessous), nous pouvons constater comment le peintre s'est approprié ce thème traditionnel de la peinture japonaise. Pierre Cambon considère que l'expressivité picturale de cette peinture est particulière : « [...] l'atmosphère y est très différente, plus simple et plus concrète, plus moderne dirait-on, les couleurs en à-plat, volontairement irréelles, conférant à l'ensemble une touche de fantastique qui n'existe pas au Japon sur ce type de peinture. »⁹⁵



Fig.9 : « Le Coq jaune », paravent à huit panneaux, XVII^e s. ,
Nostalgies coréennes, p. 99-100.

⁹⁴ Pierre CAMBON, « Au pays des lettrés », *La Poésie de l'encre : tradition lettrée en Corée (1392-1910)*, Paris, éd. Réunion des musées nationaux, 2005, p. 15.

⁹⁵ Pierre CAMBON, « Au cœur de l'Asie du Nord-Est, le royaume interdit : la Corée Chosŏn entre Chine et Japon », p. 10.

Certains peintres du Chosŏn comme Chŏng Sŏn, Kim Hong-Do et Sin Yun-Bok ont innové en ce qui concerne les thèmes et le style. Ainsi, au lieu d'imiter les paysages chinois, Chŏng Sŏn (fig. 10) a-t-il fait de la géographie réelle du Chosŏn le sujet de la peinture de paysage 'montagne-eau'. D'autres peintres s'y étaient déjà essayés à l'ère de Koryŏ mais cette nouvelle façon d'exprimer une vision plus personnelle et immédiate des paysages réels s'est surtout développée pendant les XVII^e et XVIII^e siècles.



Fig.10 : « Paysage, le mont Inwang », Chŏng Sŏn, 1751, *L'Art et la culture coréenne*, p. 142.⁹⁶

Kim Hong-Do (fig. 11) et Sin Yun-Bok (fig. 12) ont représenté des scènes quotidiennes du peuple et en ont fait un nouveau thème pictural. Leurs sujets, abordés de manière caricaturale et humoristique, se sont éloignés de ceux recommandés par l'académie de la Cour et traités par les lettrés confucéens.

⁹⁶ An, Hwi-Jun, Séoul, éd. Sigong, 1989.



Fig.11 : « École », Kim Hong-Do, XVIII^e s., *op. cit.*, p. 144.



Fig. 12 : « Les amoureux sous la lune », Sin Yun-Bok, XVIII^e-XIX^e s., *op. cit.*, p. 147.

Au XVIII^e siècle également une philosophie coréenne plus proche des sciences pratiques apparaît, qui sensibilise la population à de nouvelles formes de connaissance. Le contact avec l'Occident introduit par ailleurs dans le pays de nouveaux éléments culturels et scientifiques. La représentation picturale par la perspective se fait également connaître et on peut par exemple voir, dans les peintures ayant pour thème les « objets de l'érudit », la mise en pratique de la perspective linéaire⁹⁷.

⁹⁷ La technique graphique de la perspective a été expérimentée dans le domaine de l'architecture, de la peinture et de la sculpture lors de la Renaissance italienne, afin de représenter des phénomènes de la perception visuelle par lesquels l'œil perçoit en deux dimensions un monde en trois dimensions.

Selon Chŏng Byŏng-Mo⁹⁸, il existe trois genres dans la peinture traditionnelle coréenne du Chosŏn : *Kungjunghoehwa*, ce qui se traduit par « peinture de Cour », constitue un premier genre ; les œuvres s’y rattachant sont souvent réalisées par les peintres professionnels du Tohwasŏ (bureau de peinture du ministère des Rites) pour accompagner les cérémonies royales, décorer l’intérieur des palais, rendre des hommages ou inaugurer des lieux et commémorer des événements. Ce genre présente divers thèmes, soit décoratifs pour les banquets de cérémonie (thème de la longévité, des fleurs, etc.), soit contemplatifs (thème de paysage ‘montagne-eau’, « fleurs-oiseaux », etc.), soit ornementaux. Beaucoup de portraits de rois, de hauts fonctionnaires et de vues de sites sont ainsi produits. Une des caractéristiques de ce genre réside dans l’utilisation abondante de couleurs dans les peintures, comme le montre le tableau suivant, « Animaux mythiques », qui illustre le thème de la longévité.

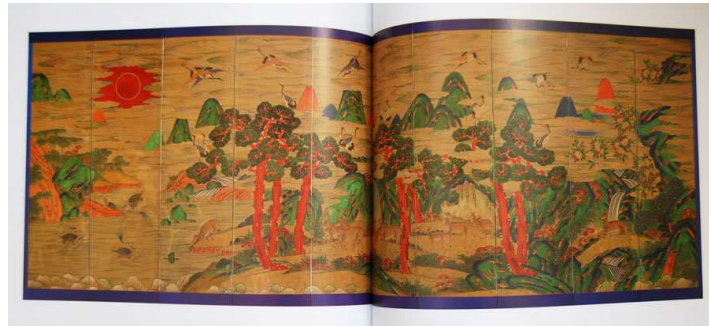


Fig. 13 : « Dix animaux de longévité », XIVe s.,
Happy Chosŏn Folk Painting, p. 164.⁹⁹

Les « dix animaux de la longévité » représentent des valeurs symboliques : vœux de paix, de réussite, de longévité, de richesse, etc.

Le deuxième genre de la peinture traditionnelle coréenne est le *muninhwa*, ou « peinture des lettrés », dont les œuvres s’appuient sur le modèle chinois aussi bien pour les thèmes que pour le style. La calligraphie et la peinture ont, en effet, été considérées comme des arts ayant une même origine esthétique, et comme des savoirs indispensables aux nobles et aux lettrés. Les caractéristiques de cette peinture sont très proches de celles de la calligraphie : utilisation des mêmes instruments (pinceau et encre), et mêmes principes d’exécution qui s’appuient sur les notions de souffle, de geste harmonieux et d’équilibre entre Vide et Plein comme nous avons pu le voir auparavant (chap. 1. § 3).

⁹⁸ CHŎNG, Byŏng-mo, « Théorie du *minhwa* de Chosŏn », *Happy Chosŏn Folk Painting*, éd. Seoul Museum of History, Séoul, 2005, p. 230.

⁹⁹ éd. Seoul Museum of History, Séoul, 2005.

Parmi les thèmes récurrents de la peinture des lettrés, on trouve les ‘quatre plantes nobles’ ou *sagunja* en coréen : la fleur de cerisier, l’orchidée (fig. 14), le chrysanthème et le bambou qui symbolisent les qualités de l’Homme selon l’idéal confucéen. D’autres peintures représentent des éléments comme les pins, la vigne — comme dans l’iconographie chinoise de l’époque des Ming — ou les animaux. Les Objets sont tracés au pinceau et mêlent différentes qualités de trait et de densité d’encre. Sur ces peintures qui sont très appréciées des classes aristocratiques, figure souvent un poème calligraphié en chinois. L’usage de la couleur reste sobre et n’a pas beaucoup d’importance ici. Ce genre inclut également des peintures sur les thèmes ‘montagne-eau’, « fleurs-oiseaux », « portrait », « caractères calligraphiés » (de la morale confucéenne), ainsi que des tableaux religieux.



Fig.14 : « Orchidée », 1816 (?), *L'Art coréen au musée Guimet*, p. 20.¹⁰⁰

Enfin, la « peinture populaire » *minhwa* constitue le troisième des genres picturaux du Chosŏn. Comme nous l’avons vu précédemment (chap. 2. § 1.1), les peintres qui produisent des œuvres *minhwa* résident en province et profitent de leur anonymat pour réaliser des œuvres affranchies des conventions de l’académie. Ils se distinguent donc des peintres classiques dont les travaux codifiés répondent aux commandes privées de la Cour et des aristocrates. Le peintre *minhwa* est souvent invité par son commanditaire à travailler sur place. Cette façon de procéder lui permet de s’adapter aux goûts de son client, de prendre connaissance de l’espace qui accueillera son œuvre, et d’y introduire des variations selon le lieu de production. Ce procédé apporte un certain dynamisme aux peintures, et l’utilisation de couleurs lumineuses renforce encore cette impression de vitalité. Le *minhwa* emprunte ses thèmes à la peinture académique, mais aussi au folklore, aux coutumes et à la nature, et a comme sujet l’expression des rêves et des désirs, ce qui

¹⁰⁰ Pierre CAMBON, éd. Trésors du musée Guimet, 2008.

explique que le contenu et la composition des tableaux restent souvent très éloignés de la réalité.

Selon Michael Cunningham¹⁰¹, l'art coréen traditionnel se caractérise par sa franchise visuelle, qui permet de repérer facilement le sujet de l'image. Dans la composition, cette franchise visuelle se traduit par le contraste créé par les jeux d'encre entre espace peint et espace vide et qui laisse voir le sujet de l'image, ou les autres objets, de manière relativement distincte. Comme An Hwi-Jun¹⁰² l'a souligné à propos des paysages de An Kyŏn, dès le XV^e siècle, on remarque que de très larges espaces non peints sont insérés entre les Objets peints au sein de la composition.

Dans les peintures de l'époque Chosŏn, l'être humain, au sein du paysage, n'est pas un simple élément qui serait équivalent à d'autres, mais c'est un Objet plus central, à qui les détails du visage et la gestuelle confèrent davantage d'expressivité qu'aux autres. Parce qu'il est humain, l'observateur s'identifie à cet Objet et établit plus facilement des relations avec le milieu environnant, ce qui crée parfois chez l'observateur l'impression d'un rapport plus intime avec le milieu naturel. De ce fait, certaines peintures de paysage ont retenu l'attention des historiens d'art, car le contenu de l'image évoquait un paysage plus proche du réel que dans les peintures chinoises qui traduisent l'espace du tableau comme la représentation en microcosme de conceptions métaphysiques. « Le but est de recréer le paysage et non pas l'univers, de suggérer le monde tel qu'il est maintenant, et tel qu'on le ressent, sans cette dimension métaphysique que l'on trouve en Chine »¹⁰³.

2.2.3. *Le minhwa du XVIII^e au début du XX^e siècle*

La plupart des peintures *minhwa* qui nous sont parvenues ainsi que les archives historiques qui témoignent de ce genre datent des alentours du XVIII^e siècle, ce qui explique que la fin du Chosŏn semble être la période durant laquelle le *minhwa* a été le plus présent en termes de production et le plus reconnu comme genre artistique. À cette époque, chaque maison était ornée et ritualisée par des peintures *minhwa* ayant pour thème les « caractères calligraphiés », les « animaux mythiques », 'montagne-eau' et « fleurs-oiseau ».

¹⁰¹ Michael CUNNINGHAM, « Esthétique coréenne », *La Poésie de l'encre : tradition lettrée en Corée (1392-1910)*, Paris, éd. Réunion des musées nationaux, 2005, p. 31.

¹⁰² An, Hwi-Jun, *L'Art et la culture coréenne*, Séoul, éd. Sigong, 1989.

¹⁰³ Pierre CAMBON, « Au pays des lettrés », *La Poésie de l'encre, op., cit.*, p. 16.

Le *minhwa* est en interaction avec d'autres genres artistiques, notamment pour ce qui concerne les thèmes de la peinture de Cour et ceux de la peinture de lettrés : le thème 'montagne-eau' a été apprécié comme peinture contemplative et réinterprété par les peintres de *minhwa*, tout comme celui du « paravent aux livres » — acquisition luxueuse et moderne effectuée par les nobles et les lettrés — qui a aussi été emprunté et réinterprété. Inversement, des motifs *minhwa* ont été utilisés pour le mobilier et sur des porcelaines blanches.

Le *minhwa* s'est épanoui de la deuxième moitié du XVIII^e siècle à la fin de la dynastie Chosŏn, période marquée par la fragilisation de la hiérarchie entre les différentes catégories sociales et le début du modernisme à la veille de l'occupation japonaise. Cette époque correspond à un moment de transition entre la société traditionnelle et la société moderne : la notion d'individualisme se développe, la classe moyenne s'enrichit (les *chungins*¹⁰⁴, les agriculteurs...) et les genres artistiques populaires prennent de l'ampleur. Le genre *minhwa* montre alors un caractère plus expérimental encore, gardant des liens avec la tradition par le biais de l'usage de certains codes et dans ses thématiques, mais échappant à l'académisme par ses expérimentations stylistiques (chap. 2. § 1). Durant cette période, il prospère et est apprécié d'un large public jusqu'en 1950.

Dans certaines œuvres *minhwa* de la fin de la dynastie Chosŏn, on observe des tentatives d'utilisation de techniques modernes de représentations graphiques de l'espace, telle que la perspective linéaire. Mais leur application est loin d'être rigoureuse et fondée sur des principes scientifiques, comme on le voit dans la représentation d'objets en trois dimensions dans les peintures sur le thème « objets de l'érudit », et les espaces sont plutôt déconstruits par la cohabitation expérimentale de différents points de vue.

Les pressions de la politique extérieure et l'instabilité sociale du pays provoquent par ailleurs une recrudescence des pratiques chamaniques dans la peinture. Même dans le cas des peintures académiques présentées dans un cadre diplomatique avec le Japon, la présence d'un motif censé être de bon augure est observable, ainsi que dans des peintures de thème 'montagne-eau', dont la fonction habituelle est pourtant plutôt esthétique et contemplative.¹⁰⁵ On relève également ce phénomène pour les peintures *minhwa* ont été souvent utilisées au quotidien pour leurs vertus chamaniques et pour exprimer tout un

¹⁰⁴ Catégorie composée de métiers tels que médecin, astronome, peintres professionnels, interprète, administrateur peu gradé, etc.

¹⁰⁵ Voir à ce sujet le Laboratoire des études du XVIII^e siècle, *L'Aspect des échanges culturels entre la Corée et le Japon*, Paju, éd. Taehak, 2007, p. 337 (ouvrage en coréen).

ensemble de souhaits (réussite sociale ou économique, fertilité, etc.). Selon cet usage, les peintures de la Cour, appelées *seahwa*, s'ornent de motifs symbolisant des vœux de puissance et de longévité pour le roi et son royaume ; elles ont été abondamment reproduites dans des ouvrages comme *Tongkosaeshiki*, « Les Coutumes selon les quatre saisons du royaume de l'Est », et utilisées par la population. Hong Sŏn-P'yo rapporte que « les peintures pour les souhaits de bon augure s'observent, non seulement aux portes d'entrée du palais et dans les habitations de la famille royale, mais aussi dans celles du peuple ». ¹⁰⁶



Fig. 15 : « *Sadangdo*, hôtel de rite ancestral », *Happy Chosŏn Folk Painting*, *op.cit.*, p. 115.

À cette période, les rites ancestraux confucéens sont pratiqués intensivement au sein de la famille, ce qui contribue au rapprochement entre le *minhwa* et la population. Ceux qui ne peuvent s'offrir un autel (*sadang*) chez eux utilisent des peintures représentant un autel ancestral pour créer un lieu de rite par l'image. Certains villages possèdent un unique paravent *minhwa* dédié aux rites ancestraux confucéens que se partagent, à tour de rôle, les habitants. Les paravents *minhwa* portaient sur divers thèmes (chap. 2. § 3.3.3) et étaient aussi bien utilisés pour la célébration des anniversaires que pour celle des mariages ou autres cérémonies.

¹⁰⁶ Citation dans HONG Sŏn-P'yo, « La Pratique chamanique à travers les vœux de richesse et la grande production du *minhwa* durant la fin de la dynastie Chosŏn », *Happy Chosŏn Folk Painting*, Séoul, éd. Seoul Museum of History, 2005 (ouvrage en coréen).

L'ascension de la classe moyenne sur le plan social et économique a augmenté la production de *minhwa* et accéléré son développement pour des usages décoratifs et rituels. Le *minhwa* de cette période est le résultat de commandes passées entre un particulier et un peintre, ou produit à la demande de fabricants de papier peint dans des lieux appelés *Chijön*. Des historiens d'art soulignent que l'ampleur de la demande (de particuliers ou de collectionneurs) pour les œuvres *minhwa* et l'évolution de l'imprimerie ont stimulé le fait que beaucoup de peintures *minhwa* fassent l'objet de copies ou de reproductions imprimées.

Nous pouvons supposer que le développement et la large présence du *minhwa* dans l'espace quotidien et rituel de la population a constitué une manière de maintenir une certaine tranquillité d'esprit, et d'insuffler davantage d'optimisme au peuple dans un quotidien traversé par les inquiétudes venues de conflits internes à la société coréenne ainsi que des pressions extérieures au pays.

2.2.4. Le *minhwa*, genre 'hybride'

Le fait que le *minhwa* ne se réfère pas à une norme esthétique particulière et qu'il expérimente librement en dehors des codes picturaux imposés par le style académique lui a permis de se renouveler au fil du temps tout en assimilant des éléments picturaux issus d'autres genres (comme motifs des Objets ou leur thème, technique de représentation, fonctions rituelles, etc.).

Par la suite, nous allons montrer comment le développement du genre *minhwa* par assimilation d'éléments d'autres genres picturaux, nourris de différentes philosophies et croyances, nous invite à convoquer la notion d'«hybride»¹⁰⁷. Cette notion, proposée par Danielle Elisseeff, est employée pour analyser des concepts issus de différents domaines ou d'œuvres artistiques de tous genres, du point de vue de l'histoire de l'art : « (...) croisement, transformation, (...) [les hybrides] sont des formes éphémères, mutantes, qui expriment une énergie créatrice dans l'esprit chinois antique, qui animent l'univers dans la continuité de la transformation. Ce sont des formes créées de différentes visions dans un espace et dans une époque donnés. »¹⁰⁸ Selon l'auteur, la notion d'«hybride» est très complexe ; cependant, nous proposons d'utiliser ici la définition possible de l'«hybride» que nous avons donné plus haut comme point de départ de la réflexion.

¹⁰⁷ Danielle Elisseeff, *Hybrides chinois*, op. cit.

¹⁰⁸ Cycle de conférences à l'auditorium du Louvre du 9 au 23 mai 2011, Danielle Elisseeff, *Hybrides chinois : la quête de tous les possibles*, Paris.

Bien qu'il soit constitué de diverses thématiques, assimilées à partir d'autres genres ayant des normes esthétiques ou une structure codifiée, le *minhwa* a une structure relativement souple et très hétéroclite. Il partage beaucoup d'éléments picturaux avec les autres genres, et notamment leur motif (c'est-à-dire le type d'Objet représenté), toutefois celui-ci est souvent réinterprété dans un aspect graphique plus simple ou très personnel, et recomposé dans une organisation nouvelle. Beaucoup d'éléments picturaux du *minhwa* restent à réinterpréter de manière subjective, ce qui permet à l'observateur de donner libre court à son imaginaire et de puiser dans ses références personnelles.

Les paysages 'montagne-eau' et « caractères calligraphiés » du *minhwa* sont comparables à ceux de la peinture des lettrés confucéens, tandis que les « livres et autres outils de l'érudit » proviennent du thème « paravent aux livres » de la peinture de Cour. Parallèlement, les peintres *minhwa* n'hésitent pas à dévier la signification globale de l'Objet dont ils s'inspirent par l'introduction de motifs d'Objets d'un autre thème, ou d'Objets issus du monde réel, ou encore ceux de leur imaginaire propre. Pour la composition, les peintres *minhwa* ont également retranscrit leurs propres visions sur l'espace symbolique du tableau en partageant les valeurs symboliques d'origine, ou en les modifiant par la décomposition de la structure.

Ainsi, le *minhwa* emprunte divers éléments (thème, fonction, éléments graphiques, conception philosophique, etc.) à d'autres genres.

Par exemple, les peintures *minhwa* « livres et autres outils de l'érudit » comportent des éléments picturaux communs avec le « paravent aux livres » de la peinture de Cour, mais aussi des éléments nouveaux qui redéfinissent ce thème.

Le « paravent aux livres » ci-dessous, qui a été conçu au XVIII^e siècle par le roi Chǒngjo pour des raisons esthétiques et pédagogiques, représente le goût pour les études et sollicite une bonne attitude de la part des hauts fonctionnaires.

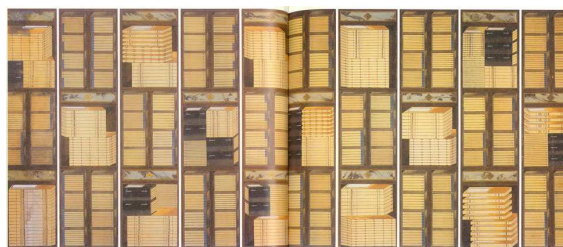


Fig. 16 : « Paravent aux livres », Chosǒn, XIX^e s.,
Minhwa, la révolution des peintres anonymes, p. 72-73.¹⁰⁹

¹⁰⁹ CHŎNG Byǒng-Mo, Séoul, Tahalmedia, 2011.

Dans les débuts de la pratique, les peintures de « paravent aux livres » sont composées principalement de livres, représentés dans une bibliothèque comme dans la figure 16 ci-dessus, les Objets étant délimités de manière très réaliste. Ensuite sont apparues des peintures ayant un caractère plus décoratif, avec une bibliothèque de livre qui contient également des Objets de collection, modernes ou exotiques, comme des poteries, des sculptures chinoises ou des horloges ainsi que nous pouvons le voir dans le paravent ci-dessous.



Fig. 17 : Paravent aux livres, fin du XVIII^e-début du XIX^e s.,
op. cit., p. 66-67.

Dans les peintures « livres et autres outils de l'érudit », des motifs issus des thèmes « animaux », « animaux mythiques » ou du paysage 'montagne-eau' se juxtaposent avec les Objets qui concernent les études, tels que des livres et des pinceaux. L'introduction de motifs animaliers, mythiques ou paysagers crée un effet d'étrangeté par le jeu d'échelle particulier qui les met en regard des Objets fonctionnels.

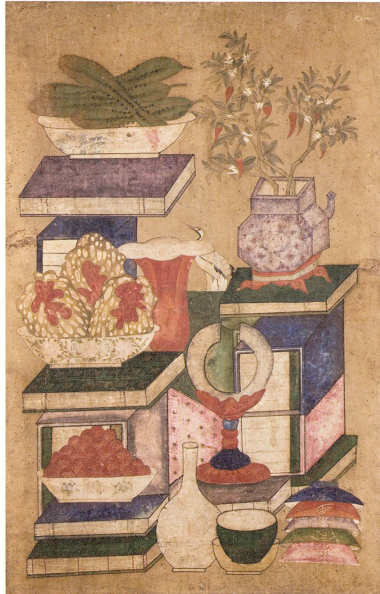


Fig. 18 : « Livres et autres outils de l'érudit »,
XIX^e s., *op. cit.*, p. 95



Fig. 19 : « Livres et autres outils de l'érudit »,
XIX^e s., *op. cit.*, p. 90.

De plus, les « livres et autres outils de l'érudit » du *minhwa* expérimentent des choix de composition bien plus libres et dynamiques que dans la peinture de Cour, et ainsi que nous pouvons l'observer dans la figure 18, 19 et 20, les Objets sont souvent agencés au sein d'une structure qui combine différents points de vue pour la même image.

Dans certains cas, les peintures sont présentées sous forme de paravents. Parfois, la bibliothèque elle-même n'est pas représentée, et les Objets sont disposés par groupes et entourés d'espace non peint, comme si le meuble, disparu, laissait les Objets en suspension dans l'espace du tableau. L'atmosphère (studieuse, organisée, réaliste) et la fonction d'origine (avant tout pédagogique) du thème « livres au paravent » ont évolué selon un esprit plus expérimental et imaginatif, les peintres du *minhwa* confrontant des éléments réels (Objets ou formes d'expression ayant cet effet) et imaginaires dans les « livres et autres outils de l'érudit ».



Fig. 20 : « Livres et autres outils de l'érudit », XIX^e s., *op. cit.*, p. 100.

Quant aux peintures de paysage *minhwa* à thème 'montagne-eau', la fonction esthétique et contemplative et la valeur symbolique du Vide et du Plein dans cette expression est partagée avec celle des peintures académiques. Comme l'indique Jacques Gies au sujet des normes esthétiques chinoises employées dans les peintures Chosŏn, « [le modèle est celui] des peintures chinoises Song (960-1279) et Ming (1368-1644). Entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, à l'ère du Chosŏn, l'école de Chine *wu* succède à la même époque au style de peinture du Song Nord, notamment la peinture des lettrés ». ¹¹⁰

Les peintures 'montagne-eau' du *minhwa* ont également des modes de représentation (type d'Objet, forme de composition) similaires à ceux des peintures des lettrés, ce qui renvoie aux codes esthétiques de la peinture chinoise classique. Ces normes convoquent la notion de Vide.

Malgré les différences dans l'apparence des tableaux, la valeur symbolique du Vide est communément admise. Dans ce thème 'montagne-eau', la qualité du trait n'a pas beaucoup d'importance et reste simple même si, parfois, les espaces non peints sont plus chargés par les motifs peints que dans la peinture des lettrés. Certains motifs courants sont représentés de manière peu détaillée, voire inachevée, ce qui — comme nous le

¹¹⁰ Jacques GIES, « Qu'en est-il, au juste, de l'influence chinoise sur la peinture coréenne ? », p. 37, *La Poésie de l'encre : tradition lettrée en Corée (1392-1910)*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2005.

démontrerons dans les chapitres 3 et 4 — permet une autre interprétation des tableaux en fonction de leur contexte pictural, contrairement aux peintures académiques qui, très codifiées, chargent les Objets d'une valeur symbolique selon des normes esthétiques préétablies.

Les Objets récurrents du thème 'montagne-eau' sont donc communs avec les peintures de lettrés, puisqu'on y observe des poèmes calligraphiés en chinois, des espaces non peints, des Objets peints comme des montagnes, des êtres humains ou des arbres qui sont tracés ou peints à l'encre à l'aide d'un pinceau ou avec des pigments de couleur dilués sur le papier; l'espace non peint situé entre ou dans les Objets permet de faire apparaître le papier. L'ensemble de la surface de la peinture est composé d'espaces peints et non peints qui produisent un effet de transformation progressive des différents Objets peints, comparable à la notion de 'devenir réciproque' (Cheng). Leurs formes se déclinent d'un motif à l'autre (entre la montagne et l'eau, principalement), l'espace non peint permettant d'imaginer des formes intermédiaires entre ces deux motifs.

On remarque souvent, par ailleurs, la présence des trois éléments principaux de l'univers (Homme, Terre et Ciel) qui structurent l'espace du tableau comme dans les peintures des lettrés. Pour traduire cette idée d'un partage de l'espace du tableau en plusieurs sections représentant le ciel et la terre, les éléments se combinent au Vide ou à des traces d'encre très diluée. Dans le *minhwa*, les espaces de transition entre les différentes sections sont parfois occupés par des Objets disposés en série ou tracés de façon à séparer nettement les espaces. Ainsi, la notion taoïste des génies de l'univers se traduit-elle par une division de l'image en trois zones grâce à un espace intermédiaire visible.

Les similitudes de composition sont remarquable dans des paysages 'montagne-eau' présenté ci-dessous provenant, pour l'un, de l'époque de Song (fig. 21), et pour l'autre, de celle du *minhwa* du Chosŏn (fig. 22). La séparation des espaces entre gauche et droite, en bas de l'image, et celle de l'espace selon un axe haut/bas sont identiques ; le ciel est occupé par un poème, tandis que la partie en bas à gauche l'est par des humains.

Par contre, le passage entre l'espace du haut et celui du bas du tableau est exprimé de différentes manières. Dans la peinture des lettrés (fig. 21), le premier plan se fond progressivement dans l'arrière-plan. Ce passage relie par l'espace non peint des Objets très détaillés à d'autres Objets représentés à l'encre diluée, donnant l'impression d'un éloignement. Dans le *minhwa* (fig. 22), le premier plan reste très marqué grâce à un cercle délimité par des Objets qui clôturent ainsi l'espace ; mais la répétition de certains motifs

(montagnes) et l'espace non peint tendent malgré tout à relier les deux plans. Cette façon de passer d'un plan à un autre s'observe également dans les peintures des figures 21 et 22.



Fig. 21: « Début du printemps »
Guo Xi, Song du nord, 1072
Histoire de l'art, op. cit., p. 134.



Fig. 22: « Montagnes, pavillon et oiseaux »
Auteur anonyme, Chosŏn, XVIII^e-XIX^e s.,
Nostalgies coréennes, op. cit., p. 33.

Dans le cas d'un emprunt aux motifs de la peinture des lettrés, la simplification ou le manque de précision des Objets éloignent leur sens symbolique et changent la grille de lecture. En revanche, l'aspect maladroit ou humoristique de cette représentation permet d'interpréter leur signification par projection spontanée ou à partir de l'imaginaire de l'observateur. En effet, si nous ne sommes pas en mesure d'identifier l'Objet emprunté ni de le rattacher à des codes picturaux précis, l'aspect simplifié des Objets nous laisse cependant la possibilité de les interpréter librement.

Par exemple, au premier plan de la peinture chinoise traditionnelle du lettré (fig. 23), on peut voir des pins, symboles d'amitié¹¹², dans la figure 24, la forme en est simplifiée et les deux arbres ne peuvent pas être identifiés comme appartenant à une essence particulière ; en revanche, leur taille, leur emplacement dans le tableau et l'articulation souple des branches laisse la possibilité d'y voir deux corps humains en contact l'un avec l'autre.

¹¹² Danielle ELISSEEFF, *Hybride, op. cit.*, p. 134.



Fig. 23 : « Deux pins »
Zhen WU, époque des Yuan, XIV^e s.,
Histoire de l'art, op. cit., p. 176.



Fig. 24: « Paysage de l'île de Cheju »
Anonyme, Chosŏn, XIII^e-XIX^e s.,
Nostalgies coréennes, op. cit., p. 31.

Dans le thème « caractères calligraphiés », il y a une référence claire à la calligraphie et à la pensée confucéenne à travers les Objets représentés, et l'examen de ce genre démontre que le peintre s'est réapproprié la pensée confucéenne. Les caractères calligraphiés se composent de manière à former une image, illustrant les vertus morales confucéennes. Les motifs peints, quant à eux, représentent des éléments de la légende reliée à la morale que représente le caractère chinois.



Fig. 25: « La Piété filiale et le Fils (dévoué à ses parents) » XIX^e s.,
Minhwa, la révolution des peintres anonymes, op. cit., p. 125.

Mais là encore, ces motifs sont parfois représentés de manière ornementale et humoristique, dimension qui est absente des peintures de lettrés confucéens.

L'expression caricaturale du visage humain dans la figure ci-dessous est représentative de ce fait.



Fig. 26 : « Sincérité », *Minhwa*, *op. cit.*, p. 165.

En revanche, dans certaines peintures, les ornements qui accompagnent l'idéogramme contribuent parfois à mettre en évidence son sens et sa fonction pédagogique. Par exemple, dans la figure 26, la peinture est composée d'un idéogramme et de motifs illustrant la scène d'un conte ou d'un mythe chinois porteur d'une morale confucéenne.

Comme nous venons de le voir, le *minhwa* est un véritable genre hybride, en interaction avec d'autres genres tels que les peintures des lettrés, mais aussi d'autres formes artistiques comme la calligraphie. En outre, les peintres *minhwa* se sont également inspirés des fresques réalisées dans les tombeaux de Koguryō¹¹³ — il serait d'ailleurs intéressant d'effectuer dans une recherche ultérieure une analyse plus poussée pour

¹¹³ Comme LEE U-Fan le mentionne dans son ouvrage *Le Minhwa du Chosŏn* (Séoul, éd. Yŏllhwadang, 1977), les peintures du *minhwa* se basent sur des éléments communs (thèmes et style) aux peintures murales de l'empire de Koguryō (37 av. J.- C. - 668, période des Trois Royaumes de la Corée).

comparer leurs points communs. Le genre *minhwa* constitue donc un étonnant espace d'expérimentation, au sein duquel s'exercent de multiples influences.

2.3. Les thèmes

Dans cette partie, nous avons tenté d'appréhender la diversité des thèmes du *minhwa*. Nous avons considéré les Objets représentés dans les peintures comme un possible critère de classement de ces thèmes : leur rôle est très important car ils contribuent à la valeur symbolique du tableau. Après avoir examiné les différents types de classement existant, nous en avons choisi deux, celui de Yanagi Muneyoshi et celui de Lee U-Fan et Pierre Cambon, sur lesquels nous nous sommes appuyées pour créer notre classement.

En premier lieu, nous avons analysé ces deux classifications (élaborées à des époques différentes) en centrant notre attention sur le rapport entre les Objets représentés et les valeurs symboliques qui orientent les fonctions et donc les usages particuliers des peintures *minhwa*. Nous avons dégagé les critères de classement utilisés dans les deux types de classification : les peintures sont réparties selon leur fonction, suivant les différentes valeurs symboliques des objets représentés (fonctions chamanique, pédagogique, décorative, religieuse). Chacune de ces fonctions correspond à un lieu d'exposition particulier du *minhwa*, dans l'espace privé ou public. Lorsque le *minhwa* se présente sous la forme d'un paravent à plusieurs panneaux (de deux à douze) en tant qu'objet mobile, il délimite l'espace d'habitat et permet des usages différents selon le moment : pratiques rituelles ou pratiques de la vie ordinaire, usages publics ou intimes.

Les Objets représentés sont nombreux : paysages (montagnes, eaux, etc.), animaux réels ou mythiques (phénix, dragon...), végétaux, livres et autres objets, contes, etc. Les Objets représentés sont souvent des éléments de la nature parfois mêlés à des éléments d'ordre imaginaire, comme les animaux mythiques. Cela provient initialement de la volonté de transmettre des enseignements religieux (chamanisme, bouddhisme, taoïsme ou confucianisme), au moyen de thématiques conçues pour accompagner le quotidien et les cérémonies populaires. Par exemple, le thème des « Dix symboles de longévité », apparaît sous la forme d'un paravent dans les rites de

célébration du Nouvel An, pour un soixantième anniversaire ou pour des noces d'argent.

La majeure partie des peintures visibles de nos jours sont des peintures sur les thèmes « fleurs-oiseaux », ‘montagne-eau’, et des tableaux d’animaux pour ce qui concerne les objets de la nature. On trouve aussi la « peinture calligraphiée » et les « livres et autres outils de l’érudit » pour les objets se rapportant à la culture. Par la suite, nous illustrons l’inventaire des thèmes des peintures du *minhwa* afin de donner un aperçu global de ses thématiques¹¹⁴.

Les thèmes du *minhwa* ne constituent pas une liste fermée mais présentent de nombreuses variations. De plus, de nouveaux thèmes sont créés à partir de thèmes existants et de nombreuses peintures *minhwa* sont composées d’Objets provenant d’autres thèmes, comme par exemple, les animaux des contes (lapins vivant sur la lune) ou les animaux mythiques qu’on trouve parfois dans des tableaux de « fleurs-oiseaux » (fig. ci-dessous).



Figure 27 : « Fleurs, oiseaux et lapins »

XIX^es., paravent à six panneaux, Nostalgies coréennes, p. 102-103

Il arrive aussi qu’un nouveau thème soit créé par substitution d’un Objet à un autre Objet, sans que la structure originelle ou le principe de la composition du tableau en

¹¹⁴ Pour cela, nous avons retenu le catalogue d’une exposition qui a eu lieu en 2005 au musée d’Histoire de Séoul, pour laquelle 120 peintures *minhwa*, provenant de musées coréens et japonais ainsi que de diverses collections privées, ont été réunies. Nous avons également utilisé le catalogue d’une exposition qui a eu lieu en 2001 au musée des Arts asiatique Guimet, pour présenter des collections privées de *minhwa* du XVII^e et XIX^e siècles.

soit modifié. De ce fait, on peut considérer la peinture « plantes-insectes », comme une variation du thème « fleurs-oiseaux » (fig. ci-dessus) ; les insectes se trouvant à la place des oiseaux, tandis que les éléments floraux restent au même endroit dans la composition. A partir de là, on classera la peinture « plantes-insectes » soit comme une catégorie autonome soit comme une sous-partie du genre « fleurs-oiseaux ». Ainsi, en raison d'une composition assez libre établie à partir d'Objets appartenant à différents thèmes, il est souvent délicat de classer une peinture dans telle ou telle catégorie. Et le même tableau peut être classé différemment selon le critère retenu. Par exemple, la peinture figure 27 ci-dessus est classée dans le thème « fleurs et oiseaux », tandis que dans le classement du catalogue *Nostalgies coréennes : peinture de paravents du XVII^e au XIX^e siècle*, elle se trouve dans le thème « les animaux »¹¹⁵.

2.4. Classification des thèmes

Nous avons retenu deux classements de la peinture *minhwa* proposés par des chercheurs, spécialistes reconnus de ce genre pictural. Le premier classement est celui de Muneyoshi Yanagi (1889-1961), l'un des premiers collectionneurs de peinture, également philosophe et critique d'art spécialiste de l'art coréen, et notamment du *minhwa*¹¹⁶. Le second, élaboré par Lee U-Fan et Pierre Cambon, a été illustré à l'occasion d'une exposition au musée national des Arts asiatiques (Paris) en 2001. Lee U-Fan, artiste contemporain, est également l'un des plus grands collectionneurs de « peintures de paravent » *minhwa* du XVII^e au XIX^e siècle. Il a été l'un des premiers à revaloriser le genre *minhwa* au sein de l'art actuel. Sa classification a été élaborée en collaboration avec Pierre Cambon, chef conservateur du musée Guimet, musée des arts asiatiques.

Pour chacun d'entre eux, nous avons étudié le mode de classement des thèmes et relevé les éléments de chaque classement (Objets représentés, usages particuliers pour chaque thème, ect.) afin de repérer les critères à l'œuvre.

2.4.1. Selon Muneyoshi Yanagi

La classification des thèmes du *minhwa* selon Muneyoshi Yanagi est fondée, en général, sur les fonctions du tableau en lien avec les valeurs symboliques des objets

¹¹⁵ *Op. cit.*, p. 102.

¹¹⁶ « Minwha of Chosŏn », *Happy Chosŏn Folk painting*, Séoul, éd. Seoul Museum of History, p. 210.

représentés. Elle catégorise l'ensemble des *minhwa* selon les cinq grand thèmes suivants :

1) *Munjahoe* ou *munjado*¹¹⁷, la « lettre calligraphiée » : idéogrammes calligraphiés en vue d'une initiation à l'écriture et à la morale confucéenne.



Fig. 28 : *Munjado*, « caractère calligraphié » *Happy Chosŏn Folk Painting*, p. 136.

2) *Kilhyung*, « présage de bonheur » : peintures d'animaux, comme le tigre ou la pie, symbolisant « l'éloignement du mauvais esprit », « la bonne nouvelle » ou le lotus et le colvert, symbolisant « la fertilité ».

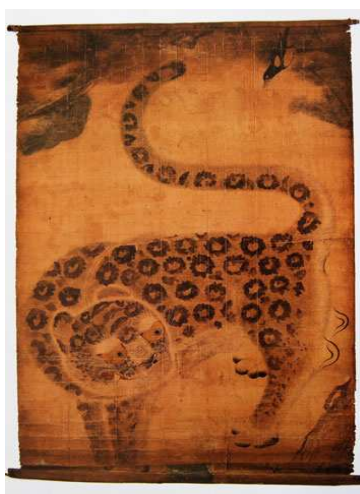


Fig. 29 : *Hojakdo* « tigre et pie », époque Chosŏn XIX^e s.,
Happy Chosŏn Folk Painting, p. 136.

3) *Chŏntonghwajae*, « thématique traditionnelle » : il s'agit des peintures de paysages, de fleurs et de rochers, thèmes picturaux en usage depuis très longtemps.

¹¹⁷ *Do* signifie « peinture » en coréen. Pour éviter la répétition de ce terme dans le titre, nous avons préféré en faire l'économie dans la traduction des noms de thèmes.



Fig. 30 : *Hwajodo* « fleurs-oiseaux : pivoine », XIX^e s., *Happy Chosŏn Folk painting*, p. 37.

4) *Chŏngmul*, « nature morte » : on trouve dans cette catégorie les peintures de plantes et les objets de l'homme lettré (par exemple, le pin, le bambou, les pinceaux, le papier).



Fig. 31 : *Chaekkado* « livres et objets », XIX^e s., *Happy Chosŏn Folk painting*, p. 124-125.

5) *Saejonggyo* : *yu, pul et togyo*, « peinture religieuse : confucianiste, bouddhiste ou taoïste » : portraits de moines, animaux mythiques du taoïsme (tortue, cerf écorné...).



Fig. 32 : *Kamoyōjaedo* « peinture d'autel de la rite ancestral »,
Happy Chosŏn Folk painting XIX^e s., p. 115.

Ce classement est basé sur les différentes fonctions déterminées par la valeur symbolique des Objets représentés: certains thèmes indiquent leur fonction dans leur intitulé, par exemple « peinture religieuse : confucianiste, bouddhiste ou taoïste ». Selon les thèmes, un même Objet peut prendre des valeurs symboliques et des fonctions différentes.

Nous proposons ici, quatre fonctions de la peinture *minhwa* selon lesquelles les cinq catégories de thèmes déterminées par Yanagi Muneyoshi peuvent être de nouveau réorganisées :

- **fonction chamanique** : « présage de bonheur »
- **fonction pédagogique** : « caractères calligraphiés »
- **fonction décorative** : « nature morte », « thématique traditionnelle », « lettre calligraphiée »
- **fonction religieuse** : « peinture religieuse »

Bien que tous les thèmes puissent avoir une fonction décorative, nous considérons ici que certains d'entre eux ont une fonction première différente, ce qui nous permet de les distinguer. Il peut y avoir plusieurs fonctions pour un même thème, notamment pour le thème « caractères calligraphiés » : selon le style de représentation du caractère calligraphié, c'est la signification de l'idéogramme qui est mise en avant ou bien l'aspect décoratif des motifs peints.

2.4.2. Selon LEE U-fan et Pierre CAMBON¹¹⁸

Dans le classement de Lee U-Fan et Pierre Cambon, les différentes thématiques font, l'objet d'un découpage précis et tiennent compte d'une grande variété de thèmes ; les commentaires qui l'accompagnent permettent de resituer les tableaux dans leur contexte spatial et temporel. Le lieu d'accrochage des tableaux dans l'habitation est mentionné pour la plupart des thèmes, ainsi que l'usage temporel qui en est fait lors des rituels.

Les commentaires de Lee U-Fan et Pierre Cambon s'articulent pour chaque thème autour de trois éléments : les objets représentés, le sens symbolique des objets et leur lieu d'accrochage. Nous avons retenu certaines parties de leur analyse tout en conservant sa structure générale autour des trois éléments mentionnés plus haut qui semblent être les critères du classement. Nous avons cependant modifié leur classement en regroupant différentes thématiques dans une seule et même catégorie. Dans un premier temps nous présentons l'inventaire complet des thèmes du *minhwa* de Lee U-Fan et Pierre Cambon. Puis nous présentons notre propre version de ce classement ainsi que le commentaire de chaque thème.

Les dix-sept catégories de la collection du Lee U-Fan sont les suivantes :

- 1) *Sansudo* « montagne-et-eau »
- 2) *Sipchangsaengdo* « dix symboles de longévité »
- 3) *Munbanggudo* « paravents aux livres »
- 4) *Munjado* « paravents calligraphiés »
- 5) *Tongmuldo* « animaux »
- 6) *Hwajodo* « fleurs-et-oiseaux »
- 7) *Morando* « pivoine »
- 8) *Chochundo* « plantes-et-insectes »
- 9) *Hwajodo*, gravure sur bois, « fleurs-et-rocher »
- 10) *Tongmuldo* « animaux familiers - poule et chat »
- 11) *Ŏhaedo* « poissons-et-coquillages »
- 12) *Yongdo, kobugido* « carpe-et-tortue »
- 13) *Holangido yongdo* « animaux mythiques - tigre, dragon, phénix, *hyônmu* »
- 14) *Ch'osangdo* « portraits »
- 15) *Suryŏpdo* « chasse »

¹¹⁸ Dorénavant L.U.-F. et P.C.

16) *P'ungsokdo* « peinture de genre »

17) *Musokdo, sansindo* « chamanisme, dieux des montagnes »

À partir de ces thèmes, nous avons établi un nouveau classement en regroupant ces thèmes en fonction des types d'Objets représentés. Cela nous a permis d'appréhender la diversité des Objets pour chaque thème.

Nous avons créé des sous-catégories en fonction de la proximité des thèmes au niveau des types d'Objets représentés, de la forme de la composition ainsi que du lieu d'exposition (ou des traits identitaires communs aux propriétaires des peintures. Par exemple, nous avons regroupé les thèmes « plantes-insectes » et « fleurs-oiseaux » en considérant le premier comme une sous-catégorie du second. Nous avons procédé de même pour le thème *Hwajodo*, gravure sur bois, « fleurs et rocher ». Ces trois catégories présentent en effet une composition semblable et sont toutes destinées à la chambre de l'épouse.

Nous avons par ailleurs, apporté quelques modifications aux intitulés de L. U.-F. et P.C. en recentrant les titres sur les Objets représentés. Pour effectuer notre classification, nous avons aussi rendu visibles des Objets qui ne sont pas indiqués dans les titres de thèmes, en nous appuyant sur des textes du catalogue : on citera par exemple, le phénix, ou le *hyōnmu*, dans « animaux mythiques ». Pour les « Animaux familiers », on citera le poule, le chat, le chien. En tenant compte des Objets récurrents de la composition, au lieu de la catégorie « Animaux » selon le classement de L. U.-F. et de P.C., on notera « Animaux-végétaux », ce qui nous permettra de distinguer la spécificité de chaque thème contenant des motifs animaux de différents types en fonction de son usage ou du lieu d'exposition du tableau.

Nous avons changé l'intitulé « paravents aux livres » en « livres et autres outils de l'érudit », en traduisant du coréen l'intitulé d'origine pour évoquer plus clairement les objets représentés dans les tableaux de ce thème et aussi pour les distinguer d'avec ceux de la peinture de cour faisant partie de ce thème « paravents aux livres ».

Dans le classement du L. U.-F. et de P. C., on trouve les traductions « paysage montagne-et-eau », et « fleurs-et-oiseaux ». Nous proposons quant à nous, la traduction française suivante : 'montagne-eau' et « fleurs-oiseaux », afin d'explicitier un principe de composition lié à la relation transformationnelle entre les Objets représentés (chap. 1. § 3).

En tenant compte du fait que le thème « poisson-et-coquillage » comprenait la carpe comme Objets récurrent, nous avons inclu « carpe-et-tortue » dans le thème du « poisson-et-coquillage » .

Nous avons introduit le thème « cartographie » afin de constituer un classement plus complet tout en cernant les différents usages et la diversité des thèmes du *minhwa*.

Nous avons ainsi préféré faire l'économie du lien de coordination dans la traduction des noms de thèmes. Il en va de même pour « plantes-et-insectes » et « poissons-et-coquillages », que nous notons « plantes-insectes » et « poissons-coquillages ».

Voici à présent le classement que nous proposons :

- 1) paysage 'montagne-eau'
- 2) « dix symboles de longévité »
- 3) « animaux mythiques »
- 4) « animaux-végétaux »
- 5) « animaux familiers »
- 6) « poissons et coquillages » (avec « carpe et tortue »)
- 7) « fleurs-oiseaux » (avec « plantes-insectes » et « fleurs-rochers »)
- 8) « pivoine »
- 9) « les livres et autres outils de l'érudit »
- 10) « caractères calligraphiés »
- 11) « chasse »
- 12) « chamanisme ou dieux des montagnes »
- 13) « portrait »
- 14) « cartographie »
- 15) « peinture du genre »

Nous avons résumé les commentaires du classement de L. U.-F. et P. C., pour chacun des thèmes:

1) *Sansudo*, paysage 'montagne-eau': Il s'agit de paysages réels, ou imaginaires, dans lesquels sont représentés des formes humaines, des pavillons des animaux ou des scènes issues de conte ou de mythe. « [...] À l'origine, le « paysage montagne-et-eau » est une représentation symbolique des conceptions de l'univers en

Extrême-Orient ; il est fait moins pour être contemplé que pour éveiller chez le spectateur un sentiment religieux »¹¹⁹. Ce thème pictural est souvent exposé dans la pièce du maître ou dans son cabinet de travail (fig. 33).



Fig. 33 : « montagne, pavillon et oiseaux », XVIII^e-XIX^e s., *Nostalgies coréennes, op., cit.*, p. 33.

2) *Shipchangsaengdo*, « dix symboles de la longévité » : Il s'agit d'une peinture composée d'Objets tels que le soleil, la lune, des rochers, l'eau, des monts, des animaux (grue, tortue, cerf...) et des végétaux (pin, herbes d'immortalité, pêches...) utilisés comme symboles de longévité du monde céleste et terrestre. Cette peinture s'exposait au moment des rites du Nouvel An, du soixantième anniversaire de naissance, et des noces d'argent.



Fig. 34 : « dix symboles de longévité » XIX^e s., paravent à six panneaux,
Nostalgies coréennes, p. 43-44.

¹¹⁹ *Nostalgies coréennes, op. cit.*, p. 24.

3) *Tongmuldo*, « animaux et végétaux » : Il s'agit de peintures d'animaux dans leur milieu naturel : « [...] la représentation d'animaux dans un décor composé d'arbres, de fleurs ou de rochers [...]. Les animaux — grue, coq, cerf, sanglier, lièvre, cheval, chien, singe, carpe, anguille, dorade, etc. — sont dépeints dans un cadre végétal, constitué d'arbres, de plantes et de fleurs, tels le pin, le bambou, le pêcher, le prunier et l'érable. [...] Les peintures d'animaux apparaissent plutôt masculines et symboliques des valeurs sociales. Nombreuses sont donc celles qui ont été conçues pour un usage festif dans le cadre des rites célébrant, par exemple, l'entrée dans la vie sociale ou bien les anniversaires de naissance. »¹²⁰



Fig. 35 : « Grenouilles et papillon » XIX^e s.,
Nostalgies coréennes, p. 110.



Fig. 36 : « Hérons », Détail, XVIII^e s.,
Nostalgies coréennes, p. 106.

¹²⁰ *Nostalgies coréennes*, op. cit., p. 98.



Fig. 37 : « Fleurs, oiseaux et lapins », Paravent à six panneaux, XIX^e s.,
Nostalgies coréennes, p. 103.

4) [*Sinhwasokūi tongmuldo*], « animaux mythiques — tigre, dragon, phénix, *hyônmu* ». Il s'agit de quatre animaux mythiques : *yong* « dragon », *chujak* « phénix », *holangi* « tigre » — plus particulièrement le tigre blanc, *baekho* et *hyônmu* « croisement de tortue et de serpent ». Le tigre représente une divinité bienveillante, chassant les esprits malfaisants. La plupart du temps, il est associé à un pin dans lequel se trouve une pie ou un moineau. Cette peinture, utilisée lors du Nouvel An, est accrochée sur la porte d'entrée de la maison. Le dragon, représenté seul, a valeur d'emblème céleste. « C'est un symbole d'autorité et ses images servent à attirer la réussite, sociale notamment, ou bien la pluie en temps de sécheresse. »¹²¹ Cette peinture se présente sous la forme de rouleaux verticaux.

5) *Tongmuldo-tak, koyangi, kae*, « animaux familiers — poule, chat, chien » : ces peintures « décrivent des animaux beaucoup plus familiers comme le chat ou le coq, illustrant le cadre quotidien [fréquemment représentés avec les plantes du jardin] souvent avec humour ». ¹²² Malgré le titre choisi, on trouve dans les peintures de cette catégorie d'autres animaux tels que la pie ou le papillon.

¹²¹ *Nostalgies coréennes, op. cit.*, p. 172.

¹²² *Nostalgies coréennes, op. cit.*, p. 168.



Fig. 38 : Chat et papillons, XVIII^e s., *Nostalgies coréennes*, p. 169.

6) *Ŏhaedo*, « poisson et coquillage » : Il s'agit de peintures représentant le monde paradisiaque aquatique, fréquemment des carpes, lotus, crabes, coquilles ect. Ce thème de peinture s'exposait dans la chambre de l'épouse, dans celle des femmes en couche ou des jeunes couples. Ce thème porte le symbole de la prospérité du foyer et de la paix collective. Quant à la carpe, elle signifie des vœux pour la naissance d'un enfant mâle ou la réussite sociale d'un garçon, et sert de décor pour les jours où l'on commémore ces événements.

7) *Hwajodo*, « fleurs-oiseaux » : ce thème représente « des plantes et des animaux de toutes sortes : prunier et pêcher en fleur, lotus, camélia, pin, bambou, paulownia, grenade, pivoine, vigne, chrysanthème, orchidée ; faisan, canard, grue, coq, rossignol, caille, phénix, mais aussi papillon, abeille, tortue ou carpe. S'y rajoutent parfois des pierres de collection ou des outils d'écriture, représentatifs de la culture lettrée ». ¹²³ Cette peinture évoque le paradis terrestre, notamment à travers « le motif du couple de canards avec des canetons serrés tendrement les uns contre les autres près d'un arbuste en fleurs [qui] symbolise l'affection et l'harmonie au sein du foyer — autrement dit, [qui] célèbre la tendresse du couple et l'amour ». ¹²⁴

¹²³ *Nostalgies coréennes, op. cit.*, p. 128.

¹²⁴ *id.*



Fig. 39 : Hwajo-do « Fleurs-et-oiseaux », Paravent à huit panneaux, XVIII^e-XIX^e s., *Nostalgies coréennes*, p. 114-116.

8) *Morando*, paravent à « pivoine » : il s'agit de peintures sur paravents (ou de paravents peints) représentant des pivoines très détaillées, seules ou en pot ou composées avec des rochers et/ou des papillons. Ce type de paravent est utilisé dans les maisons des chamans, mais surtout lors des mariages où il sert de décor durant la cérémonie et d'ornement pour la chambre nuptiale des jeunes couples. La pivoine « symbolise richesse et la noblesse d'une existence placée sous le signe de l'aisance et l'abondance. Les rocher, dessinés au pied des pivoines sous forme des symboles masculin et féminin, expriment l'union du *yin* (femme) et du *yang* (homme) ». En Corée, dans certaines régions comme Andong et Bonghwa, le paravent « pivoine » s'utilise pour la cérémonie ancestrale au cours de laquelle on fait des vœux d'aisance et d'abondance pour les morts qui ont rejoint le monde de l'au-delà'.

9) *Munbanggudo*, « livres et autres outils de l'érudit » : « Outre des livres, présentés en piles ou bien ouverts, entourés d'instruments d'écriture tels le papier et les pinceaux, [ces peintures] comportent souvent des lunettes, des ustensiles à thé, des fruits et des fleurs, des vases, de précieux objets importés ; certaines incluent même des personnages, ou des paysages du registre montagne-eau. » « [...] À l'origine, symboles du respect pour le savoir, ces œuvres, qui sacralisaient l'univers de la vérité, la connaissance, étaient chargées d'éclairer l'esprit humain. » « [...] Montées sous forme de paravents, les peintures étaient disposées dans la pièce des enfants, le cabinet de travail ou la salle d'étude, de telle sorte qu'elles se trouvaient derrière celui qui était assis à sa table de travail »¹²⁵.

¹²⁵ *Nostalgies coréennes, op. cit.*, p. 46.



Fig. 40 : 'livres et autres outils de l'érudit « *Chaek'kori* »' Paravent à six panneaux, XIX^e s.
Nostalgies coréennes, p. 66-67.

10) *Munjado*, « caractères calligraphiés » : « caractères chinois, mêlant à leurs formes des motifs iconographiques ou textuels tirés de contes populaires se référant aux normes de la société féodale. [...] Conçus initialement pour diffuser des enseignements moraux, les paravents calligraphiques étaient destinés à la chambre des enfants ou au cabinet de travail ; devenus, par la suite, de simples objets décoratifs, on les utilisa dans toutes sortes de cadres. »¹²⁶ La transformation du thème par l'utilisation d'objets provenant d'autres thèmes modifie parfois la fonction du tableau ; ainsi, « peinture calligraphiée » : à la fin de la dynastie Chosŏn, il y a eu de plus en plus de *munjado* composés d'objets provenant d'autres thèmes. Le fait qu'il y ait toujours plus de motifs de contes ou d'animaux se combinant aux caractères calligraphiés fait que la fonction pédagogique confucéenne du tableau a eu tendance à disparaître : la peinture est devenue davantage décorative.

¹²⁶ *Nostalgies coréennes*, op. cit., p. 80.



Fig. 41 : « Caractère et Dragon, Ch'ung (Loyauté) »
XVIII^e -XIX^e s., Nostalgies coréennes, p. 97

11) *Suryōpdo*, « chasse » : il s'agit de représentations de scènes de chasse composées d'hommes et d'animaux (tigre, ours, cerf ou lièvre) dans la nature. Ces scènes de chasse, qui « [...] étaient prisées par la classe des guerriers, pour lesquels elle symbolisaient la bravoure et l'intrépidité »¹²⁷, se présentent souvent sous un grand format et sous forme de paravent. La pratique de ce thème en peinture date de l'époque du Koguryo.

12) *Musokdo*, *sansindo*, « chamanisme ou dieux des montagnes » : il s'agit de portraits de chamans ou de représentations de rituels. On peut y voir parfois le lieu de rituel, le pavillon ou l'autel ainsi que les offrandes. Ces tableaux sont accrochés dans la maison du chaman ou chez les habitants et désignent l'endroit du rite. Étant donné que le culte des montagnes fait partie intégrante du bouddhisme en Corée, on trouve des portraits de dieux des montagnes dans les temples bouddiques.

13) *Ch'osangdo* « portrait » : il s'agit de portraits peints dans un style réaliste ou imaginaire, qui représentent un personnage assis sur un siège. Ces tableaux servaient au culte des ancêtres, notamment à l'occasion des anniversaires de décès.

¹²⁷ *Op. cit.* p. 189.

14) *Chido* « cartographie » : il s'agit de cartes géographiques. Les peintures faites sur ce thème ont une valeur fonctionnelle et documentaire et étaient fréquemment exposées dans les lieux publics.

15) *P'ungsokdo*, « peinture du genre » : il s'agit de peintures représentant diverses scènes de la vie quotidienne et de rites populaires qui ont valeur de documentaires historiques. On peut y voir des illustrations de morales confucéennes ou d'événements historiques, des scènes de jeux enfantins, des paysages avec le déroulement des saisons, des parades militaires etc. Les lieux d'accrochage de ces tableaux varient en fonction du contenu.

2.5. Le *minhwa* et l'espace

En raison de sa très forte originalité artistique et de son rôle à la fois pratique, décoratif et rituel, le *minhwa* a fortement marqué de sa présence les sphères privées et publiques des XVIII^e et XIX^e siècles en Corée. La pratique de l'accrochage du tableau est liée, à l'origine, à un culte chamanique (chap. 2. § 5.1). Elle s'est développée au fil du temps pour donner aussi une sensation de vitalité aux pièces de l'habitat traditionnel. C'est une pratique influencée par une croyance animiste et par le courant philosophique taoïste qui enseigne, en particulier, l'importance de l'homme et de son lieu de résidence en lien avec l'énergie universelle de la nature (chap. 1. § 1.1).

Le découpage entre espace privé et espace public ne correspond pas toujours à la distinction entre espace d'habitation et lieux de rituels. À l'intérieur de l'espace privé de l'habitat, un espace rituel domestique peut être créé par la simple exposition d'une peinture *minhwa*, qui en fera à cette occasion, un lieu de prière du quotidien. Dans certains lieux, les peintures restent de façon constante, comme une sorte d'autel ; dans d'autres, elles sont apportées au moment du rituel et sont déplacées par la suite. Des espaces rituels publics également existent en dehors de l'habitation : le temple, par exemple. On notera donc que l'accrochage d'un tableau ou la mise en place d'un paravent modifient immédiatement la fonction d'un espace, cette transformation n'étant possible que parce que les pièces de la maison sont traditionnellement polyvalentes et sont utilisées différemment en fonction des activités qui rythment la journée (ou l'année).

En effet, dans l'habitat traditionnel, les pièces sont vides : il n'y a pas de mobilier fixe, de tableaux ou d'objets accrochés au mur, et le papier peint est d'un blanc uni. Les pièces se reconfigurent sans cesse : au moment du repas, le soir ou lors des activités personnelles. Pendant les différents moments de la journée, des changements dans l'espace s'effectuent : les objets se rangent dans le placard ou sont retirés de la pièce. Ces moments de vide spatial ou temporel ont une importance dans la transformation perpétuelle de l'espace.

Au sein de l'habitat il arrive, par exemple, que l'espace privé soit transformé en lieu de célébration d'un mariage : dans ce cas, un paravent est placé dans la cour intérieure d'une maison qui devient ainsi un lieu de réception au sein de l'espace domestique. De la même façon, un paravent peut être disposé dans l'espace public pour délimiter un lieu de célébration d'un rituel.

2.5.1. *Le minhwa et l'espace rituel*

Le *minhwa* est utilisé lors de rites chamaniques, de cérémonies de mariage ou d'anniversaires. Il se présente alors souvent sous la forme d'un paravent qui sert d'image de fond à l'ensemble de la scène et permet de circonscrire le lieu du rite et d'indiquer le moment de la cérémonie lorsque les lieux sont d'usage polyvalent. Plusieurs facteurs ont influencé ces usages du *minhwa*.

On suppose que la pratique chamanique du *minhwa* trouve son origine dans un rite populaire : la danse du masque de Ch'ō-Yong qui existe encore de nos jours, sous la forme d'une cérémonie rituelle. Ce rite provient d'un mythe du royaume de Shilla (VI^e siècle). Il s'agit de l'histoire d'un héros nommé Ch'ō-Yong, le fils d'un dragon-roi de la mer de l'Est, qui réussit à vaincre le mauvais esprit *yoksin* — « esprit de la maladie contagieuse » — qui avait tenté de séduire sa femme pendant son absence. Le héros triomphe par la danse et le chant, sans utiliser la force. Sous l'influence de ce mythe, l'accrochage du portrait de Ch'ō-Yong devant la porte d'entrée, comme image protectrice, est une pratique très répandue à l'époque Chosŏn.

En ce qui concerne l'usage cérémoniel, la peinture appelée *saehwa* — une sorte de « peinture de cour » —, offerte par le roi à ses vassaux lors du Nouvel An dans le but de leur souhaiter bonheur et richesse, a influencé la culture populaire dans la réalisation de peintures *minhwa*.

Un autre exemple est celui de la peinture de pivoines, appelée *morando*, souvent utilisée lors de cérémonies royales et que l'on retrouve surtout pour le mariage des lettrés et dans certaines régions du Sud pour la cérémonie faite en hommage aux ancêtres. On la retrouve aussi dans la maison des chamans où ce thème a plusieurs fonctions lors des rites.

2.5.2. *Le minhwa et les espaces de l'habitat*

Les peintures *minhwa* sont exposées dans les différents espaces de l'habitat : fixée sur une porte, des meubles, un mur ou dans une pièce sous la forme d'un paravent. Les pièces ayant très peu de mobilier et les murs étant tapissés de blanc, l'espace disponible pour la présence d'une image et les possibilités de décoration sont très importants. Selon la tradition, le *minhwa* a pour fonction de mettre en valeur les différents lieux d'une structure architecturale, notamment ceux de la maison traditionnelle ; à chaque pièce de la maison correspond un thème de peinture et une fonction particulière.

L'habitat traditionnel coréen se caractérise par une séparation spatiale liée au sexe et à l'âge des occupants. Les vertus morales et sociales que requiert l'époque Chosŏn imposent une répartition stricte des rôles de l'homme et de la femme, de l'adulte et de l'enfant.

Le rôle de l'homme se situe du côté social et public. Dans le cas d'une famille de classe moyenne, la pièce qui lui est réservée et que l'on appelle *salangbang* « chambre d'hôte », est orientée plutôt vers l'extérieur. L'homme occupe également une pièce de réception semi-ouverte vers l'extérieur qui est un lieu d'éducation destiné aux enfants et un lieu de réunion entre hommes pour discuter de culture ou de philosophie (on y expose les peintures *sansudo* 'montagne-eau' ou « livres et autres outils de l'érudit »). La femme, quant à elle, s'occupe des affaires de la maison dans une pièce appelée *anbang* « pièce intérieure ». *Anbang* est aussi le lieu où elle accouche, un lieu d'éducation pour les enfants et un lieu d'intimité pour le couple (les peintures exposées suivent souvent les thèmes « fleurs-oiseaux » ou « poissons-coquillages »).

Le couple n'a pas de chambre commune. Pendant la journée, le mari reste dans sa pièce pour travailler ou recevoir des visites et l'épouse reçoit son mari dans sa pièce en toute intimité. Quant aux enfants, ils demeurent dans la pièce *anbang* ou

s'installent dans une autre pièce appelée *gŏnŏbang*, située en face de celle du maître de maison. Cette séparation spatiale se double d'une distribution différenciée du *minhwa* : les thèmes de la peinture ornementale et leur lieu d'accrochage sont liés au sexe et à l'âge de la personne qui occupe la pièce. La peinture de *sansudo* 'montagne-eau', par exemple, est typiquement utilisée dans la pièce du maître de maison, tandis que la peinture de *hwajodo* « fleurs-oiseaux » ornera, quant à elle, la pièce de la maîtresse de maison.

Dans cette pratique d'exposition, où thème pictural et lieu d'accrochage sont liés, se lit un désir de créer une sensation de vitalité en interaction avec le milieu environnant. Ainsi, les peintures « fleurs-oiseaux », évoquant un couple amoureux harmonieux — par une gamme de coloris très riches — seront visibles dans la pièce de l'épouse transformée pour l'occasion en chambre nuptiale, et « les livres et autres outils du lettré », de leur côté, seront visibles dans la pièce où travaille l'enfant.

Au-delà de ses qualités décoratives, le *minhwa* a donc deux fonctions principales dans son usage : l'une, d'un point de vue architectural, est la mise en évidence de la fonction d'un lieu ; l'autre, d'un point de vue sensible, est l'éveil des rêves collectifs en référence aux mythes traditionnels et religieux. La forme achevée du *minhwa* en tant qu'objet mobile ou immobile (fixé sur les portes de la pièce ou sur celles de placards) a une fonction par son inscription dans l'espace. Le *minhwa* qui est représenté sur un paravent sert notamment de cadre ou de toile de fond à la pièce, le maître ou la maîtresse de la pièce s'asseyant devant le paravent pour recevoir ses invités. Cette présence du paravent est indispensable car elle crée l'espace rituel nécessaire au déroulement des cérémonies de la vie quotidienne. L'habitat accueille donc au sein du même espace, à la fois des cérémonies rituelles et des activités quotidiennes. Dans la sphère publique, le paravent est également présent dans les temples ou lors de manifestations théâtrales. Il sert alors de décor sur scène.

Le paravent *minhwa* peut aussi délimiter la fonction particulière d'un lieu polyvalent comme le *madang*, « cour d'une maison » : cet espace vide est utilisé notamment comme lieu de travail ou de cérémonie (mariages, fêtes d'anniversaire...). En outre, dans l'espace de l'habitation, les thèmes du *minhwa* correspondent aussi au sexe et à l'âge de la personne qui occupe la pièce, sous l'influence du régime confucéen de l'époque.

2.5.3. Thèmes et lieux d'accrochage du *minhwa*

Précédemment, nous avons retenu les quinze catégories du thème (chap. 2. § 4.2) du *minhwa*. Ces quinze thèmes peuvent être classés selon leurs différents usages soit quotidiens ou rituels (cérémoniels/chamaniques).

Comme nous l'avons constaté dans les commentaires du classement de L. U.-F et P. C., le lieu d'exposition des différents thèmes du *minhwa* est lié au traits identitaires de l'usager comme par exemple son âge et son sexe : 'montagne-eau' est exposé dans la pièce du maître ou son cabinet de travail, tandis que « fleurs-oiseaux » est exposé dans la pièce de l'épouse ou dans la chambre nuptiale.

Certains thèmes ont plusieurs usages comme « animaux mythiques » et « pivoine » qui servent pour les rituel de célébration et les rituels chamaniques.

Nous donnons ci-dessous, certains thèmes des peintures *minhwa* classés selon les traits identitaires de l'usager et son espace d'exposition. Le classement comprenant les quinze thèmes seront présentés ultérieurement (chap. 2. § 7)

- Espace quotidien de l'habitat :

Sansudo, « montagne-eau » : pièce du maître ou son cabinet de travail.

Hwajodo, « fleurs-oiseaux » : pièce de l'épouse ou chambre nuptiale.

Ch'och'ungdo, « plantes-insectes » : pièce de l'épouse ou cabinet d'étude des femmes.

Munjado, « caractères calligraphiés » : pièce des enfants, cabinet de travail.

Munbanggudo, « livres et autres outils de l'érudit » : pièce des enfants, cabinet de travail, salle d'étude.

Ōhaedo, « poissons-coquillages » : pièce de l'épouse, pièce de la femme en couche ou de la jeune mariée.

- Espace rituel de célébration :

Tongmuldo, « animaux mythiques » :

« tigre » : au Nouvel An, sur la porte d'entrée des maisons.

Morando, « pivoines » : lieu de mariage.

Sipchangsaengdo, « dix symboles de longévité » : au Nouvel An, lors d'un soixantième anniversaire ou lors de noces d'argent.

Ch'osangdo, « portraits » : dans les lieux (au sein de l'habitat) du culte des ancêtres.

- Espace rituel chamanique :

Musokdo et sansindo, « peinture religieuse chamanique ou bouddhique » : dans la maison d'un chaman ou dans un temple bouddhique.

Morando, « pivoines » : dans la maison d'un chaman.

Tongmuldo, « animaux mythiques » :

« tigre » : dans la maison d'un chaman ou dans un temple bouddhique.

« dragon » : lors du rite de la pluie, de la sécheresse (à la montagne), ou de la réussite sociale (en privé).

2.5. Fonction et valeur du *minhwa*

Dans cette partie, nous avons défini les valeurs symboliques et les fonctions des thèmes du *minhwa* à partir de notre classement thématique qui comprend quinze catégories. Nous avons aussi mis en rapport ces thèmes et le lieu d'exposition des peintures : espace *quotidien* vs *spécifique*, *privé* vs *public*, ainsi que sur l'âge et le sexe des personnes occupant l'espace. Les Objets représentés de chaque thème ayant différentes valeurs symboliques, les usagers, fonctions et lieux d'exposition diffèrent également (chap. 2. § 7).

Nous avons aussi pris en considération l'usage temporel des paravents *minhwa* lors des rites et des cérémonies, en tenant compte du fait que la valeur symbolique des objets représentés pour chaque thème de tableau détermine la fonction de celui-ci. Par ailleurs, nous nous sommes appuyée, pour la dénomination des fonctions du tableau, sur les valeurs symboliques des Objets présents. Voici les quatre fonctions que nous suggèrent les valeurs symboliques relevées dans le classement thématique de Y. M. :

- la fonction décorative,
- la fonction chamanique,
- la fonction pédagogique,
- la fonction religieuse.

Ces fonctions apparaissent comme un critère de classification que nous avons dans l'ensemble des thèmes du *minhwa* du classement de L. U.-F. et de P. C. À ces quatre fonctions, nous avons ajouté la fonction de célébration qui peut concerner certains paravents *minhwa* lors de rites et de cérémonies, avec le thème des « dix symboles de longévité » pour la célébration d'un anniversaire, celui de la « pivoines » pour le mariage, ou celui des « animaux et végétaux » pour la célébration de l'entrée dans la vie sociale. Le classement des thèmes du *minhwa* selon ces cinq fonctions devient le suivant :

- Fonction décorative : « montagne-eau », « plantes », « animaux familiers - poule et chat »,
- Fonction chamanique : « animaux mythiques - tigre, dragon », « chamanisme, dieux des montagnes », « pivoines », « poissons-coquillages »,
- Fonction de célébration : « poissons-coquillages », « animaux-végétaux », « animaux mythiques - dragon », « pivoines », « dix symboles de longévité »
- Fonction pédagogique : « livre et autres outils de l'érudit », « caractères calligraphiés », « chasse », « peinture de genre »,

- Fonction religieuse : « portraits », « chamanisme, dieux des montagnes », « dix symboles de longévité ».

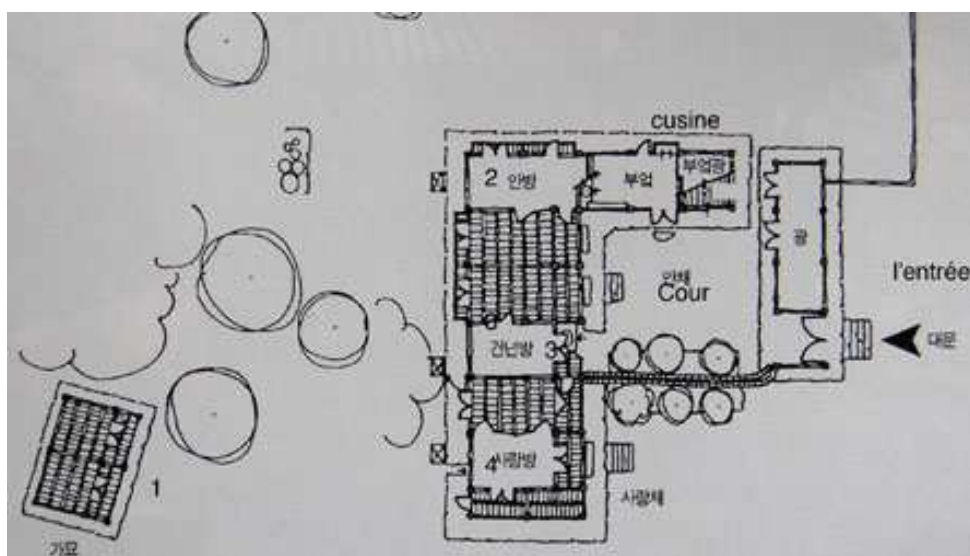
Il est à noter que les peintures qui remplissent une fonction pédagogique de la pensée confucéenne qui était imposé par l'état — comme le « livre et autres outils de l'érudit » ou les « caractères calligraphiés » — perdent cet usage au fur et à mesure de l'évolution des styles et deviennent de plus en plus décoratives à la fin de la dynastie de Chosŏn. Évolution qui reflète l'interaction entre des changements de valeurs morales et sociales et les objectifs fonctionnels du *minhwa*.

Nous signalons que les fonctions des peintures du *minhwa* selon leurs thèmes ne sont pas fixes en raison de la modification de leur valeur symbolique, notamment dans le cas d'emprunt d'Objets récurrents d'un thème à l'autre.

La plupart des thèmes représentant des éléments de la « nature » ont des fonctions décoratives, chamaniques ou de célébration. Les thèmes représentant des éléments de la « culture » ont, quant à elles, des fonctions pédagogiques et religieuses.

2.6. Accrochage, fonction et valeur

Le découpage des espaces d'habitation quotidiens et des espaces d'habitation spécifiques se base sur la structure-type d'une maison traditionnelle à l'époque de Chosŏn. Ces espaces se répartissent de la manière suivante : l'espace privé se scinde en un espace d'habitation quotidien et un espace d'habitation spécifique. Comme le montre le schéma suivant, la distribution des pièces de ce type d'habitation est faite selon l'âge et le sexe de ses occupants : l'homme, la femme, la personne âgée et l'enfant.



1. Kamyŏ : lieu de la tombe ou autel ancestral familial
2. Anbang : pièce pour la maîtresse de maison
3. Könnöbang : pièce pour les enfants
4. Sarangbang : pièce pour le maître de maison

Fig. 42 : structure-type de la maison traditionnelle (Chosŏn)¹²⁸

En tenant compte de ces critères (activité/sexe/âge), nous pouvons proposer le classement suivant par rapport au lieu d'accrochage des peintures. Il est à noter qu'il est difficile de distinguer un espace « individuel » d'un espace « commun », le même espace pouvant être utilisé des deux manières selon les activités et le moment.

a) Lieu d'exposition :

Espace privé

Espaces d'habitation quotidiens

Pièce réservée aux hommes

- « montagne-eau »
- « livre et autres outils de l'érudit »
- « caractères calligraphiés »
- « chasse »

Pièce réservée aux femmes

- « plantes »
- « poissons-coquillages »
- « peinture de genre »

¹²⁸ Le schéma de la maison traditionnelle de la famille O à Haeju en Corée. XVI^e siècle. Reproduction du schéma dans SIN Yöng-Hun, *Le Parfum de la maison traditionnelle*, Séoul, éd. Taewönsa, 2007, p. 77.

Pièce réservée aux personnes âgées et aux enfants

(les mêmes thèmes que ci-dessus selon le sexe de la personne âgée et celui de l'enfant)

« dix symboles de la longévité » pour les personnes âgées

« peinture de genre », « caractères calligraphiés » pour les enfants

Espaces d'habitation spécifiques

Pavillon des ancêtres :

« chamanisme, dieux des montagnes », « portraits »

Cour :

« animaux mythiques-dragon »

« animaux et végétaux »

« pivoines »

« dix symboles de longévité »

Porte d'entrée ou pièce de réception :

« animaux mythiques-tigre »

Espace public

Maison du chaman :

« chamanisme, dieux des montagnes », « peinture de genre », « pivoines »

Temple bouddhiste :

« chamanisme, dieux des montagnes », « animaux mythiques - dragon »

Bâtiment de l'administration :

« dix symboles de longévité »

b) Classification des thèmes du minhwa selon le sexe et l'âge :

(homme = H, femme = F, enfant = e, personne âgée = a)

- H : « montagne-eau », « chasse », « animaux et végétaux »
- H : « animaux mythiques - dragon » pour la réussite sociale
- H + e : « livre et autres outils de l'érudit », « caractères calligraphiés »
- H, e : « animaux et végétaux », pour le début de l'âge adulte »
- F : « plantes-insectes », « fleurs oiseaux » ; « poissons-coquillages » : pour la femme en couche
- F + h ou f + e : « fleurs oiseaux »
- F + e : « peinture de genre »
- H + F : « fleurs-oiseaux » et « pivoines » pour le mariage ou pour la chambre nuptiale »
- H + F, a : « dix symboles de longévité » pour les noces d'argent ou un soixantième anniversaire

Dans la catégorisation ci-dessus, apparaît le lien entre le thème du *minhwa* et la fonction du lieu : « chamanisme, dieux des montagnes » et « portraits » dans le pavillon des ancêtres ont une fonction religieuse et chamanique ; « animaux mythiques - dragon », « animaux et végétaux » et « pivoines » sont utilisés dans la cour qui est le lieu des rites et des célébrations. Il faut souligner que chaque lieu d'habitation a une fonction particulière, selon le sexe et l'âge de son occupant, son rôle et ses activités au sein de la famille.

À ces distinctions correspondent des thèmes particuliers du *minhwa*. Grâce à la mobilité du paravent *minhwa*, les espaces d'habitation peuvent présenter temporairement une nouvelle fonction : la pièce réservée au maître peut être un cabinet de travail pour l'étude et donc un lieu privé, un lieu d'éducation pour les enfants de la maison ou encore un lieu de réception pour accueillir les hommes membres de la famille ou des personnes extérieures. En tenant compte de ce fait, nous avons présenté ci-après une récapitulation des lieux d'accrochage dans une maison-type selon le lien entre ces différentes fonctions et les thèmes du *minhwa* exposés dans chaque espace.

c) Classification des fonctions de l'espace d'habitation et des thèmes du *minhwa*

- Espace intérieur semi-public pour le maître de la maison :

- étude (h) : « montagne-eau », « livre et autres outils de l'érudit »
- éducation (h + e) : « caractères calligraphiés », « chasse »
- réception (h) : « montagne-eau », « livre et autres outils de l'érudit »

- Espace intérieur intime pour la maîtresse de la maison :

- éducation (f + e) : « peinture de genre »
- étude (f) : « plantes-insectes »
- chambre nuptiale (h + f) : « fleurs-oiseaux »
- chambre pour la femme en couche : « poissons-coquillages »

- Espace intérieur réservé aux personnes âgées et aux enfants :

Les mêmes thèmes que ci-dessus selon le sexe de la personne âgée et celui de l'enfant : « dix symboles de longévité » pour les personnes âgées et « peinture de genre » ; « caractères calligraphiés » pour les enfants.

- Espace extérieur pour les rites cérémoniels et religieux :

« animaux mythiques - tigre et dragon », « animaux et végétaux », « pivoines », « dix symboles de la longévité », « chamanisme, dieux des montagnes », « portraits ».

Nous présentons ci-après le tableau qui résume les différents critères de notre classement de quinze catégories. Ces thèmes sont classés selon les Objets représentés qui ont des valeurs symboliques donnant la correspondance avec les types d'espace, l'utilisateur et la fonction des tableaux.

Tableau -1 : Thème et lieux d'accrochage du *minhwa*

Lieux d'accrochage	Types d'espace		Espace privé ←----- (espace réception)-----→ Espace public							
	Noms des lieux* (habitation et public)		Pièces circonscrites ←-----→ modulaire							
Objets représentés	Usagers	épouse/ +enfant	épouse +époux	personnes âgées	enfants	Salang bang	maru	madang cour int.	Temple/ maison de chaman	Bâtiment administratif
	Fonctions	épouse/ +enfant	intime	privé	privé	maître (+enfant) / invité	réception	maître/ +invité	public	public
Intitulés des thèmes	rite	privé/ éducation				étude/ réception	réception	célébration rite	rite religieux /chamanique	administration
paysage							+			
animaux	« montagne-eau »			+				+		+
	« dix symboles de longévité »							+		
	« animaux et végétaux »									
	« animaux familiers »		+							
	« poissons-coquillages »									
	« animaux mythiques »							+		
plantes	« fleurs- oiseaux »		+							
	« plantes- insectes »		+							
	« pivoines »							+		
Objets d'étude (classe des lettrés)	« les livres et autres outils de l'érudit »								+	
Chasse (classe des guerriers)	« lettres calligraphiées »							+		
religion	« chasse »							+		
	« chamanisme ou dieux des montagnes »	+							+	
	« portraits »	+								
divers (documentation)	« cartographies »									+
	« peinture de genre »		+							

*Nom des lieux : *gamyoo* -> « pavillon des ancêtres », *Anbang* : « pièce de l'épouse », *geonmeobang* : « pièce pour la personne âgée et pour l'enfant », *salangbang* : « pièce pour le maître de maison », *maru*-> « salle de réception ou l'entrée », *Madang* -> « cour intérieure »

Synthèse

Dans ce chapitre, nous avons étudié les caractéristiques et l'évolution du *minhwa* du Chosŏn dans son contexte artistique et socioculturel.

Dans la première partie, nous nous sommes penchée sur les caractéristiques du *minhwa* en tant que genre pictural populaire qui trouve ses origines dans la peinture chamanique et se développe ensuite comme genre décoratif. Il apparaît alors qu'il s'agit d'une pratique expérimentale, simple et libre dans son expression et dans ses choix de représentation, qui préserve l'anonymat de son auteur.

Dans cette même partie, nous avons également analysé la situation géographique, politique et socioculturelle de la période Chosŏn, durant laquelle le *minhwa* est produit. La culture de l'ère du Chosŏn est marquée par la domination confucéenne imposée par l'État ainsi que par les pratiques traditionnelles religieuses du bouddhisme, du chamanisme et de la géomancie du tao, avec le *ki*. Cette période se caractérise également par des changements internes à la société, avec le bouleversement des valeurs traditionnelles et l'introduction d'éléments modernes comme les sciences concrètes, ou d'éléments qui proviennent d'échanges avec la Chine et le Japon.

Nous avons aussi étudié les principales caractéristiques des genres artistiques du Chosŏn, qui partagent les qualités d'une esthétique naturelle, simple, intime, ou humoristique. L'art pictural de cette période est principalement constitué par la peinture de Cour et par celle des lettrés, dont le *minhwa* a assimilé certains éléments. Si ces trois genres ont des caractéristiques communes, ils en montrent d'autres, plus singulières. Ils ont été catégorisés en thèmes portant sur des Objets symboliques qui remplissent des fonctions particulières. En revanche, l'aspect graphique de chaque genre reste reconnaissable, dans l'usage des couleurs et l'exigence plus ou moins stricte d'appliquer certaines normes esthétiques (en fonction du type d'Objet peint et selon la thématique, on notera des variations dans les principes de composition ou le maniement des outils en vue d'effets visuels particuliers). Le *minhwa*, pour sa part, est relativement libre face à ces contraintes académiques.

Le *minhwa* s'est développé en parallèle à d'autres genres picturaux en assimilant certaines de leurs composantes au sein d'une structure nouvelle qui permet d'incarner et de rassembler différentes visions réelles ou imaginaires en se basant, dans le contenu des peintures et de manière novatrice, sur des pensées et croyances traditionnelles

(confucéennes, taoïstes, bouddhiques et chamaniques). Les peintres du *minhwa* n'hésitaient pas à faire figurer dans un nouvel espace de composition des Objets symboliques empruntés à un registre académique, ou des Objets réels. C'est pourquoi nous avons ainsi considéré que le *minhwa* était un genre 'hybride'.

Dans la deuxième partie, nous avons observé la manière dont le *minhwa*, en fonction des thèmes, véhiculait des images porteuses de symboles relatifs à différentes croyances et courants de pensée, et les inscrivait dans l'espace de vie quotidienne du peuple. Chaque thème est utilisé de façon particulière dans différents lieux publics ou privés pour orner l'espace de manière temporaire sous la forme de paravents, lors d'une célébration ou d'un rituel, ou le temps d'une saison au sein de l'habitat.

Dans cette partie, nous avons organisé les thèmes du *minhwa* en nous appuyant sur des classements existants fondés sur les types d'Objets représentés, leur valeur symbolique, le lieu et le moment où les tableaux de chacune des thématiques sont exposés. Chaque thème du *minhwa* présente des Objets ayant des valeurs symboliques propres qui définissent en retour les diverses fonctions de la peinture : fonction pédagogique, décorative, chamanique etc.

Ces emplois déterminent une correspondance entre les thèmes, les lieux et les moments de l'accrochage, et distinguent les tableaux liés aux activités quotidiennes (pièce réservée au maître, aux femmes ou aux enfants...) et événementielles (réception, anniversaire, mariage, rite religieux...) de l'Homme du Chosŏn. C'est-à-dire que chaque thème concorde, dans ses différents usages au sein de l'espace, avec le sexe et l'âge de l'utilisateur : par exemple les peintures « montagne-eau » pour le cabinet de travail, « fleurs-oiseaux » pour les femmes, ou « caractères calligraphiés » pour les enfants.

Chapitre 3 Études du Corpus : Objet et composition

Ce chapitre est consacré à la présentation des matériaux étudiés et aux études descriptives préliminaires à l'analyse qui sera proposée au chapitre suivant.

La première partie (chap. 3. § 1) rappellera comment le thème 'montagne-eau', issu de la philosophie taoïste chinoise, s'est développé dans la culture coréenne du Chosŏn et dans le genre populaire *minhwa* (chap. 3. § 1.1) et décrira le corpus constitué, soit huit peintures *minhwa* de la fin de la période Chosŏn sur le thème 'montagne et eau' (chap. 3. § 1.2).

La deuxième partie (chap. 3. § 2) sera consacrée à l'inventaire des Objets représentés dans chaque tableau (chap. 3. § 2.1), à leurs relations avec l'espace non peint, élément constitutif de l'Objet ou l'Objet lui-même (chap. 3. § 2.2) et aux rapports qu'entretiennent les éléments textuels représentés dans les tableaux avec les Objets figurés (chap. 3. § 2.3). Enfin, la troisième partie (chap. 3. § 3) rendra compte de la composition des tableaux selon deux types de découpage. La première section s'attachera aux axes théoriques linéaires (axes vertical et horizontal ; diagonales et profondeur) et aux effets de mouvement qu'ils produisent (chap. 3. § 3.1), la deuxième considèrera l'espace non peint et trois catégories spatiales (< Ciel >, < Homme-Terre >, < zone frontière >) définies à partir de notions philosophiques traditionnelles et de celles retenues par l'anthropologie culturelle (chap. 3. § 3.2).

3.1. Description des matériaux étudiés

3.1.1. Le thème 'montagne-eau'

Le corpus constitué pour notre étude a été volontairement limité au thème 'montagne-eau' en raison de sa pertinence pour l'analyse de la notion de Vide dans l'image en tant que vision commune et singulière de l'espace traditionnel coréen. Ce choix s'appuie sur une précédente étude¹³⁰ qui démontre l'importance des éléments fondateurs de ce thème dans l'histoire de l'art traditionnel et dans la philosophie esthétique (chap. 1. § 3). Dans

¹³⁰ BOUCHERIT, Aziza (sous la direction de), CHO, Min-Ji, *La Notion de < vide > dans le minhwa : peinture populaire coréenne*, mémoire de M2R, Université Paris Descartes, 2007-2008.

cette étude sémiologique de l'espace pictural du *minhwa* effectuée sur des tableaux de différents thèmes ('montagne-eau', « fleurs-oiseaux », « peinture calligraphiée » et « animaux mythiques »), nous avons montré que la peinture ayant pour thème 'montagne-eau' présentait une composition et des techniques picturales qui correspondent le mieux à nos critères d'analyse (chap. 4. § 2). Par ailleurs, il faut également souligner, à l'appui de notre choix, le fait que le thème 'montagne-eau' est l'un de ceux les plus répandus, encore très présent dans l'art coréen actuel.

Ce thème qui est, à l'origine, une représentation symbolique des conceptions du taoïsme, est devenu l'un des thèmes récurrents de l'art traditionnel coréen, sous le nom de *san-su* (litt. « montagne-eau »). La peinture académique qui se rattache à cette thématique révèle une pratique artistique fortement influencée par la philosophie taoïste chinoise et par l'art pictural chinois à partir duquel elle s'est développée. « L'espace chinois s'est [...] très tôt défini en fonction de ce couple, dont chacun des éléments s'emplit l'un en l'autre, à tel point que l'association des deux caractères *shan*, « montagne » et *sin*, « eau » désigne, depuis le V^e siècle avant notre ère, le paysage en tant que manifestation du *dao*, en tant que l'expression visible de l'ordre du monde, et donc en tant qu'agent privilégié de l'expérience créatrice, qu'elle soit poétique ou picturale. »¹³¹ Dans la philosophie taoïste, la montagne et l'eau sont deux Objets qui fonctionnent comme une seule unité symbolisant l'archétype de la nature. Par la suite, la peinture sur ce thème s'est développée et enrichie en raison de l'extension de son influence dans l'art (genre pictural des lettrés et genre populaire), dans le domaine culturel et dans les croyances populaires.

Dans la culture coréenne, le couple 'montagne-eau' est un élément de la théorie de la configuration terrestre taoïste, dite *foung-su* en coréen¹³². Ce couple s'applique à la fois à la constitution d'un territoire et à une logique de construction des villages généralement établis en fonction de la position des montagnes (à l'arrière des habitations) et du fleuve ou de la rivière (à l'avant des habitations). Cet espace géographique délimite des frontières naturelles entre les villages. L'association 'montagne-eau' est aussi un indicateur d'orientation : le Nord (pour les montagnes) et le Sud (pour le fleuve ou la rivière) sont les conditions nécessaires pour choisir le terrain approprié à l'établissement d'un lieu de vie. Dans la peinture 'montagne-eau', la montagne peut ainsi indiquer le

¹³¹ Pénélope RIBOUD, « Excursion par monts et par eaux », *Montagnes célestes : trésors des musées de Chine*, sous la direction de Catherine Marquet, Réunion des musées nationaux et Association française d'action artistique, Paris, 2004, p. 4.

¹³² Théorie qui s'est développée en Corée aux IV^e-VI^e s. par le biais du taoïsme chinois. Sur ce point voir le dictionnaire électronique, <http://dic.naver.com/>.

Nord, et le fleuve ou la rivière, le Sud : ces éléments contribuent à créer une polarité au sein de la composition.

Au sein de l'habitat à l'époque Chosŏn, l'importance de ce thème 'montagne-eau' peut être mesurée par le terme même qui le désigne : *wa-yu* (litt. « se reposer, rester sur place, dormir-s'amuser, voyager, temps libre, jouer »)¹³³ qui rend compte du temps particulier que les personnes lettrées consacraient à sa contemplation et montre que les peintures de ce thème étaient, en quelque sorte, des simulacres de véritables paysages.

L'environnement naturel de la Corée (chap. 2. § 2.1) et l'environnement culturel du Chosŏn ont été propices à l'exploration de ce thème qui a été développé de manière intensive aux alentours du XVIII^e s. par les lettrés et s'est répandu dans d'autres genres, notamment dans les arts populaires. Ainsi, les peintures *minhwa* de ce thème ont-elles été nombreuses et fréquemment exposées dans les habitations (chap. 2. § 5).

Dans la peinture *minhwa*, le paysage représenté est davantage inspiré de paysages (réels ou imaginaires) et de contes que nourri de valeurs symboliques et esthétiques. « Il dépeint simplement un environnement familier, accessible à tous, celui de la campagne natale, par exemple ; ou bien un monde rêvé, ou désiré. Quand il s'attache à un lieu réel, il sacrifie souvent la réalité des apparences à la liberté de l'imagination, déformant, simplifiant à loisir les objets, ce qui lui confère une grande humanité. »¹³⁴

3.1.2. Présentation du corpus

Notre corpus est constitué de sept tableaux et d'un paravent à huit panneaux qui appartiennent au genre *minhwa* 'montagne-eau'. Ces peintures ont été choisies dans trois ouvrages :

1. *Happy Chosŏn Folk Painting* (dorénavant *H.C.F.P.*), éd. musée d'Histoire de Séoul, 2005. Il s'agit d'un catalogue d'exposition rassemblant la collection du musée, ainsi que celles de cinq musées japonais.
2. *Korean Folk Painting and Screens* (dorénavant *K.F.P.S.*), Séoul, éd. Musée national folklorique de la Corée, 2005. Ce livre présente un ensemble de paravents appartenant à chacun des thèmes de la peinture *minhwa*.
3. *Nostalgies coréennes : peintures et paravents du XVII^e au XIX^e siècle* (dorénavant *Nostalgies coréennes*), Poitiers, Réunion des musées nationaux,

¹³³ YI Chong-Muk, *L'Espace culturel de Chosŏn*, vol. 4 : *Fin de la dynastie Chosŏn*, 2006, éd. Humanist, Séoul, p. 3.

¹³⁴ *Nostalgies coréennes*, op. cit., p. 24.

2001. Ce catalogue témoigne de l'exposition en France d'une collection privée de peintures *minhwa*.

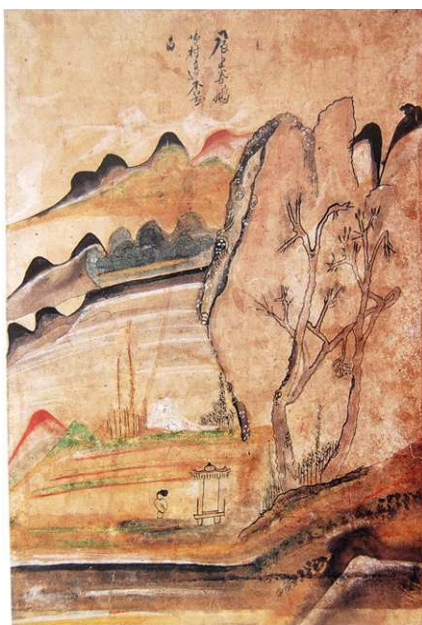
Ces ouvrages illustrent le mieux la période durant laquelle la peinture *minhwa* a été le plus largement produite — entre le XVIII^e et le début du XX^e s. — et proposent une quantité importante de tableaux, le travail des professionnels et l'intérêt du public légitimant la valeur artistique des peintures. De plus, les œuvres de ces catalogues ont donné lieu à un classement thématique du genre *minhwa* en fonction de la valeur symbolique des Objets représentés et du lieu d'accrochage des tableaux. Ainsi dans *Nostalgies coréennes : peintures et paravents du XVII^e-XIX^e siècle*, le fait que les différents thèmes des tableaux soient classés en rapport avec leur lieu d'accrochage met en évidence que les peintures sur le thème « montagne-eau » sont dédiées à la pièce du maître de maison ou à la salle d'étude. Cela nous permet de maintenir notre point de vue anthropologique culturel sur la fonction du *minhwa* qui va au-delà d'un simple rôle décoratif, et sur son inscription dans la vie de la population.

Pour constituer notre corpus, nous avons retenu, dans la plupart des cas, des peintures qui contenaient des Objets recommandés traditionnellement par l'académisme pour représenter ce thème (montagne, eau, rochers, arbres et pavillons, notamment). Nous avons également tenu compte de la place importante occupée par l'espace non peint dans la composition et de ce que la particularité du genre *minhwa* permettait comme liberté de composition et d'association d'Objets provenant de différents thèmes, ce que n'autorise pas la peinture académique. C'est pourquoi nous avons sélectionné des peintures comme « Oiseaux et paysage » ainsi que des tableaux qui comportaient des éléments visuels susceptibles d'évoquer des fonctions variées du tableau (chap. 2. § 2.4) résultant de l'influence de plusieurs facteurs culturels de l'époque : esthétiques, contemplatifs, décoratifs, pédagogiques ou religieux. C'est le cas, par exemple, de la peinture « Huit Vues du mont *Xiao* et de la rivière *Xiang* », dont le titre même renvoie à une tradition de peinture de lettrés, qui témoigne de l'expérience réelle de la nature (évocation d'une randonnée) et permet, lors de son exposition dans un lieu d'habitation, de louer les vertus de la vie d'ermite. Nous avons sélectionné des peintures sous la forme habituelle de tableaux mais également un paravent, en tenant compte des différences d'emploi en fonction du support et du lieu d'exposition.

Compte tenu de ces éléments, le corpus est constitué des huit peintures présentées ci-après (les tableaux seront proposés en Annexe sous une forme plus grande).

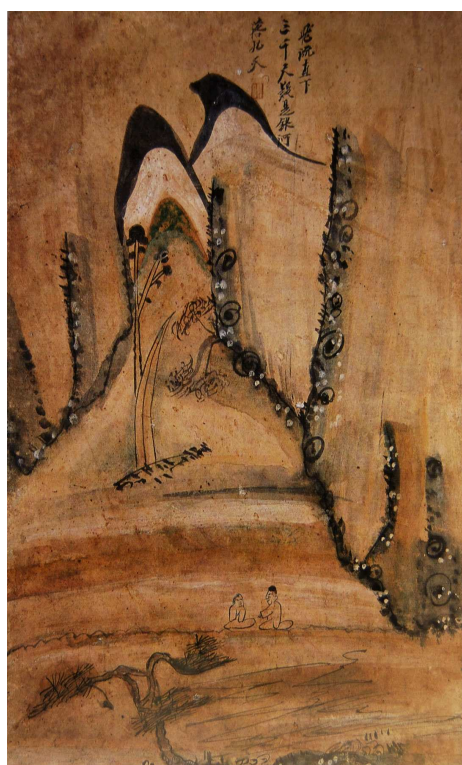
- Peinture n° 1.

« Paysage (Chejudo) », XVIII^e-XIX^e s., h. 53 cm, l. 35 cm, *Nostalgies coréennes*, p. 31.



- Peinture n° 2.

« Paysage 'montagne-eau' », « Paysage », h. 53, l. 34,3 cm, XIX^e s., *H.C.F.P.*, Collection du Japan Folk Craft Museum, p. 90.



- Peinture n° 3.

« Montagne, pavillon, oiseaux », XVIII^e-XIX^e s., h. 55 cm, l. 33,5 cm, *Nostalgies coréennes*, p. 33.



- Peinture n° 4.

« Montagne et pavillon », XVIII^e-XIX^e s., h. 47,5 cm, l. 32,5 cm, *Nostalgies coréennes*, p. 32.



- Peinture n° 5

« Huit Vues du mont Xiao et de la rivière Xiang », XIX^e s., h. 83, l. 26 cm,
H.C.F.P., Collection du Japan Folk Craft Museum, p. 89.



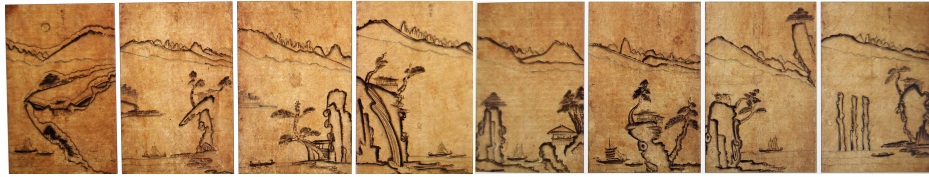
- Peinture n° 6.

« Paysage de montagnes », XIX^e s., d. 32 cm (médaillon), *Nostalgies coréennes*,
 p. 41



- Peinture n° 7.

« Eight Sceneries in Gwandong » [Huit vues célèbres de Gwandong], fin XIX^e s.,
h. 62cm, l. 40 cm, *K.F.P.S.*, p. 13.



- Peinture n° 8.

« Oiseaux et paysage », XVIII^e-XIX^e s., h. 66,5 cm, l. 38,5 cm, *Nostalgies coréennes*,
p. 34.



3.2. Constitution étudiée (1) : Objets représentés

Nous présenterons tout d'abord l'inventaire des Objets représentés par les signes iconiques et par les signes textuels (poème ou texte calligraphié) (chap. 3. § 2.1) afin de répertorier les Objets de chaque tableau et de relever les traits communs à chaque type d'Objet. La description de la forme graphique des Objets sera effectuée à l'aide de termes appartenant à la technique du dessin et de la peinture : type de trait (pointillé, tracé), densité de l'encre (non diluée, diluée, très diluée), aspect des formes (contour fermé ou non, lignes droites ou ondulées). Cette description permettra d'analyser les modes de représentation graphique de chaque type d'Objet et son rapport avec l'espace non peint au sein du contexte pictural tel que le perçoit l'observateur. Puis nous considérerons l'espace non peint en tant qu'Objet représenté afin de dégager son signifié, lequel signifié sera identifié grâce aux éléments internes ou externes au tableau avec lesquels il interagit (chap. 3. § 2.2). Le signifié envisageable de l'espace non peint comme Objet concret (eau, air, par exemple) sera noté comme suit : /espace non peint/ → < air >. Enfin, nous mettrons en relation l'ensemble des éléments figurés, évoqués et convoqués dans chaque tableau (chap. 3. § 2.3).

3.2.1. Inventaire des Objets

Pour donner un aperçu de l'ensemble des types d'Objets représentés dans notre corpus, nous vous présentons tout d'abord une énumération des Objets iconiques et textuels représentés dans chaque peinture :

- **Peinture n° 1 : Paysage (île de Cheju).**

Une femme, des arbres, des herbes, des montagnes, < terre >, des rochers, un kiosque (ou une chaise à porteur), un poème en calligraphie.

- **Peinture n° 2 : Paysage.**

Deux hommes ou un homme et une femme, des montagnes, < une cascade >, < eau >, < des rochers >, des arbres, < plante >, < neige ou fleur >, un poème en calligraphie.

- **Peinture n° 3 : Montagne, pavillon, oiseaux.**

Deux hommes, seize oiseaux, des arbres, des montagnes, < eau >, des rochers, le soleil, des herbes (ou des piques), < des vagues ou la plage >, des bateaux, deux cannes et un pavillon, un texte en calligraphie

- **Peinture n° 4 : Montagne et pavillon.**

Quatre hommes, des arbres, des montagnes, < eau >, < air >, des rochers (ou des vagues), le soleil, un pavillon, des maisons, une muraille avec une porte.

- **Peinture n° 5 : détail d'un paravent.**

Quatre humains (un homme avec deux enfants, une femme), < air >, des oiseaux, des montagnes, des rochers (ou des îles), des maisons, des temples, un poème en calligraphie.

- **Peinture n° 6 : Paysage de montagne.**

Dix hommes, des arbres, des montagnes, < eau ou air >, des rochers, < deux pierres >, des pavillons, un bateau, un filet de pêche, un poème en calligraphie.

- **Peinture n° 7 : Huit vues célèbres de Gwandong.**

Des montagnes, < eau ou air >, douze bateaux, des arbres, des rochers, une cascade, des pavillons, des hommes, un texte en calligraphie.

- **Peinture n° 8 : Oiseaux et paysage.**

Deux oiseaux, un couple de phénix, des arbres, des fleurs, des herbes, des montagnes, des rochers, < eau > ou < sol >, < air >, des maisons, deux pavillons.

3.2.1.1. Signes iconiques

Si la plupart des signes iconiques représentés sont communs à ceux de la peinture académique du thème 'montagne-eau' : montagne, arbre, eau, rocher, humain, etc., certains d'entre eux sont constitutifs d'un autre thème. Il en est ainsi, par exemple, du phénix présent dans la peinture « Oiseaux et paysage » (peinture n° 8) qui relève du thème 'animaux mythiques'.

Les Objets peints peuvent être classés en deux catégories : Objets naturels et Objets culturels :

- Objets naturels : humain, animal, végétal (arbres, fleurs, herbes), soleil, montagne, rocher, les éléments naturels fondamentaux (< terre >, < eau >, < air >).

- Objets culturels : humain, architecture (temples, murailles, pavillons), locomotifs, instruments.

Nous avons classé l'humain à la fois dans les Objets naturels et culturels en considérant qu'il s'agissait d'un Objet constitué d'éléments naturels (souffle et eau, par exemple) mais

que sa représentation était également constituée de divers motifs porteurs de marques socioculturelles telles que les gestes, les vêtements, et qu'elle était souvent accompagnée d'Objets signifiants comme les pavillons ou les bateaux.

Tableau 2 - Inventaire des Objets du corpus

Objets	Objets culturels		Objets naturels								
	Architecture / Locomotif	Instruments	Humain	Animal	Végétal	Soleil	Montagne	Rocher	Éléments naturels fondamentaux		
									< Terre >	< Eau >	< Air >
Peinture											
N° 1	+	-	+	-	+	-	+	+	+	+	+
N° 2	-	-	+	-	+	-	+	+	+	+	+
N° 3	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
N° 4	+	-	+	-	+	+	+	+	+	+	+
N° 5	+	-	+	+	+	-	+	+	+	+	+
N° 6	+	+	+	-	+	-	+	+	+	+	+
N° 7	+	+	+	-	+	-	+	+	+	+	+
N° 8	+	-	-	+	+	-	+	+	+	+	+

Les Objets les plus récurrents sur l'ensemble des tableaux sont les humains, les animaux, les végétaux, les montagnes, les rochers, la < terre >, l'< eau >, l'< air >, les éléments architecturaux comme les pavillons ou les maisons, ainsi que les instruments portés par les humains, comme une pipe à tabac ou une canne. Signalons que chaque peinture ne contient pas systématiquement les mêmes Objets. Par exemple, la peinture n° 8 ne comporte aucune présence visible de l'humain ni aucun instrument qu'il pourrait utiliser. Cette absence peut être un détail intéressant pour l'interprétation que nous développerons ultérieurement (chap. 4).

Lors de notre première analyse des Objets iconiques, nous avons vu que certains Objets ne s'identifiaient pas immédiatement, par manque de détails ou en raison de leur forme proche de l'abstraction. Cet aspect d'Objet inachevé, ou abstrait, provient d'une préoccupation artistique importante de l'art pictural traditionnel qui révèle que le peintre veut davantage saisir l'énergie de l'Objet dans sa représentation que reproduire une image proche de l'Objet réel. D'autres Objets, comme l'< eau > ou l'< air > — représentés par un espace non peint — sont à considérer comme des signifiants indiciels qui s'interprètent

dans leur contexte tant interne conversationnel (ou discursif) qu'externe (connaissances, expériences, éléments culturels, etc.). Nous avons transposé cette notion aux éléments peints qui ne sont pas reconnaissables et qui ne peuvent être décryptés que dans leur contexte par rapport aux autres Objets peints.

Dans ce qui suit, nous avons décrit chaque catégorie répertoriée dans le tableau 1. Pour ces signes iconiques, nous avons étudié leurs traits caractéristiques communs (le style, l'iconicité, etc.) pour chaque catégorie, portant notamment notre attention sur l'implication de l'espace non peint dans les motifs peints et sur la manière dont il influence notre perception de l'Objet.

3.2.1.1.1. Humain

Les humains sont présentés seuls ou en groupe de 2 à 10 personnes au visage plus ou moins détaillé.

Tableau 3 - Analyse sémiologique des formes humaines

N°	Nombre		Visage/cheveux	Vêtements	Posture corporelle
N° 1	Seul		visage : /sans détail/ cheveux : /peints en noir en forme de grand chignon/ → < coiffure de femme >	/jupe droite/ → < tenue féminine >	/debout, tête et bras dirigés vers un pavillon/
N° 2	Deux	H1	visage : /yeux, nez, bouche/ cheveux : /peints en noir, les cheveux lâchés/	/contour tracé, non peint/ → < habillé en blanc >	/assis côte à côte en tailleur/ + /visages dirigés l'un vers l'autre/ + /le bras tendu de H2 vers H1/ → < en discussion >
		H2	visage : /bouche dessinée au trait/ cheveux : /peints en noir/		
N° 3	Deux	H1	visage : /sans détail/ cheveux : /peints en noir/	/contour du corps tracé ; peint à l'encre diluée/ → < tenue grise > << tenue bouddhiste >>	/debout/
		H2	visage : /sans détail/ cheveux : /trait noir/		
N° 4	Quatre		visage : /sans détail/ cheveux : /peints en noir/ → < lointain >	/contour tracé/	/debout en rang/ + /mains jointes à l'intérieur des manches/ → << en prière >>
N° 5	Quatre	H1	visage : /yeux ronds, nez, bouche ouverte, sourcils au trait/ → < regard > ; << parole adressé >>	H2 : /chapeau d'homme/ → < homme >	/corps caché, tête et buste montrés derrière un rocher ; regard dirigé en face/

		H2	visage : /yeux fermés, nez, bouche souriante/ cheveux : /peints en noir, chignon féminin/ → < femme >		
N° 6	Groupe de huit		visage : /sans détail/ cheveux /non peints ou peints en noir/ → < crâne rasé > < lointain >	H1 : /contour du corps tracé en forme de tunique/ + /peint à l'encre diluée/ ↓ « tenue bouddhiste »	/debout ; assis/
	Deux dans le bateau (H1, H2)		visage : /sans détail/ cheveux : /peints en noir/ → < lointain >	H1 : /contour du corps tracé en forme de tunique/+ /Peint à l'encre diluée/ « tenue bouddhiste » H2 : /veste et pantalon/	/debout ; assis /
N° 7	Deux, trois, quatre par bateaux pour chaque panneau		visage : /sans détail/ cheveux : /point en noir/ → < très lointain >	/sans détail/	/assis/

Du fait de l'absence de détails dans les visages, les expressions des personnages demeurent illisibles, ce qui donne l'impression d'une présence « mystérieuse ou silencieuse dans un paysage lointain », comme c'est le cas dans beaucoup de peintures de Cour ou de lettrés sur le thème 'montagne-eau' (voir ci-dessous peintures n^{os} 3, 4 et 6).



Fig. 43 : formes humaines (détail, peintures n^{os} 3, 4 et 6).

En revanche, certains humains représentés dans le *minhwa* ont une expression plus variée et plus prononcée que dans d'autres genres picturaux. Par exemple, le visage détaillé et la posture corporelle de l'homme et de la femme de la peinture n° 5 expriment une attitude et une expression particulières : l'homme accompagné de deux enfants et situé à droite en bas du tableau est /caché derrière des rochers et dirige, son regard devant/. Ce motif /la bouche ouverte/ laisse la possibilité d'imaginer de manière subjective qu'« il adresse la parole » à quelqu'un ou exprime un « étonnement » suscité par une cause qui

n'est pas représentée dans le tableau lui-même, mais dont nous pouvons supposer qu'elle se trouve hors champ. On peut également supposer qu'il regarde l'observateur ou la femme placée en bas à gauche du tableau /en train de sourire/.



Fig. 44 : formes humaines (détail, peinture n° 5).

Dans la plupart des peintures, l'humain est représenté dans son lieu d'habitation (une maison) ou sur son lieu d'activité (rivière pour la pêche, lieu de culte pour la prière, etc.) qui est situé dans un milieu naturel (montagne, eau, etc.) comme nous pouvons le constater dans le tableau ci-après.

Tableau 4 – L'environnement peint associé à la forme humaine

Peinture	N° 1	N° 2	N° 3	N° 4	N° 5	N° 6	N° 7
Environnement peint associé à l'humain	Montagne	Montagne	Pavillon, montagne, < eau >	Pavillon bouddhiste, montagne	Maison, montagne < eau >	Montagne < eau >	< eau >

L'humain est par ailleurs souvent représenté avec un instrument, ou se tient couramment aux abords d'un élément architectural dans l'espace pictural. (Des instruments ou des éléments architecturaux souvent présents dans l'espace pictural aident également à identifier l'humain et à comprendre ce que sa présence raconte). Dans la peinture n° 6, par exemple, on peut conclure que les humains représentés sont des moines bouddhistes ou des individus en prière par l'aspect de leurs vêtements, par les objets qui leur sont associés et par le contexte culturel de l'époque. Ainsi, les mains jointes, la position de prière, le type de vêtements qui les enveloppent et la tête dessinée d'un simple trait — suggérant des crânes rasés — sont un ensemble d'éléments convergents qui conduisent à identifier ces hommes comme des < religieux bouddhistes >. De plus, on sait qu'à l'époque Chosŏn, beaucoup de temples bouddhistes se trouvaient dans les montagnes. Ou encore dans la

peinture n° 2, la manière dont deux hommes sont assis en tailleur, côte à côte et le visage tourné l'un vers l'autre évoque, quant à elle, la culture coréenne dans laquelle, traditionnellement, les hommes se tiennent assis dans cette posture.

3.2.1.1.2. Animal (Oiseaux)

L'animal n'est pas un Objet essentiel à la thématique 'montagne-eau' telle qu'elle est traitée par les peintres de Cour ou les lettrés. En revanche, les peintres du genre *minhwa* ont réuni plus librement, au sein d'un même tableau, des Objets provenant de différents thèmes. De ce fait, les animaux, et y compris les animaux mythiques, se trouvent représentés dans les peintures sélectionnées. Notons qu'il se trouve que les œuvres de notre corpus ne comportent que des oiseaux. Dans la plupart des cas, ils sont dessinés au trait fin, avec des détails plus ou moins précis, et parfois peints à l'encre diluée. Ces motifs d'animaux contiennent donc également de l'espace non peint à l'intérieur de leur forme.

L'ensemble des éléments (espèce, nombre, échelle, posture) caractérisant les oiseaux représentés est récapitulé dans le tableau qui suit.

Tableau 5 : Animal (Oiseau) représenté : type, nombre, échelle

Peinture	Animal	Forme graphique	Nbre	Échelle*	Posture
N° 3	oiseaux	/trait fin à l'encre noire diluée, simplifiée/	16	O = H	/cinq oiseaux alignés ; corps de profil, vertical/ /quatre oiseaux de profil posés au sol/ /sept oiseaux sur et dans l'eau/
N° 5	oiseaux < oies sauvages >	/trait fin à l'encre noire diluée, simplifiée/	24	O <= H	/17 oiseaux en vol, alignés : à l'encre très diluée sans détail à l'intérieur du motif ou vus d'en-dessous avec plus de détails/ ; /7 oiseaux sur l'eau avec plus de détails/
N° 8	oiseaux	/trait fin à l'encre noire ; détaillée, colorisée/	2	-	- oiseau 1 : /corps vertical ; tête, yeux et bec dirigés vers le haut en direction de l'oiseau 2 ; ailes représentées par des traits horizontaux à la manière de bras tendus en avant/ - oiseau 2 : /corps situé en diagonale en plein vol ; dirigé vers le bas vers Oiseau 1/
	oiseaux < phénix >	/trait fin à l'encre noire ; détaillée, colorisée/ /corps et tête ressemblant à ceux d'une poule ou d'un coq ; queue faite de très longues plumes./	2	-	/l'un à côté de l'autre se regardant/

* >H : Objet plus grand que l'Homme ; =H : Objet de même échelle : <H= : Objet plus petit que l'Homme

Seules les peintures n^{os} 3, 5 et 8 contiennent des oiseaux. Ils sont représentés par deux, côte à côte, en rang ou encore en groupe dispersé. Leur posture et leur gestuelle=offrent des <<aspects anthropomorphiques>>. Observons par exemple le couple d'oiseaux du tableau n^o 8 : /dessiné au trait fin et de couleur jaune et verte, l'un des deux volatiles se cache derrière les fleurs ; il apparaît de profil, le corps vertical comme s'il était debout ; sa tête, ses yeux et son bec sont dirigés vers le haut. Son corps est tourné vers la droite en direction de l'autre oiseau qui arrive sur lui. Ses ailes sont représentées par des traits horizontaux à la manière de bras tendus en avant/, comme s'il était en position d'<<accueil>>, dans une posture <<réceptive>>. L'autre oiseau, /en plein vol/, apparaît dans une attitude plus <<active>> ; /ses ailes sont grandes ouvertes, et l'ensemble de son corps suit une diagonale en direction de l'autre oiseau/.

On remarque aussi que, dans certaines peintures, l'échelle de représentation des oiseaux se rapproche de celle des humains. C'est le cas notamment de la peinture n^o 3, dans laquelle les oiseaux, représentés à côté des humains et se tenant debout de profil, ont la même taille et la même posture corporelle qu'eux.

Pour les animaux mythiques, on trouve un couple de phénix dans le tableau n^o 8. Ils sont dessinés de façon très détaillée, chaque plume recouvrant le corps des oiseaux dessinée finement, de façon à rendre ces animaux mythiques plus << réels >>.

3.2.1.1.3. Végétal

Les arbres, les arbustes, les fleurs et l'herbe sont tantôt représentés avec une finesse du trait rendant tous les détails, tantôt de façon plus simplifiée — la forme se répétant aux abords d'un autre Objet (flancs de montagne, bord de l'eau). Ces motifs sont en interaction avec l'espace non peint qui est à l'intérieur et à l'extérieur de leurs formes.

Traditionnellement, les fleurs ne sont pas un Objet de représentation récurrent dans la thématique 'montagne-eau'. Dans la peinture *minhwa* (chap. 2. § 1 et § 3), nous observons fréquemment une liberté de composition des Objets récurrents de différents thèmes. Ainsi, dans la peinture n^o 8, les fleurs sont représentées à grande échelle telles qu'elles apparaissent dans le thème 'fleurs-oiseaux', mais au sein du paysage 'montagne-eau'.

L'arbre, présent dans toutes les peintures, est l'Objet végétal le plus courant, sa forme et son échelle variant selon les représentations. Parfois il se présente comme un ornement,

de façon presque abstraite comme dans la peinture n° 5 dans laquelle l'arbre n'est pas représenté distinctement. En revanche, les pointillés qui courent le long des collines suggèrent la présence d'arbres tels qu'on les perçoit de loin. Nous observons également des arbres à la forme relativement simplifiée — tronc dessiné d'un unique trait, feuillage en pointillés ou petits traits — et répétitive, alignés sur des collines (peintures n^{os} 3, 4 et 6). Les arbres apparaissent aussi sous une forme plus réaliste, les troncs et les branches étant tracés avec précision à l'encre noire et les feuilles dessinées avec suffisamment de détails pour que l'on parvienne à identifier, dans certains cas, l'espèce de l'arbre : on mentionnera par exemple le pin¹³⁵ et le saule pleureur, souvent représentés dans l'art pictural traditionnel, et que l'on rencontre fréquemment en Corée dans les montagnes, au bord de l'eau et dans les villages. La précision de la représentation des arbres permet également d'interpréter certains éléments narratifs du tableau : dans la peinture n° 8, des arbres sans feuilles (indices de l'hiver), des saules pleureurs (symboles du printemps à venir) et d'autres arbres au feuillage fourni (indices du printemps ou de l'été) sont représentés dans le même espace du tableau, complexifiant ainsi la lecture de l'image qui donne à voir plusieurs saisons au sein du même espace (chap. 4. § 7).

Enfin, on note la présence d'arbres dessinés de manière plus stylisée. Leurs branches et leur tronc sont tracés très simplement en /traits courbes ou ondulés/, l'intérieur des formes n'est pas peint et les lignes se mêlent les unes aux autres de façon très expressive. Cela donne l'impression que l'arbre est constitué d'une matière < souple > (peintures n^{os} 3, 4, 6 et 8) ou < vibrante > (peinture n° 1).

En outre, l'espace non peint entre et à l'intérieur des troncs et des branches permet une certaine latitude dans la lecture de l'image. Dans la peinture n° 1, par exemple, le fait que deux arbres, très proches l'un de l'autre, soient dessinés au trait fin sans que les troncs ne soient peints permet d'imaginer la présence d'un troisième arbre dans l'espace non peint entre les troncs des deux premiers.

Les plantes, quant à elles, sont soit détaillées, soit simplifiées. Lorsque, comme dans la peinture n° 8, les fleurs sont représentées avec beaucoup de détails, il n'y a aucune hésitation quant à leur identification ; en revanche, dans la peinture n° 2, la représentation de certaines plantes est beaucoup plus sommaire et devient très abstraite, ce qui leur confère une valeur plus ornementale. Dans la peinture n° 2, une forme se répète le long

¹³⁵ Il est à noter que cet arbre est un symbole de longévité et de fidélité aux principes confucéens des lettrés de l'époque Chosŏn. Il est aussi l'un des Objets récurrents du thème 'dix symboles de longévité'. D'autre part, le pin et le pin pignon sont souvent plantés autour des tombeaux selon une tradition développée à partir du taoïsme.

des contours d'une montagne, mais d'une manière qui ne nous permet pas d'identifier clairement la plante en question ; seul le contexte permet de supposer qu'il s'agit d'une plante.

Cette forme simplifiée se trouve en interaction avec l'espace non peint. Ainsi, les herbes de la peinture n° 3 sont dessinées sous la forme de petits traits courts qui couvrent une large surface de l'espace non peint du tableau. L'épaisseur, la longueur et la direction de ces traits varient selon les endroits. Ces petits traits courts alignés dans différentes directions et ondulant parfois en alternance avec l'espace non peint créent l'impression d'un relief sur la surface de la peinture et apportent un effet de «<< mouvement >>» dans l'image.

3.2.1.1.4. Montagne et rocher

Les Objets de la nature tels que la montagne et le rocher sont souvent présents sous forme de motifs répétés et variés.

Généralement, la montagne est représentée par des sommets successifs formant des lignes horizontales dans l'espace du tableau. Ces sommets sont tracés finement au trait noir ou au pinceau large, à l'encre diluée. La surface de la montagne et le contour des sommets sont parfois peints à l'encre diluée et ornés de pointillés noirs ou de motifs végétaux. En revanche, excepté dans la peinture n° 5, leurs bases ne sont pas tracées d'une manière définie. De ce fait, sa forme (ou son intérieur) reste en communication avec la surface non peinte qui l'entoure. Le fait qu'il n'y ait pas de base dessinée donne l'impression que la montagne surgit à partir de l'espace non peint. Les sommets de la montagne, dessinés au pinceau à l'encre diluée créent l'arrière plan, comme un paysage lointain. L'espace non peint alterne avec les sommets de la montagne.

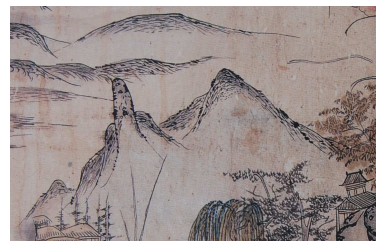
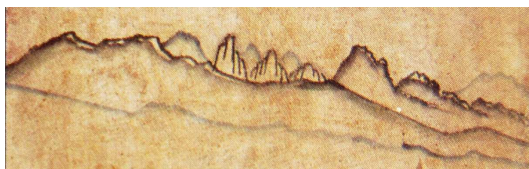


Fig. 45 : montagne (détail, paravent n° 7 et peinture n° 8).

Le rocher est représenté alternativement dans une forme aux contours ouverts et fermés. Dans le cas d'une forme ouverte, il peut être confondu avec la montagne (peinture n° 2). Son intérieur est tantôt non peint, tantôt peint à l'encre diluée ou orné de petits traits noirs. Parfois, la déclinaison des formes des rochers peut ressembler à des sommets de montagnes (chap. 4. § 7).

Montagne et rocher se présentent sous une forme plus moins détaillée et contiennent de l'espace non peint.

Il y a de surcroît une certaine ambiguïté au sujet des motifs selon le point de vue de l'observateur : parfois, la montagne peut être vue comme un rocher qui serait vu de loin, ou le rocher comme une montagne qui serait vue de près. Et l'ambiguïté est encore plus forte si ces deux Objets sont situés à proximité l'un de l'autre.

On trouve par ailleurs des formes dessinées sur les motifs de montagnes dont l'interprétation dépend à la fois des connaissances de l'observateur et de son imagination. Sur la deuxième montagne située en haut de la peinture n° 5, on remarque, sur le flanc de la montagne, trois formes triangulaires empilées. Le sens de ces motifs reste énigmatique. On peut les lire comme une succession de montagnes à l'avant de la chaîne principale et dont la représentation serait sommaire, ou comme des motifs à valeur proprement symbolique en résonance avec un contexte externe au tableau.

Toujours dans le tableau n° 5, la montagne (ou l'île) située au milieu comporte sur son flanc le dessin d'une forme inachevée que l'observateur peut compléter selon son imagination : du point de vue du contexte interne, on peut imaginer qu'il s'agit d'une forme humaine qui ferait écho aux personnages situés dans le paysage en bas du tableau, mais cela pourrait également être un élément dans le récit subjectif de l'observateur, susceptible d'être rapprochée de l'un des éléments récurrents de l'art chinois traditionnel où la forme des Objets est volontairement représentée de manière inaboutie, offrant ainsi au spectateur la possibilité de la compléter mentalement. Cette projection est possible à condition que la familiarité de l'objet dans l'imaginaire du spectateur et que la présence d'un espace vacant le permette. « C'est peut-être [...] le vocabulaire limité utilisé par l'art chinois, fortement apparenté à la calligraphie, qui a encouragé cette tendance à laisser au spectateur le soin de compléter les images en utilisant la projection. Aussi bien que les traces du pinceau, l'espace vide du tissu est inséparable de l'existence de l'image »¹³⁶.

¹³⁶ Ernst Hans GOMBRICH, *L'Art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, Paris, éd. Phaidon, 2002, p. 174-175.

3.2.1.1.5. Éléments fondamentaux de la nature : terre, air, eau.

Le tableau ci-dessous rassemble les formes récurrentes et communes de ces trois éléments dans trois des peintures du corpus. Les Objets représentant différents états d'une même substance ou désignant l'espace occupé par un de ces trois éléments — comme la fumée ou le ciel pour l'air — seront notés : Objet <air> ; les lacs, étangs ou mers seront notés : <eau>.




Tableau 6 : Forme des éléments fondamentaux de la nature : terre, air, eau

Signifié	<terre>			<air>			<eau>		
	N° 2	N° 6	N° 8	N° 2	N° 6	N° 8	N° 2	N° 6	N° 8
Formes graphiques des signifiants indiciels									
/espace non peint/	+	-	+	+	+	+	-	-	-
/trait fin à l'encre noire sur l'espace non peint/	+	-	+	-	+	-	+	+	-
/tracé au pinceau à l'encre diluée sur l'espace non peint/	+	+	+	-	-	-	+	-	+

Les éléments fondamentaux de la nature que sont la terre, l'air et l'eau sont souvent représentés par un /espace non peint/, un /trait fin à l'encre noire sur l'espace non peint/, ou un /tracé au pinceau à l'encre diluée sur l'espace non peint/. Dans la plupart des cas, étant donné que ces Objets n'apparaissent pas sous une forme illustrative du réel ni une forme autonome identifiable, nous les avons considérés comme des signifiants indiciels, les indentifiant par la suite grâce à leur emplacement au sein du tableau et en fonction des Objets qui leur étaient juxtaposés.

Par ailleurs, selon le contexte de l'illustration, ces formes peuvent signifier à la fois <eau>, <terre> et <air>. Nous avons étudié les peintures n^{os} 2, 6 et 8, pour donner quelques exemples plus détaillés, et nous avons présenté dans les tableaux ci-dessous la description de <terre>, <eau>, <air> dans chacune des trois peintures.

Tableau 1 : Description de <terre>, <eau>, <air> dans la peinture n° 8

Objets Forme	< terre >	< eau >	< air >
N° 8		 /tracé au pinceau à l'encre diluée sur l'espace non peint ; en-dessous des fleurs et des arbres/	/espace non peint en haut du tableau ; oiseaux en vol/ → < ciel > 
	 /traits fins horizontaux à l'encre noire sur l'espace non peint/, (au milieu à gauche)		

Dans cette peinture, par exemple, les /traits fins horizontaux à l'encre noire sur l'espace non peint/, au milieu à gauche du tableau, peuvent indiquer la présence à la fois de la <terre> et de l'<eau>. Comme il n'y a pas d'Objet particulier à côté d'eux ou d'autre indice qui permettrait leur identification, ces signifiants indiciels peuvent représenter plusieurs Objets selon l'interprétation de l'observateur. En revanche, le fait qu'il y ait des oiseaux nous laisse supposer que le signifié de l'espace non peint en haut du tableau est l'<air> ; l'espace peut donc être interprété comme étant le <ciel>.

Par conséquent, plus l'Objet juxtaposé à l'espace non peint est représenté de manière détaillée, plus nous pouvons lui attribuer un signifié précis. Dans la peinture n° 6 (voir tableau 7 ci-dessous), au milieu et à droite de l'image, l'observateur peut interpréter le signifié du signifiant indiciel /les petits traits sur l'espace non peint/ comme la <surface d'eau> en raison de la présence d'un bateau. La même logique nous amène à lire les /doubles traits parallèles et ondulants serpentant dans l'espace du tableau/ comme de la <fumée>, dans la mesure où il y a une cheminée sur le toit d'une maison en contrebas.

Tableau 8 : Description de <terre>, <eau>, <air> dans la peinture n° 6

Objets Forme	<terre>	<air>	<eau>
N° 6	/espace non peint autour de personnages assis ou debout/ → <sol>	/espace non peint entre les doubles traits parallèles et ondulants serpentant dans l'espace du tableau/ → <fumée> /espace non peint à l'extérieur du motif/ (m + g)*	/petits traits sur l'espace non peint / + /bateau/

* - m : emplacement des Objets au milieu du tableau, g : en haut du tableau : h, en bas : b,

Dans la peinture n° 2 (voir tableau 8 ci-dessous), les /deux traits fins et courbes à l'encre noire sur l'espace non peint tracés sur le flanc de la montagne/ peuvent être interprétés comme une <cascade> en raison de leur position verticale et de leur position par rapport à la montagne. Quant aux Objets dessinés dans l'espace non peint au-dessus des deux personnages assis, /tracés au pinceau à l'encre diluée et peints en blanc/, ils peuvent avoir pour sens <eau> ou <terre> en raison de leur forme très peu définie et de leur emplacement par rapport aux autres Objets dans la partie basse de l'image.

Tableau 2 : Description de <terre>, <eau>, <air> de la peinture n° 2

Objets Forme	<terre>	<eau>	<air>
N° 2		/deux traits fins et courbes à l'encre noire sur l'espace non peint tracés sur le flanc de la montagne/ → <cascade>	/espace non peint en haut du tableau/ → <ciel>
	<ul style="list-style-type: none"> - /tracés au pinceau à l'encre diluée et peints en blanc / au-dessus de deux personnages - /trait fin à l'encre diluée et tracé fin sur l'espace non peint / en-dessous de deux personnages 		

3.2.1.1.6. Architecture

Les éléments architecturaux (maison, pavillon) sont récurrents. La plupart du temps, ils sont dessinés sur un espace non peint, au trait fin, avec des lignes droites pour la base des bâtiments, et des lignes courbes pour le toit. Le fait que ces éléments soient situés sur un espace non peint et que l'espace à l'intérieur ne soit pas peint mais sectionné par de petits segments noirs peut donner lieu à deux interprétations différentes : soit l'espace intérieur est ouvert et soutenu uniquement par des piliers, soit il est fermé par une porte blanche ou par un mur blanc.

Les éléments architecturaux sont représentés de manière simplifiée par rapport à l'architecture réelle et nous pouvons supposer que la forme des maisons correspond à deux types de maison de l'époque Chosŏn : celles ayant un toit en tuiles (fig. 4) et celles ayant un toit en paille (fig. 5).

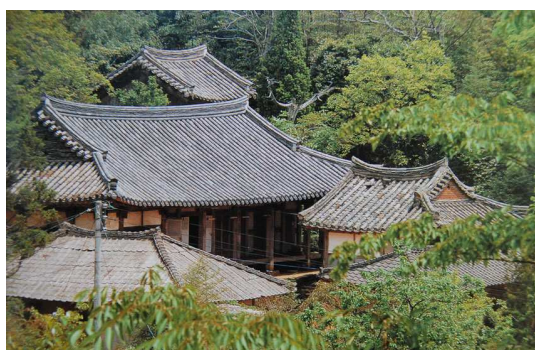


Fig. 46 : maison (toit en tuiles), *kiwajip*, *Le parfum de la maison traditionnelle*, p. 296.



Fig. 47 : maison (toit en paille) *chogajip*, *id.*, p. 308.

Quant aux pavillons, on en trouve de grands comme les temples bouddhistes, et d'autres plus petits comme les kiosques de jardin. Il peut arriver que la représentation des

bâtiments corresponde à la conjonction de différents points de vue au sein d'une même forme : dans la peinture n° 4, par exemple, la base de la maison est vue de face tandis que le toit est représenté à la fois de face et de trois-quarts.



Fig. 48 : forme architecturale (détail, peinture n° 4).

Cette conjonction de plusieurs points de vue permet de percevoir la construction à la fois en deux et en trois dimensions. La présence d'espace non peint contribue à cette ambiguïté. Ainsi, dans la maison (ou le pavillon ?) de la peinture n° 3, on ne sait pas si la forme rectangulaire de droite correspond encore à la partie intérieure du bâtiment ou si elle représente l'un de ses murs extérieurs. Cette partie peut donc être interprétée comme une pièce reliée aux deux autres pièces situées plus à gauche (le volume de la pièce étant représenté de face), ou comme une partie de la façade extérieure.



Fig. 49 : forme architecturale (détail, peinture n° 3).

Les formes architecturales contiennent parfois des détails de nature à influencer la lecture de l'image, en complément d'autres éléments du tableau. Ainsi, à partir de la cheminée située sur le toit du petit pavillon au milieu du tableau n° 6, nous pouvons suggérer que l'Objet représenté par les /doubles traits parallèles et ondulants serpentant dans l'espace du tableau/ est de la <fumée>.

Dans les peintures n^{os} 1 et 4, le fait que la forme des bâtiments reste inachevée pose la question de l'identification des Objets : dans le cas de la peinture n^o 4, nous pouvons interpréter le signifiant indiciel /espace non peint autour des formes non complètes de la maison/ comme de la <brume>, ou comme le reflet de ces maisons dans l'eau. Dans ce cas, on notera : l'<eau>. Dans la peinture n^o 1, le motif dans l'illustration ci-dessous peut être identifié comme un <kiosque> ou une <chaise à porteurs> (chap. 4. § 2. 7), mais l'identité précise de cet Objet reste incertaine du fait de sa forme inachevée.



Fig. 50 : forme inachevée d'un Objet peint (détail, peinture n^o 1).



Fig. 51 : Yŏn, « chaise à porteurs du roi » de l'époque Chosŏn
National Palace Museum of Korea.

3.2.1.2. Signes textuels

Comme indiqué précédemment, notre corpus contient également des signes textuels : textes inscrits en idéogrammes calligraphiés.

Cette tradition d'inscription de poèmes, qui existe depuis l'époque T'ang (Chine, 608-907) est très importante dans la pratique de la peinture chinoise. Elle est reprise dans l'art coréen traditionnel dans les peintures du genre *minhwa*. Dans notre corpus, les poèmes calligraphiés se trouvent souvent en haut des peintures (au milieu ou à droite), dans l'espace non peint dont le signifié est <ciel>. Ils sont tracés au pinceau, à l'encre noire, et verticalement. Il s'agit de poèmes chinois classiques répertoriés ou de noms de lieux réels chinois ou coréens, connus pour être des paysages ayant été une source d'inspiration pour de nombreuses œuvres littéraires et picturales. On trouve parfois dans le *minhwa* des poèmes qui ne proviennent pas de la littérature mais qui sont l'œuvre d'écrivains peu connus et offrent un style moins conventionnel, plus innovant dans leur composition et leur forme. Par exemple, l'auteur peut prendre en compte uniquement l'aspect sonore des idéogrammes pour rythmer le texte sans se préoccuper du sens des mots, et expérimenter un style d'écriture plus personnel, ce qui complique l'identification des idéogrammes et la compréhension du sens des poèmes. Dans notre recherche, nous avons privilégié les peintures contenant des poèmes classiques afin de travailler à partir de traductions plus évidentes, et d'analyser plus aisément leur signification au sein des tableaux.

Les textes calligraphiés en idéogrammes des peintures n^{os} 1, 2, 3, 5, 6 et du paravent sont transcrits en caractères latins selon les normes de transcription de l'alphabet coréen¹³⁷. Pour chacun d'entre eux, nous préciserons de quel type de texte il s'agit (un nom de lieu, un thème ou un poème) et nous indiquerons le signifié de chaque idéogramme selon les dictionnaires, ainsi que la traduction des poèmes proposée par les divers documents consultés.

¹³⁷ Voir convention, p.8

- Peinture n° 1

Dans cette peinture, on peut lire les dix idéogrammes composant les deux premiers vers d'un poème chinois intitulé *Écrit au milieu du printemps*¹³⁹ (fig. 18). Il se trouve en haut du tableau, dans l'espace non peint, centré latéralement. Ces deux vers sont disposés en trois colonnes que l'on lit de droite à gauche : quatre idéogrammes constituent la première colonne, cinq la deuxième et un seul la troisième.

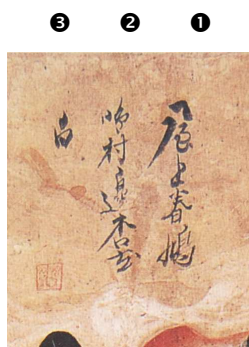


Fig. 52 : poème calligraphié (peinture n° 3, détail).

③	②	①	
/paek/ → « blanchir »	/myŭng/ → « chanter »	/ok/ → « maison »	haut ↓ bas
	/ch'on/ → « village »	/sang/ → « au-dessus »	
	/byŏng/ → « à côté »	/ch'un/ → « printemps »	
	/haeng/ → « abricot »	/gu/ → « pigŏn »	
	/hwa/ → « fleur »		

Traduction

1^{er} vers : *ok-sang-ch'un-gu-myŭng* : Au-dessus d'une maison, l'oiseau printanier chante.

2^e vers : *ch'on-byŏng-haeng-hwa-baek* : À côté du village, les fleurs de l'abricotier blanchissent.

¹³⁹ Écrit par Wang-wei (712-756), poète chinois de la dynastie T'ang (voir la traduction du poème dans son intégralité en Annexe).

- Peinture n°2

Dans la peinture n° 2, le poème est écrit sur trois colonnes comprenant respectivement quatre, sept et trois idéogrammes (figure 19). Ils se trouvent en haut du tableau, à droite de la ligne médiane.

Il s'agit des deux célèbres derniers vers d'un quatrain chinois¹⁴⁰ intitulé *Contemplation de la cascade du Mont Lu*¹⁴¹.

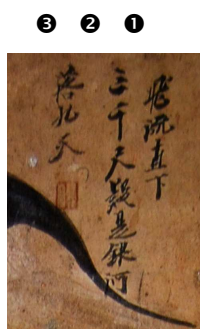


Fig. 53 : poème calligraphié
(détail, peinture n° 2).

③	②	①	
/nak/ → « tomber »	/sam/ → « trois »	/pi/ → « voler »	haut
/ku/ → « neuf »	/ch'ǒn/ → « mille »	/yu/ → « couler »	
/ch'ǒn/ → « ciel »	/gan/ → « pied »	/jik/ → « (être) droit »	
	/wi/+/ si/ → « ressembler à »	/ha/ → « vers le bas »	bas
	/ǔn/ + /ha/ → « voie lactée »		

Traduction

1^{er} vers : *pi-yu-jik-ha* : coule en volant droit vers le bas.

2^e vers : *sam-ch'ǒn-gan-wi-si-ǔn-ha* : d'une longueur de trois mille pieds, ressemble à la voie lactée.

3^e vers : *nak-ku-chǒn* : tombant des cieux.

¹⁴⁰ Écrit par Li bai (701-762), poète chinois de la dynastie Tang (voir la traduction du poème dans son intégralité en Annexe).

¹⁴¹ Le *Mont Lu* — montagne chinoise situé dans le Jiangxi (dans le Sud-est de la Chine) — est un lieu d'inspiration pour la littérature et l'art. On y trouve également un grand nombre de temples bouddhistes et taoïstes.

- Peinture n° 3

En haut à droite de la peinture n° 3, on trouve trois idéogrammes écrits verticalement, de haut en bas qui se prononcent *sam-il-p'o* (figure 20). Il s'agit d'un grand lac de la région de Kwandong, en Corée. Ce nom de lieu provient d'un récit légendaire : les personnages historiques du royaume de Silla (57 av. J.-C. jusqu'au X^e s.), ayant perdu la notion du temps, y auraient séjourné pendant trois jours.

Ce lieu, également cité dans les peintures n^{os} 5, 6 et 7, est une des *Huit vues de Kwandong*, sujet récurrent de la littérature et de l'art pictural de l'époque Chosŏn.

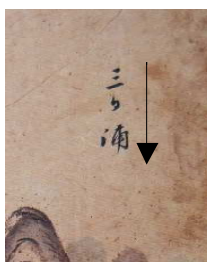


Fig. 54 : poème calligraphié (peinture n° 3, détail).

/sam/ → « trois »	haut ↓ bas
/il/ → « jour »	
/p'o/ → « port »	

- Peinture n° 5

Dans cette peinture se trouvent quatre idéogrammes inscrits en haut et centrés latéralement (fig. 21). On peut lire *p'yǒng-sa-nak-an* ce qui signifie littéralement « Une oie sauvage atterrit sur une plage de sable ». Il s'agit de l'une des *Huit Vues de Xiaoxiang*. En tenant compte de son contexte dans l'art pictural chinois¹⁴², cette phrase se traduit plus précisément par : « Une oie sauvage revient à Yongzhou, au sud de la rivière Xiang ».

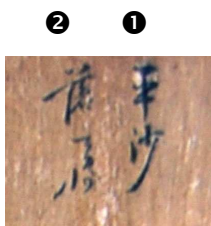


Fig. 55 : poème calligraphié
(détail, peinture n° 5).

②	①
<p><i>/nak/</i> → « tomber »</p>	<p><i>/p'yǒng/</i> + <i>/sa/</i> → « plage de sable »</p>
<p><i>/an/</i> → « oie sauvage »</p>	

¹⁴². www.koreanart21.com ; en.wikipedia.org/wiki/Eight_Views_of_Xiaoxiang.

- Peinture n° 6

Dans la peinture n° 6, en-dehors du cercle contenant l'image, se trouvent quatre idéogrammes. Situés en haut à droite du tableau, ils forment deux colonnes, que l'on lit de droite à gauche et de haut en bas (fig. 22). La première comprend un idéogramme, la seconde, trois. On lit : *san-si-ch'ǒng* et *ram* : */san-si-ch'ǒng-ram/* se traduit littéralement « ville à la montagne dans la brume fraîche du matin ». Il s'agit d'une des *Huit Vues de Xiaoxiang*. Cet ensemble d'idéogrammes désigne le temple de la montagne de Xiantan¹⁴³, situé en Chine dans la région de Xiaoxiang¹⁴⁴.



Fig. 56 : poème calligraphié
(détail, peinture n° 6).

②	①	
	<i>/san/</i> → « montagne »	haut ↓ bas
	<i>/si/</i> → « ville »	
<i>/ram/</i> → « brume matinale printanière »	<i>/ch'ǒng/</i> → « bleu ; vert »	

¹⁴³. www.koreanart21.com ; en.wikipedia.org/wiki/Eight_Views_of_Xiaoxiang.

¹⁴⁴. Ces paysages sont souvent représentés dans la peinture et la poésie du royaume de Song (960-1279), en Chine. Repris dans l'art coréen et au Japon vers le XIV^e s. dans des peintures à l'encre, ces sujets se développent en Corée dans la peinture de Cour et dans celle des lettrés de la dynastie Chosŏn. Sur ce point voir www.koreanart21.com.

- Peinture N° 7 : Paravent

Sur ce paravent, des noms de lieux réels sont inscrits en haut du tableau de chaque panneau (voir Annexe). Il s'agit des « *Huit Vues de Kwandong* ».

- Image 1 : Wōlsongchōng, « kiosque de la région de Kyōngsangbukdo au milieu de la forêt de pins ».
- Image 2 : Man'gyangchōng, « kiosque du royaume de Koryō, sur la colline de la plage de la côte est ».
- Image 3 : Ch'uksōlu, « pavillon donnant sur une rivière près d'une forêt de bambous dans la ville de Samch'ōk ».
- Image 4 : Kyōgp'odae, « pavillon sur une colline avec vue sur le lac de Kyōgp'o dans la région de Kangwōn ».
- Image 5 : Ch'ōngganchōng, « kiosque se trouvant sur la falaise du mont Sōngak ».
- Image 6 : Naksansa, « temple construit dans le royaume de Shila (671) sur le mont O-bong ».
- Image 7 : Samilp'o, « lac de la région de Kang-wōn ».
- Image 8 : Ch'ongsōkchōng, « kiosque dans la région de la côte est de Kangwōn où il y a des rochers et des falaises en forme de murs ».

3.2.2. Rapport entre espace non peint et Objets représentés

L'espace non peint est présent dans tous les Objets, à l'intérieur ou à l'extérieur de leurs contours, ou encore dans le fond des surfaces peintes en transparence. Il produit des effets de sens signifiant : <blanc>, <absence> de détail ou de contenu de l'Objet peint (chap. 3. § 2.1.1 ; 3. § 2.1.6). L'espace non peint signifie aussi : <eau>, <terre>, <air>, <espace> (chap. 3. § 2.1.5).

Le tableau ci-dessous illustre la position de l'espace non peint à l'intérieur et à l'extérieur des Objets. Tous les Objets étant présentés sur fond de papier vierge, l'espace non peint se situe à l'extérieur et à l'intérieur de chaque Objet, excepté pour les Objets dessinés au moyen d'un seul trait, comme une canne à pêche, une canne, ou certaines parties d'Objets peints à l'encre noire opaque.

Tableau 10 : Espace non peint et Objets

Objet	Forme fermée ← ----- → forme ouverte									
	Instruments	Éléments Architecturaux	Humain	Animal	Végétal	Rocher*	Montagne	Terre	Air	Eau
Intérieur	-	+	+	+	+	+	++	++	+++	
Extérieur	+	+	+	+	+	-				

* Certains rochers ont une forme aux contours fermés, d'autres sont plus proches des massifs montagneux. Nous les avons donc classés dans les deux catégories.

Lorsque les contours des Objets sont fermés naturellement, ils contiennent de l'espace non peint à l'intérieur de leur forme. C'est le cas notamment des éléments architecturaux, des hommes, des animaux et des végétaux.

Dans les Objets ayant des formes relativement fermées, l'espace non peint exprime la couleur blanche comme, par exemple, le vêtement blanc dans la forme humaine (chap. 3. § 2.1.1). Il signifie aussi <absence> de détails dans les maisons et surtout dans la forme humaine (chap. 3. § 2.1.1 ; 3. § 2.1.6). L'absence de cheveux, d'expressions du visage et de détails dans les motifs humains, voire des visages restés non peints, créent un effet de distanciation (chap. 3. § 2.1.1).

Les éléments naturels fondamentaux (terre, air, eau) sont, quant à eux, représentés en grande partie par de l'espace non peint sans être cernés par une forme. Dans ce cas, l'espace non peint est, en lui-même, un Objet représenté qui se comporte comme un signifiant indiciel que l'on peut interpréter par rapport aux autres Objets. Il y a une grande similitude entre la <terre> et l'<eau> dans leur relation à l'espace non peint, celui-ci présentant des variantes grâce à différents détails graphiques (chap. 3. § 2.1.5). En revanche, l'air est souvent entièrement représenté par de l'espace non peint qui traduit ici l'invisibilité de la matière. L'espace non peint peut aussi être interprété comme la représentation d'un espace vide ou d'une surface inoccupée.

L'espace non peint, enfin, produit un effet de mouvement par son interaction avec les Objets dessinés. Dans le cas des éléments architecturaux, il crée une ambiguïté dans la perception du volume (entre la deuxième et la troisième dimension) par la superposition de plusieurs points de vue au sein d'un même bâtiment.

Pour les Objets dont le contour est ouvert, les formes sont dans une dynamique d'échange avec l'espace non peint situé autour. C'est le cas des montagnes représentées sous une forme ouverte et dont les motifs sont en interaction avec cet espace, ce qui donne l'impression que les formes ont surgi de la surface vide.

Dans le cas des montagnes de la peinture n° 8 et de l'herbe de la peinture n° 3, le mouvement est notamment créé par la répétition des motifs (chap. 3. § 2).

3.2.3. Rapport entre le texte et les Objets figurés, évoqués et convoqués

À propos des relations qu'entretiennent texte et éléments iconiques, nous constatons que les signes linguistiques interagissent avec les signes iconiques (l'identification d'un Objet peint en faible iconocité peut être établie grâce au signifié du signe iconique), mais aussi que les significations du texte (poème, nom de lieu) peuvent contextualiser l'image en fournissant l'indication du temps (les saisons) et du lieu (qu'il soit réel ou imaginaire).

Au terme de l'étude des différentes relations entre signes iconiques et signes textuels, nous pouvons catégoriser les Objets de la peinture en trois types :

- les Objets figurés représentés par le dessin, le signe iconique,
- les Objets évoqués par des signes textuels seulement,
- les Objets convoqués qui proviennent d'une matière référentielle extérieure au tableau, comme d'autres vers de poèmes lorsque ceux-ci ne sont pas cités intégralement.

À cela, il est possible d'ajouter les Objets qui appartiennent à l'imaginaire de l'observateur et interviennent dans la lecture de l'image comme d'autres Objets convoqués. Ces Objets s'inscrivent dans ce que l'on peut appeler la cinquième dimension (chap. 1. § 3.2.4 ; 4. § 2.7).

Certains éléments du poème se retrouvent dans la peinture, et peuvent correspondre à un Objet figuré, comme si un signe iconique traduisait littéralement le signe textuel. Par exemple, dans la peinture n° 7, l'<oise sauvage> mentionnée par le texte correspond aux signes iconiques du tableau de manière plutôt illustrative. Le contenu du poème, l'atterrissage d'une oie sauvage sur la rivière et les images de /17 oiseaux en vol vus d'en dessous/ et de /7 oiseaux sur l'eau avec des détails/ (chap. 3. § 2.1.2) pouvant être mis en rapport au moment de l'interprétation, il nous est loisible de projeter le sens du poème sur les images représentées.

Dans certains cas, cependant, la représentation picturale ne se limite pas à une simple illustration du texte et il n'y a pas de correspondance directe entre signe iconique et signe textuel. Les Objets désignés par les idéogrammes n'apparaissent d'ailleurs pas tous sous la forme de signes iconiques — ainsi dans la peinture n° 3 où les oiseaux chantants désignés dans le poème ne figurent pas dans l'image. Il peut aussi arriver qu'une forme dont le degré d'iconicité est faible laisse à l'observateur davantage de latitude dans l'identification de l'Objet et dans l'interprétation du sens du tableau. La <cascade> dans la peinture n° 6 (chap. 3. § 2.1.5) peut être un exemple d'identification d'Objet par le texte. Cet Objet étant figuré dans une forme très simplifiée, il n'apparaît qu'à l'état de signifiant indiciel : /deux traits fins et courbes à l'encre noire dans un espace non peint, tracés sur le flanc de la montagne/. Le signifié de cet Objet interagit donc avec le texte inscrit dans le tableau puisque, s'il reste indéfinissable, il est néanmoins évoqué dans le poème :

« [Elle] coule en volant droit vers le bas, sur une longueur de trois mille pieds

On dirait la voie lactée tombant des cieux »

Ce texte ne propose pas d'identification explicite de l'Objet mais décrit son apparence et le compare à un autre Objet : « la voie lactée tombant des cieux ». Nous pouvons supposer que c'est une <cascade> grâce au contexte pictural (le fait qu'il soit dessiné sur le flanc de la montagne), à sa forme non peinte qui traduit la transparence de l'<eau> ainsi qu'à sa description textuelle: « [Elle] coule en volant droit vers le bas, sur une longueur ». Dans ce processus d'identification, la projection de la signification textuelle dans le signe

iconique s'effectue pour l'observateur par le biais de la fonction d'ancrage telle que la définit Barthes. Selon lui, une image dessinée n'englobe pas tout son sens par sa seule forme : « L'opération du dessin (le codage) oblige tout de suite à un certain partage entre le signifiant et l'insignifiant : le dessin ne reproduit pas tout. »¹⁴⁵ Ainsi, nous constatons que le faible degré d'iconicité favorise la projection du sens du texte sur les Objets.

Les Objets linguistiques issus de la partie du texte qui n'est pas mentionnée dans le tableau seront convoqués afin de confirmer l'identité des signes iconiques. Cela dépendra bien sûr des connaissances ou de la curiosité de l'observateur. En l'occurrence, le reste du poème, qui n'apparaît pas dans la peinture, contient le mot <cascade>, ce qui permet d'identifier avec certitude l'Objet en question :

« Le soleil brille sur le porteur d'encens, la fumée pourpre se lève
Au loin, j'observe la cascade rejoignant la rivière »

Au sein du tableau, les Objets évoqués dans la partie textuelle peuvent donc contribuer à l'identification d'Objets iconiques à l'état de signifiants indiciels. Par ce processus, en convoquant d'autres parties d'un texte qui ne sont pas citées, le poème étant délibérément laissé incomplet au sein du tableau, le peintre peut suggérer la signification d'un Objet figuré dont le degré d'iconicité reste faible. Ce procédé exige que l'observateur effectue une lecture attentive du texte et qu'il ait, par ailleurs, une connaissance suffisante de la poésie chinoise classique.

Comme nous l'avons signalé, certains signes textuels du poème peuvent introduire une autre dimension de l'espace-temps dans le tableau. La signification du texte en idéogrammes apporte des éléments contextuels à la lecture de l'image et grâce au contexte linguistique, les Objets figurés appartiennent à un temps et à un espace plus précis. Par exemple, dans le paravent (chap. 3. § 2.1.7), les idéogrammes désignent un lieu réel, ce qui situe l'ensemble de l'image dans un endroit déterminé ; dans la peinture n° 3, les précisions apportées par le texte — <le lac de Samilp'o> — permettent d'identifier le signifié <eau> de l'espace non peint en bas du tableau/.

Pour l'observateur, et en fonction de ses connaissances, ces indications inscrivent l'image peinte dans un lieu précis et la mettent en perspective avec d'autres espaces-temps référencés dans le texte, qu'ils soient présents dans le tableau ou convoqués. Pour la peinture n° 3, les signes textuels <le lac de Samilpo> désignent un lieu connu grâce au

¹⁴⁵ Roland BARTHES, « Rhétorique de l'image », *Communication* (1964), *L'Obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris, Seuil, 1992, p. 34.

récit légendaire qui s'y rattache. Le nom du lieu *sam-il* désigne la durée du séjour des personnages de cette légende (« trois jours »). La présence du signe iconique désignant un lieu réel et historique peut renvoyer à un autre espace-temps hors du contexte interne du tableau. L'interprétation de l'œuvre fait donc appel à l'intertextualité.

Quant aux Objets évoqués dans les poèmes, ils interagissent avec les Objets peints en s'inscrivant dans une autre dimension de temps et d'espace, aidés en cela par l'imagination de l'observateur. Par exemple, dans la peinture n° 5, dans une partie du poème calligraphié en haut du tableau, on peut lire :

« Au-dessus de la maison, les oiseaux printaniers chantent
À côté du village, les fleurs de l'abricotier blanchissent »

Un processus que Roland Barthes appelle 'relais' entre texte et image intervient dans l'ensemble du tableau et crée un espace-temps particulier : « les oiseaux printaniers » indiquent une saison, tandis que le vers « À côté du village, les fleurs de l'abricotier blanchissent » définit un espace en même temps qu'une saison (ou en plus de la saison). En revanche, ni le village ni les fleurs blanches de l'abricotier ne figurent dans l'image. Il s'agit d'un lieu extérieur au tableau, d'un Objet convoqué, qui s'ajoute à l'espace-temps produit par l'imaginaire de l'observateur.

De ce fait, la production de sens par l'interaction entre les signes textuels et les signes iconiques a un effet essentiel dans l'interprétation du tableau. Cette interaction a un sens symbolique en référence à la notion d'« Homme-terre-ciel » (chap. 1 § 3 ; 3. § 2.2.1) : l'interprétation de la signification de l'ensemble du tableau est effectuée par l'Homme (sujet interprétant) qui associe les significations des éléments textuels, notamment le poème qui se trouve en haut du tableau, à l'espace non peint symbolisant le Ciel, et aux signes iconiques situés dans l'espace en-dessous et symbolisant la Terre. François Cheng l'explique dans la citation suivante :

« Le poème inscrit dans l'espace du tableau (le Ciel) n'est pas un simple commentaire artificiellement ajouté ; il habite véritablement l'espace (il n'y a point d'hiatus entre les signes calligraphiés et les éléments peints, tous les deux étant du même pinceau) en y introduisant une dimension vivante, celle du temps. Au sein d'un tableau marqué par l'espace à trois dimensions, le poème, par son rythme, par son contenu qui relate une expérience vécue, révèle le processus par lequel la pensée du peintre aboutit au tableau ; et par l'écho qu'il suscite, prolonge encore le tableau. Temps au rythme vécu et toujours renouvelé, Temps qui maintient l'Espace ouvert. Le poème inscrit permet ainsi à

l'homme, même s'il n'est pas figurativement représenté, de marquer sa présence au sein du Ciel-Terre. »¹⁴⁶

L'analyse de ce processus en rapport avec la notion de Vide sera proposée ultérieurement (chap. 4. § 2.7).

¹⁴⁶. François CHENG, *Vide et Plein*, Seuil, Paris, 1991, p. 106.

3.3. Constitution étudiée (2) : Composition

Dans cette partie, nous étudions la forme de la composition récurrente, les caractéristiques communes aux peintures de notre corpus, ainsi que les éléments graphiques — tels que l'espace non peint — qui incitent l'observateur à prendre une part active à la construction du sens de l'image.

Nous avons centré notre attention sur la disposition de l'espace non peint (intervalle ou circulaire) et sur la fonction de connecteur que cette disposition particulière peut avoir dans la composition (chap. 3. § 3.2).

Pour effectuer cette analyse, nous avons, en premier lieu, opéré différents découpages sur un tableau, afin de définir de façon appropriée un protocole d'analyse de la composition pour l'ensemble des peintures retenues.

On s'aperçoit rapidement que, dans les peintures 'montagne-eau', il n'y a pas de structure géométrique construite à partir d'un unique point de vue à l'intérieur de l'image. Supposant donc que le point de vue des tableaux choisis pour notre première analyse est multiple (là où le spectateur pose le regard), nous l'avons tout d'abord décrit à partir d'un point de vue extérieur à l'espace pictural (chap. 3. § 3.1). C'est-à-dire que, pour la description, nous avons employé comme repère les axes virtuels linéaires : l'axe horizontal, l'axe vertical, les diagonales, et le point central à l'intérieur du tableau. Ces points de repères seront nos outils pour construire le 'site'¹⁴⁷, venant de l'extérieur du tableau.

Nous avons ensuite étudié la composition du tableau d'un point de vue interne, en observant ses différentes zones délimitées par la disposition particulière de l'espace non peint et par les différents types d'Objets représentés pour chacune des zones (chap. 3. § 2.2). Puis nous les avons catégorisées en trois parties distinctes, en résonance avec la relation ternaire entre l'Homme, la Terre et le Ciel (chap. 1. § 3) et avec les trois types d'espace définis par Kato Shûichi (chap. 3. § 2.2.1) : 'espace proche intérieur/ espace proche extérieur/ espace lointain extérieur'¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Claude VANDELOISE, *L'Espace en français*, Paris, éd. du Seuil, 1986.

¹⁴⁸ Kato SHÛICHI, *Le Temps et l'Espace dans la culture japonaise*, CNRS, Paris, 2009.

3.3.1. Axes théoriques linéaires et effet de mouvement

Pour le découpage linéaire, nous avons utilisé les axes théoriques horizontaux, verticaux, ainsi que les diagonales, et avons repéré les éléments à l'origine d'un effet de mouvement *via* ces axes. Nous avons par ailleurs considéré l'espace non peint lui-même comme un Objet pictural.

Dans cette partie, nous avons aussi tenté d'interpréter le sens symbolique que certaines formes de composition récurrentes peuvent prendre dans le contexte du tableau tout en les rapprochant de notions esthétiques : par exemple, l'agencement vertical des Objets peints en intervalle avec l'espace non peint peut être interprété comme la transformation progressive mutuelle entre les Objets de différentes substances, montagne et eau (chap. 1. § 3.2.3 ; chap. 3. § 3.1.2).

Nous avons également relevé les éléments graphiques inhérents à la représentation des Objets et les différentes formes de composition qui contribuent au dynamisme visuel du tableau (effet de mouvement ou de rythme). Ces éléments peuvent être : l'emplacement des Objets autour des axes linéaires en répétition ou en intervalle, l'échelle, le contraste de la qualité du trait entre les différents Objets et les points de vue utilisés (proche, lointain, frontal...) dans les formes des Objets, etc., et sont susceptibles de créer certaines ambiguïtés au regard de la distance et de la dimension des Objets.

Pour illustrer la forme des Objets ou la direction de la composition qui donne la linéarité dans l'espace du tableau, nous avons tracé des lignes de couleur en suivant les formes des Objets composés.

3.3.1.1. Horizontal

Dans les tableaux de notre corpus qui ont une composition basée sur l'axe horizontal, nous pouvons déterminer deux principes communs :

Le premier concerne la présence d'Objets ayant une forme horizontale, tels que les sommets des montagnes représentés par une /ligne ondulante horizontale/, ou des /formes triangulaires successives/, ou encore l'/espace non peint de forme horizontale/ signifiant <ciel, air ou eau> ; on mentionnera également les Objets au statut de signifiants indiciels de <vent, eau ou sol>, représentés par de simples /traits fins et noirs/ ou par des /tracés au pinceau à l'encre diluée/. Il est à noter que ces Objets sont rarement dessinés droits, mais

forment plutôt des lignes horizontales légèrement courbes, inclinées ou ondulantes. Nous l'avons remarqué notamment dans la représentation des montagnes dans les peintures n^{os} 1, 3, 5, 6 et 7. Dans les figures ci-dessous, nous avons mis en évidence l'horizontalité définie par les monts.



Fig. 57 : horizontalité marquée par les monts dans les peintures n^{os} 1, 3, 5, 6, 7.

Dans les peintures n^o 1 (fig.57) et n^o 4 (fig. 59 et 60 ci-après) nous observons également des Objets de forme horizontale comme des /tracés au pinceau horizontaux et droits ou légèrement courbes, de couleur blanche, rouge ou verte/, signifiants indiciels de <eau ou air>. Les caractéristiques de ces Objets en forme de tracés sont variables : certains traits, par leur aspect, indiquent la rapidité du geste du peintre — notamment dans la peinture n^o 1, avec ses tracés rouges et blancs (voir A et B, la fig. 58 ci-après). L'attaque et la fin du trait montrent une part de spontanéité. On devine une certaine vitesse d'exécution, dans l'énergie de production de l'œuvre. De plus, l'apparition régulière de ces tracés en alternance avec l'espace non peint et les variations de leur aspect dans l'ensemble de la surface du tableau créent une dynamique, et semblent évoquer la rotation de la terre ou le souffle du vent. En revanche, certains traits sont exécutés plus rigoureusement, tracés plus droits, et leurs extrémités sont soignées, comme dans la peinture n^o 1, avec le tracé noir (voir C dans fig. 58). On se rend compte que le rythme d'exécution est ici plus lent. L'écart entre ces traits, dans la partie basse du tableau, est moindre. Cela contribue, à cet endroit, à l'impression d'une plus grande stabilité et l'on peut lire ces derniers traits comme le <sol>.

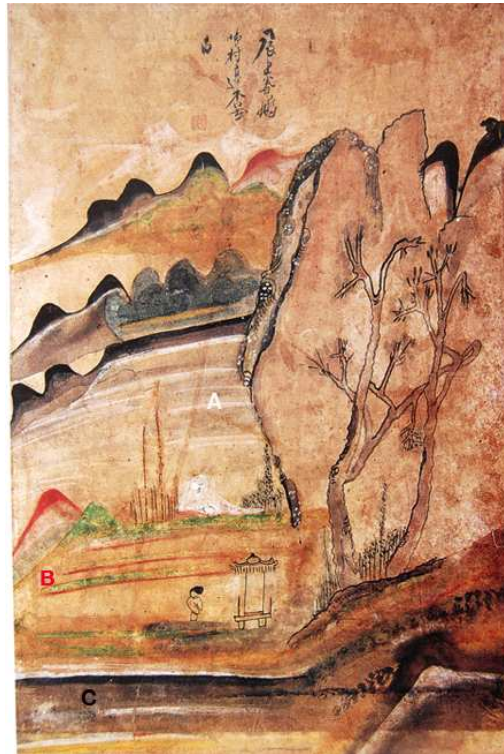


Fig. 58 : Peinture n° 1

Le second principe de composition qui se dégage de ces exemples est la formation d'un horizon par alignement des Objets ou par répétition d'un motif provenant du même type d'Objets.

Dans la plupart des peintures, nous notons la présence de lignes horizontales par alignement d'objets en dessous de l'espace non peint et dans la partie haute du tableau, ce qui crée une forme d'horizon. Chaque tableau nous montre également des montagnes ou des collines alignées selon une direction horizontale.

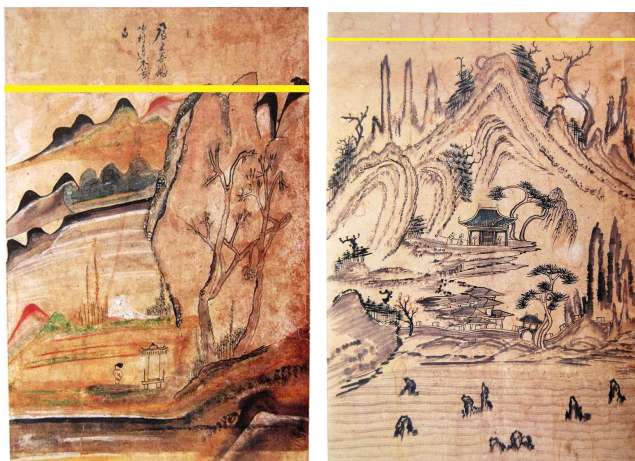


Fig. 59 : l'horizontalité par alignement d'Objets, peintures n^{os} 1 et 4.

Quant aux lignes horizontales formées par la répétition de motifs issus du même type d'Objets, précisons que ces motifs forment une ligne horizontale légèrement courbe ou ondulante. La crête sinueuse des montagnes et les différents niveaux entre les cimes des arbres déterminent toutefois un mouvement horizontal dans la continuité. Ainsi, dans la peinture n^o 4, au tiers inférieur du tableau, nous trouvons des lignes horizontales ondulées aux fins traits noirs et des tracés courbes à l'encre diluée. En revanche, dans ce tableau, les objets sont parfois disposés de façon à former une ligne relativement droite.

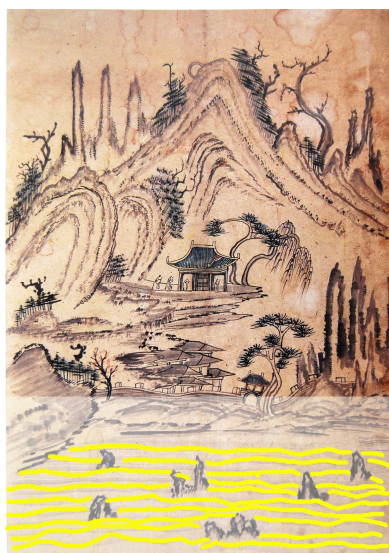


Fig. 60 : lignes horizontales par la répétition de motifs, peinture n^o 4.

Dans la peinture n^o 6, nous constatons la présence de deux frises de pins : l'une en haut, sur la crête des montagnes, forme une ligne ondulante ; l'autre en bas, forme une ligne

courbe qui épouse les sommets et les flancs de deux montagnes pour s'aplanir ensuite au pied de ces reliefs. Cette ligne droite est formée par la répétition du motif de l'arbre, en bas du tableau.

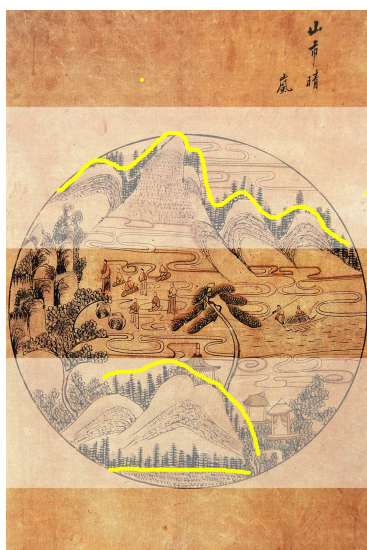


Fig. 61 : lignes composées par les pins, peinture n° 6.

Il en va de même dans la peinture n° 5, dans laquelle on retrouve le tracé ondulant des montagnes et des /îles/, et où les traits sont exécutés dans une continuité horizontale.



Fig. 62 : lignes composées par les monts et des /îles/, peinture n° 5.

L'espace non peint, quant à lui, s'étend autour des éléments disposés autour de ces axes horizontaux et accompagne cette horizontalité. Comme dans la peinture n° 5, dans laquelle

l'espace non peint entoure les éléments placés sur un axe horizontal dans un style très appuyé : les deux motifs de montagne en haut du tableau et l'espace non peint que l'on retrouve entre ces deux formes établissent une forte horizontalité.

3.3.1.2. Vertical

Nous voyons donc que la logique verticale des éléments de composition donne un effet de mouvement. Nous avons analysé cet effet d'une part à partir d'Objets dont la forme est verticale, d'autre part dans la composition générale du tableau et dans la répartition des Objets entre le haut et le bas.

Certains Objets représentés, tels que les sommets abrupts des montagnes, les falaises ou les arbres, sont de forme allongée et verticale. Le texte calligraphié, conformément à son sens de lecture, est disposé de haut en bas. En général, ces formes verticales (arbres et rochers) sont disposées à différents endroits du tableau de façon à rythmer l'ensemble de l'espace.



Fig. 63 : verticalité dans la composition,
peintures n^{os} 1, 2, 4, 6, septième et huitième panneaux de la n^o 7, et n^o 8.

Ainsi, le fait que ces formes contiennent en elles-mêmes de l'espace non peint donne l'impression que les Objets concernés sont faits d'une substance légère, comme de l'<eau> ou de l'<air>. Par ailleurs, leur forme verticale ou triangulaire très allongée contribue à la sensation d'une transformation de ces éléments qui semblent poussés vers le haut par une force ascendante, comme le motif d'un mont dans la peinture n° 8.

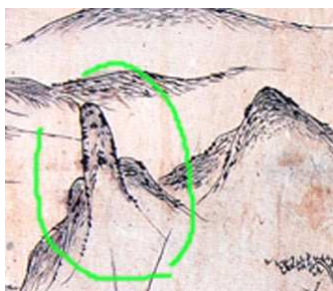


Fig. 64 : forme ascendante, montagne (détail, peinture n° 8).

Un autre exemple serait, dans la peinture n° 4, les /formes verticales allongées, à l'extrémité supérieure triangulaire ; elles ont un contour tracé au pinceau large à l'encre diluée/, comme le montre l'image suivante. Ces formes imprécises peuvent être identifiées grâce au contexte pictural et à l'imaginaire de l'observateur. Leur identité nous est suggérée par l'endroit où elles se trouvent au sein du tableau — sur la crête des montagnes ou au bord de l'eau, par exemple —, et en fonction de la forme des Objets qui les entourent (sommet des montagnes, rochers, arbres).



Fig. 65 : forme verticale, ascendante (détail, peinture n° 4).

Ces formes qui s'allongent et s'affinent vers haut donnent donc l'impression d'un mouvement vertical ascendant, comme si ces Objets étaient tirés ou poussés vers le haut à vive allure. Ils se trouvent dans différents endroits du tableau et varient dans leur forme et par la densité de l'encre utilisée à chaque fois, les directions et les types de mouvement de ces axes verticaux étant diversifiés.

Nous pouvons aussi voir, dans la composition de la peinture n° 2, le mouvement ascendant de certaines lignes verticales — ayant pour signifiant indiciel < plante > (fig. 68). Ces lignes sont ornées de petites spirales noires et de pointillés blancs, et sont disposées en alternance avec des espaces non peints, de façon à rythmer l'ensemble de l'espace pictural. Au cœur de ces motifs de plante se trouve également le signifiant indiciel de la < cascade > qui exprime, quant à lui, un mouvement vertical descendant (en raison de la signification même du signe).

Dans les peintures de notre corpus apparaissent toutefois des Objets qui expriment un autre type de mouvement vertical que le mouvement vertical linéaire. On citera par exemple la forme torsadée d'une plante, qui produit un mouvement vertical spiralé.



Fig. 66 : forme torsadée verticale (détail, peinture n° 8).

Nous remarquons également la présence d'arbres aux formes verticales légèrement courbes et aux traits fins ou aux lignes plus sinueuses. Dans de nombreux tableaux, nous trouvons des troncs d'arbres dessinés en fines lignes courbes encadrant de ce fait un espace non peint, ce qui donne l'impression d'un mouvement vertical fluide et ondulant.

Dans la composition des peintures n^{os} 1, 4, 5, et 6, nous avons souvent observé qu'une succession d'Objets suivait une direction horizontale et étaient disposés en alternance de l'espace non peint autour de l'axe vertical. Ces Objets de forme horizontale varient selon

qu'ils se situent en haut ou en bas du tableau comme mentionné précédemment (chap. 3 § 3.1.1) : ondulantes dans la partie haute, leurs formes s'aplanissent généralement dans la partie basse. Voici les illustrations de ces formes dans les peintures n^{os} 1 et 4.



Fig. 67 : formes horizontales successives entre haut et bas dans l'espace du tableau
Peintures n^{os} 1 et 4.

Au sein d'un même tableau, l'alignement des objets est différent selon leur hauteur de placement dans l'espace pictural : ainsi, les pins situés en haut du tableau du n^o 4 sont alignés en une frise ondulante et discontinue, tandis qu'ils forment en bas une ligne horizontale droite. Nous avons pu observer un procédé similaire dans la composition de la peinture n^o 1, dans laquelle l'ondulation des montagnes en haut du tableau fait place à des traits droits et plats, de signifiants <air et sol>, dans le bas du tableau (chap. 4. § 2.1.1). Ce procédé de transformation des éléments entre le haut et le bas peut être appliqué de différentes façons. Dans la peinture n^o 1, il apparaît seulement en haut à gauche du tableau, à une échelle plutôt réduite : la variation de forme des lignes horizontales formées par les monts, les rochers, l'eau et le sol s'effectue, entre le haut et le bas, dans des proportions réduites. Dans ce mouvement entre haut et bas, le caractère progressif du changement des formes se perçoit à travers l'échelle des Objets — de grands à petits —, dans l'aspect des courbes — d'arrondies à plates —, dans la densité de l'encre — de noire à diluée —, ou dans la qualité du trait — de fin à large. On note que l'espace non peint situé entre ces différents Objets — montagnes, rochers, sol et eau —, contribue à relier ces motifs au sein d'un même mouvement vertical. Ce procédé répond, formellement, à l'un des principes de

composition du thème ‘montagne–eau’ (chap. 1. § 3.2.3) : l’articulation de deux objets s’affirmant comme des entités distinctes dans la perception du réel. Par la suite, sur le plan du tableau, ils peuvent être reliés dans leur représentation par l’introduction du vide. Le tableau trouve sa forme par l’ondulation rythmée de traits et par la mise en place de séquences de paysage en interaction avec l’espace non peint.

Cette mise en rapport de deux objets par le vide est là pour exprimer le processus de transformation possible d’un objet dans l’autre dans une durée donnée. L’espace vide entre les deux entités traduit ce temps de transformation interne dit ‘devenir réciproque’ et renvoie à une temporalité autre que celle de la réalité. Cela rejoint la notion de vide de la philosophie chinoise, la ‘mutation changeante’, c’est-à-dire ‘l’évolution des êtres particuliers’ qui se déroule dans un mouvement continu que François Cheng appelle ‘temps linéaire’ (chap. 1. § 3.2.3).

Si l’on considère le rôle de l’espace non peint comme un espace permettant d’imaginer des formes intermédiaires entre les formes représentées et participant au même phénomène de mouvement entre le haut et le bas du tableau, nous constatons que les principes de composition mis en évidence répondent à des particularités du thème ‘montagne-eau’ : les espaces non peints situés entre les différents Objets expriment le temps de transformation interne du tableau.

La peinture n° 4 est un exemple de mouvement vertical plus contrasté entre haut et bas du tableau. On observe d’abord un changement d’échelle des Objets — plus grands en haut, plus petits en bas —, et le passage d’Objets solides et massifs — montagnes imposantes, arbres, rochers de grande taille —, en haut, à des Objets moins nombreux et moins concrets — quelques rochers, de l’<eau ou air>, en bas. Les caractéristiques graphiques des Objets de l’espace du haut contribuent, de plus, à leur agrandissement progressif. Nous le constatons dans les petites formes triangulaires qui se succèdent à l’intérieur d’une montagne (au milieu en haut du tableau), et des rochers (au milieu à gauche). Les arbres et les motifs répétitifs /forme verticale allongée, extrémité supérieure triangulaire/ traduisent un mouvement vertical dynamique en direction du haut du tableau. Par contraste, une atmosphère relativement paisible, avec peu de mouvement par rapport à l’espace supérieur semble se dégager du petit nombre de rochers ainsi que des lignes en ondulation régulière qui présentent de plus petites courbes que celles des montagnes ou des rochers, et qui sont situées sur une importante surface d’espace non peint.

3.3.1.3. Oblique et deux paysages

En nous appuyant sur les axes diagonaux virtuels, nous avons relevé la forme des Objets et leurs emplacements autour de ces axes. Nous observons, d'une part, que le fait que ces objets soient placés parallèlement aux axes diagonaux — chacun dans une direction propre — donne du rythme au tableau ; d'autre part, qu'un mouvement est créé par le placement même de ces objets autour des diagonales. Nous avons indiqué la forme composée de composition oblique en jaune dans l'image.

Dans la peinture n° 2, une partie du dessin de la plante suit l'une des diagonales, tandis que les autres tiges se développent verticalement à partir de celle-ci.



Fig. 68 : forme de composition oblique, peinture n° 2.

Dans la peinture n° 3, les pentes des montagnes, plus ou moins érodées, sont parallèles entre elles et parallèles à l'une des diagonales du tableau (du haut à gauche vers le bas à droite). L'espace non peint, disposé parallèlement à la ligne droite qui représente la pente de la montagne ainsi qu'aux arbres et aux bateaux qui sont placés côte à côte dans le sens d'une diagonale, fonctionne comme un Objet qui soutiendrait le mouvement oblique des arbres et des bateaux.



Fig. 69 : forme de composition oblique, peinture n° 3.

Dans la peinture n° 4, nous soulignerons la présence de lignes obliques dans la représentation des montagnes, en alternance rythmée, à l'intérieur des formes montagneuses, avec des espaces non peints.

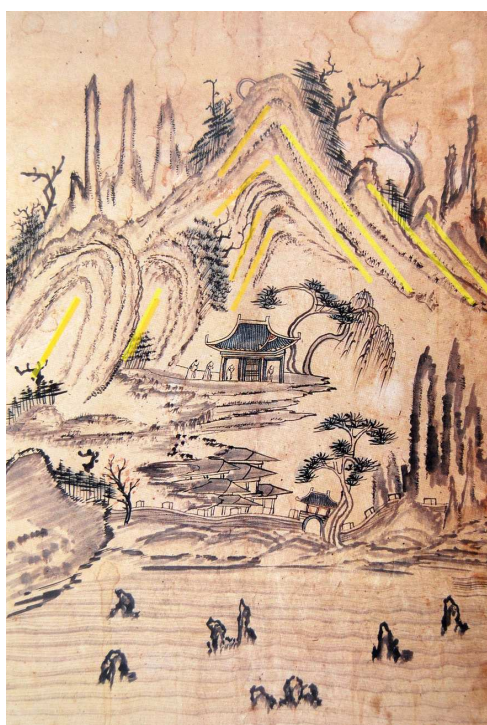


Fig. 70 : forme de composition oblique, peinture n° 4.

Dans le 4^e panneau de la peinture n° 7, les Objets ont été disposés autour d'une des diagonales de façon à diviser approximativement le paysage en deux parties : le paysage proche /le paysage lointain. Il s'agit d'un principe de composition bipolaire visant à créer un effet de distance : les Objets sont représentés à grande échelle et de façon détaillée d'un côté ; avec moins de détails ou d'une manière plus imprécise de l'autre côté. Dans ce panneau du paravent, le paysage proche se situe à gauche de la diagonale avec davantage d'Objets et de détails — notamment les arbres, le bâtiment, et la cascade. Le paysage lointain occupe, quant à lui, l'espace situé à droite de l'axe. Il comprend une proportion importante d'espace non peint, les montagnes étant représentées de façon simplifiée.

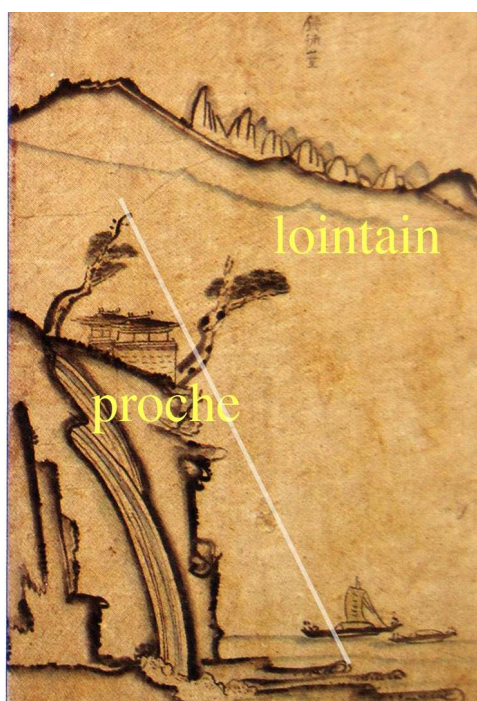


Fig. 71 : forme de la composition oblique, panneau n° 4 de la peinture n° 7.

Dans la peinture n° 8 apparaissent plusieurs Objets comprenant des lignes obliques qui rythment l'ensemble de l'espace : on citera par exemple les oiseaux en vol situés sur une diagonale allant du haut à gauche vers le bas à droite. C'est le cas également des rochers, des montagnes, des plumes de la queue des phénix et de la disposition des maisons. Dans cette peinture, l'ensemble de l'espace est rythmé par la forme oblique de ces Objets.



Fig. 72 : forme de la composition oblique, peinture n° 8.

3.3.1.4. Profondeur

Certains Objets sont composés de telle sorte que différents plans apparaissent au sein de l'espace du tableau, créant ainsi un effet de profondeur. Dans ce cas, le point de départ de l'axe se situe à l'extérieur du tableau et se prolonge (ou recule) à travers les formes sur lesquelles l'observateur pose son regard.

Cet effet de profondeur est créé de différentes façons :

Il arrive que la transparence d'une surface peinte à l'encre diluée laisse voir l'espace non peint du fond du tableau — nous l'avons observé avec des Objets comme /le tracé au pinceau/, signifiant indiciel du <sol ou eau> de la peinture n° 8 (chap. 3. § 2.1.5), à l'intérieur même des Objets, comme dans la peinture n° 3 où l'on voit des montagnes représentées à l'encre très diluée, qui évoquent un paysage éloigné.



Fig. 73 : monts du paysage lointain (détail, peinture n° 3).

L'effet de profondeur peut se produire par la succession de la forme similaire en variation.

C'est le cas de la peinture n° 2, où les motifs du sommet sont reliés à d'autres motifs de montagne par une succession de formes. Cette rupture et le relais que permet une forme entre des motifs situés à l'extérieur de cette forme triangulaire conduisent à deux interprétations de l'espace :

- La forme triangulaire créée par les plantes, le sommet de la montagne et l'espace non peint est, elle-même, la forme suggérée d'une montagne vue de face, au contour orné de plantes (schéma 1, fig. 74).
- Le sommet vert des montagnes forme une montagne avec les diagonales, tandis que la partie en noir et blanc bascule à l'arrière-plan des diagonales de plantes, rejoignant un autre sommet de même couleur (schéma 2, fig.74).

On peut d'ailleurs interpréter cette partie du tableau comme la tentative d'une représentation en perspective d'un chemin tracé sur le sol et orné de plantes qui irait en direction des montagnes au loin (schéma 2). Ainsi, selon le point de vue, la relation des Objets entre eux et la distance qui les sépare varient ; cela donne une impression de mouvement en profondeur au niveau de l'espace formé par ces Objets.

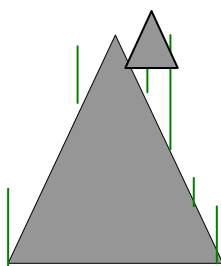
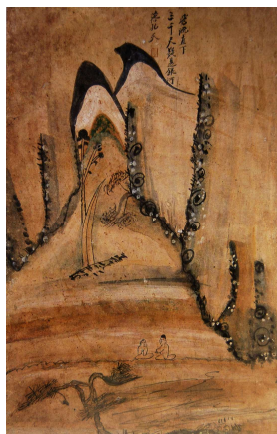


Schéma 1

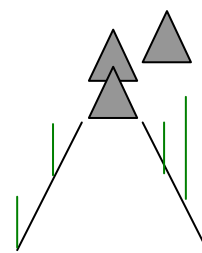


Schéma 2

Fig.74 : Analyses des plans de l'espace, peinture n° 2.

L'effet de profondeur résulte également de la juxtaposition de formes similaires qui sont représentées à différentes échelles sur le même plan.

Par exemple dans la représentation des montagnes de la peinture n° 4 (en jaune, fig. 75), le fait que de petites formes soient représentées de manière successive à l'intérieur de formes plus larges et qu'elles présentent une alternance de lignes et d'espace non peint ou translucide donne l'impression d'une succession de plans en profondeur avec une ambiguïté persistante dans la compréhension de leur emplacement respectif — quel motif se situe en arrière-plan de l'autre ?

Dans cette peinture, l'échelle du grand arbre représenté sur la colline en haut à droite du tableau (en rose, fig. 75) paraît inappropriée par rapport au paysage qui l'entoure, notamment si l'on regarde la dimension des pins qui lui sont juxtaposés et qui semblent minuscules en comparaison. Par ailleurs, le fait que cet arbre soit de plus grande taille que les arbres de la même essence situés dans d'autres espaces du tableau perturbe notre perception de l'espace, qui associe habituellement le paysage proche au bas ou au milieu du tableau et le paysage lointain au haut de l'espace pictural, et crée un effet d'éloignement ou de rapprochement du paysage.

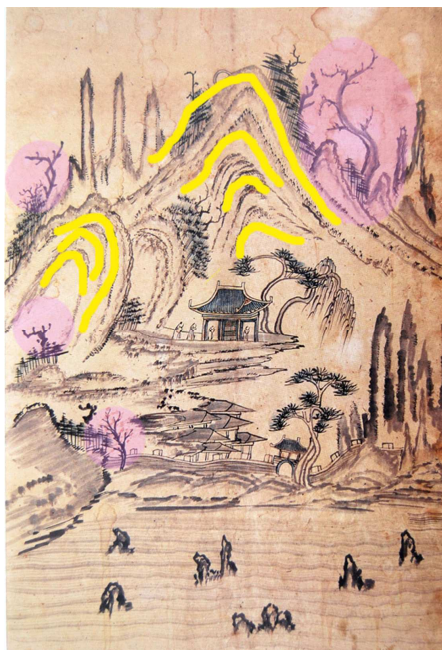


Fig. 75 : motifs des monts (en jaune) et des arbres (en rose), peinture n° 4.

3.2.2. Découpage par l'espace non peint

L'espace du tableau est décrit et analysé à l'aide du découpage opéré par l'espace non peint laissant émerger trois catégories spatiales : < Ciel >, < Homme-Terre > et < zone frontière >. Cette méthode a permis de rechercher la forme de composition récurrente de notre corpus et de l'interpréter comme espace significatif, notamment celui qui symbolise la relation entre l'Homme, la Terre et le Ciel, reliés entre eux par l'intermédiaire du Vide (chap. 1. § 3. 2. 4).

Nous présentons tout d'abord le procédé d'étude de la composition par l'espace non peint, ainsi que les trois nouvelles catégories spatiales utilisées pour cerner les types d'espaces récurrents (chap. 3. § 3.2.1).

Puis, nous matérialiserons le découpage réalisé par l'espace non peint en mettant en évidence les trois catégories pour chaque tableau ainsi que leur composition particulière (chap. 3. § 3.2.2).

3.2.2.1. Catégorisation en trois espaces

En réalité, dans certaines zones du tableau, les Objets sont disposés à la manière de constellations, en vibration constante avec l'espace non peint qui les entoure selon une

trajectoire courbe ou circulaire qui invite le spectateur à déplacer son regard à l'intérieur du tableau en la suivant.

La disposition de l'espace non peint sépare le tableau en plusieurs sections tout en les reliant dans un seul espace. En effet, l'espace non peint permet d'unifier l'ensemble des zones partagées qui contiennent les différents types d'Objets.

Dans un premier temps, nous avons créé les catégories spatiales en fonction des éléments communs de composition, notamment par les types d'Objets représentés (célestes ou terrestres), et leurs formes composées (dimension, vue, distance, etc.).

Nous pouvons percevoir que l'espace non peint se trouve souvent autour d'accumulations d'Objets situées dans différentes zones du tableau qui déterminent par conséquent différents lieux à l'intérieur d'un même espace pictural, le type d'Objet se spécifiant de surcroît en fonction de ces zones distinctes. L'espace non peint lui-même peut d'ailleurs être un Objet récurrent d'un espace-type.

Les espaces peuvent être répartis fréquemment entre terre et ciel par le repérage d'Objets récurrents, comme le vaste espace non peint pour le ciel — souvent situé en haut du tableau —, ou les montagnes, les eaux, les formes humaines, etc. pour la terre — situées en-dessous de l'espace qui évoque le ciel.

L'examen des œuvres retenues a permis de constater qu'à la différence des pratiques traditionnelles, on isole ici ce que l'on pourrait nommer une < zone frontière >, située entre deux groupements d'Objets du paysage, non seulement grâce à l'espace non peint mais aussi en raison de l'aspect graphique particulier des Objets disposés dans l'espace du tableau selon une logique elle aussi singulière. On notera notamment la juxtaposition d'un même type d'Objets représentés de plusieurs points de vue (de face, de dessus, etc.) formant une frontière entre deux espaces. C'est par exemple le cas de la zone située entre les deux lignes indiquées en jaune dans la peinture n° 3 ci-après, « Montagne, pavillon et oiseaux ».

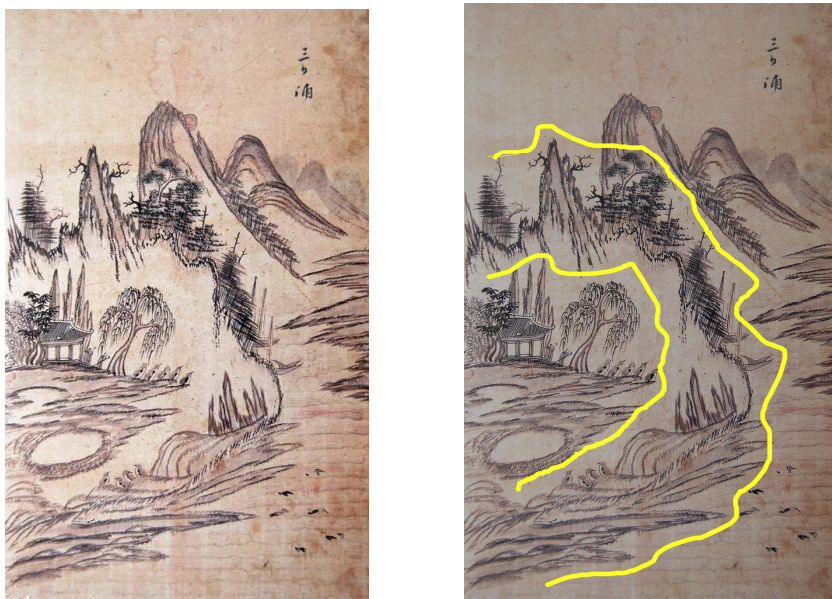


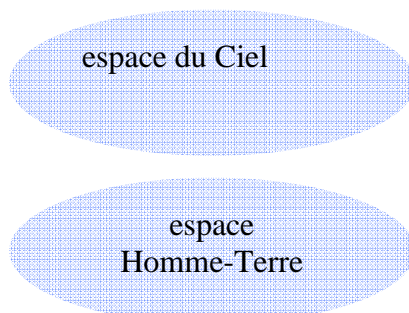
Fig. 76 : découpage par l'espace non peint, peinture n° 3.

Dans les pratiques traditionnelles, les espaces du tableau sont organisés selon le principe de la composition 'Homme-ciel' (chap. 1. § 3.2.3), et séparés par des espaces non peints de manière à créer un lieu de transition entre les différentes vues employées pour chaque zone pour l'observateur. Au lieu de cela, dans les peintures de notre corpus, nous remarquons la présence d'une zone composée de la combinaison de plusieurs points de vue non séparés par l'espace non peint. Dans la peinture n° 3 (fig. 76), nous pouvons l'observer dans la zone qui entoure un espace englobant des formes humaines. Ces types d'Objets composent une < zone frontière > entre deux espaces que nous pouvons identifier comme l'espace du < Ciel > et l'espace < Homme-Terre >.

En partant des éléments relevés dans cette peinture et en nous inspirant de la notion d' 'Homme/Terre/Ciel', nous avons donc créé les nouvelles catégories spatiales < Ciel >, < Homme-Terre > et < zone frontière >. Selon ces catégories, l'espace du tableau peut être divisé en trois parties en fonction des zones délimitées par les principales surfaces d'espace non peint.

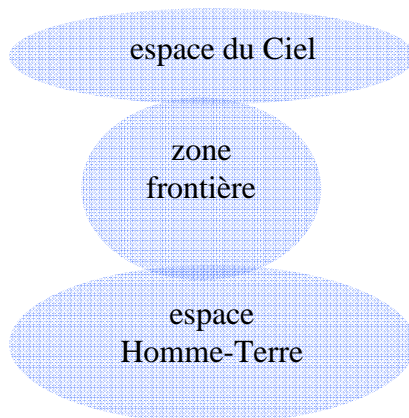
Pour transposer la notion d' 'Homme/Terre/Ciel' à l'espace du tableau, nous avons classé les Objets peints autour de ces trois pôles : nous avons considéré que l'espace composé par la vaste surface non peinte située en haut du tableau ainsi que le texte calligraphié définissaient l'espace du Ciel que nous avons noté comme < Ciel >. L'espace occupé par les formes humaines et les éléments architecturaux situés à proximité a été considéré comme le territoire de l'Homme. L'espace représentant l'eau ou les montagnes près du

territoire de l'Homme définissait l'espace de la Terre. Dans la mesure où la Terre est aussi le lieu de vie de l'Homme, nous avons groupé ces deux catégories sous le générique < Homme-Terre >. Ainsi, en tenant compte du type d'Objets représentés au sein de chaque espace et à travers la symbolique de la relation ternaire 'Homme/Terre/Ciel', nous avons tout d'abord conçu l'espace du tableau en deux parties comme le montrent les deux ellipses ci-après : l'espace du Ciel et l'espace Homme-Terre.



« Deux catégories spatiales : < Ciel > et < Homme-Terre > »

Mais si l'on prend en compte les aspects communs et singuliers de la composition des peintures de notre corpus, on peut voir émerger une troisième catégorie : la < zone frontière >, composée d'Objets peints de manière à séparer l'espace du < Ciel > de l'espace < Homme-Terre >.



« Trois catégories spatiales : < Ciel >, < Homme-Terre > et < zone frontière > »

Dans un deuxième temps, nous avons convoqué les notions d' 'espace intérieur/espace extérieur proche/espace extérieur lointain' pour cerner la forme de l'espace qu'on peut qualifier de /proche/ ou /lointain/, /fermé/ ou /ouvert/, traduisant la proximité et la distance entre l'Homme et son monde extérieur. Ces catégories spatiales définies par Katô Shûichi

expriment la vision traditionnelle du monde du point de vue d'un villageois. Selon cette conception, l'espace est constitué de l'intérieur et de l'extérieur du village. L'extérieur est lui-même scindé en un espace proche et un espace lointain en fonction non seulement de la distance géographique, mais aussi de différences culturelles. En nous appuyant sur l'ouvrage de Shûichi, nous avons synthétisé les caractéristiques de ces trois espaces de la manière suivante :

- Espace intérieur : l'intérieur d'un village occupé par les villageois.
- Espace extérieur proche : « C'est-à-dire les environs, le village voisin par exemple. [...] l'espace des environs est, sous le rapport du prolongement de l'espace intérieur, suffisamment compréhensible. »¹⁴⁹
- Espace extérieur lointain : « En général, l'extérieur lointain est difficile à localiser géographiquement. C'est un ailleurs vague, l'au-delà des mers ou l'au-delà des montagnes. »¹⁵⁰. Il s'agit de l'espace pour les esprits divins, les saints hommes voyageurs (autorité spirituelle), le précepteur (pouvoir physique) ou la classe sociale inférieure (mendiants, artistes de tous genres...). Ce sont des visiteurs du point de vue des villageois, parce que les villageois ne vont pas très loin hors du village. Ce sont les visiteurs en déplacement dans un village. Par exemple, les esprits divins qui « descendent parfois verticalement de la montagne »¹⁵¹.

Les tableaux analysés ici représentant souvent un paysage composé d'un village et de son environnement proche et lointain, nous utilisons cette notion d' 'espace intérieur/espace extérieur proche/espace extérieur lointain' pour définir nos trois nouvelles catégories < Ciel >, < Homme-Terre > et < zone frontière > présentées plus haut. Pour ce faire, nous avons établi un parallèle entre la définition des 'espace intérieur/espace extérieur proche/espace extérieur lointain' et le type d'Objets choisis ou la forme matérialisée de la structure de l'espace — le type d'Objets présents dans chaque espace correspondant approximativement à la définition de chaque type d'espace. Par exemple, l'espace intérieur proche défini comme « l'intérieur d'un village occupé par des villageois » correspond à l'espace de tableaux dans lesquels on observe une présence humaine à proximité d'un élément architectural, le tout encerclé par un espace non peint ou par des végétaux et des rochers.

¹⁴⁹ Kato SHÛICHI, *Le Temps et l'espace dans la culture japonaise*, éd. Cnrs, Paris, 2009, p. 16

¹⁵⁰ Kato SHÛICHI, *Le Temps et l'espace dans la culture japonaise*, *op. cit.*, p. 167.

¹⁵¹ Kato SHÛICHI, *Le Temps et l'espace dans la culture japonaise*, *op. cit.*, p. 168.

La distinction entre l'espace du village (qui correspond à la présence de l'Homme dans le tableau), l'espace des environs et les espaces inconnus ou lointains se justifie par l'analyse d'éléments graphiques. L'espace extérieur lointain se définit comme « difficile à localiser géographiquement. C'est un ailleurs vague, l'au-delà des mers ou l'au-delà des montagnes »¹⁵², correspond à l'espace situé plutôt en bordure du tableau qui est composé d'Objets à peine perceptibles, de faible iconicité et vus de loin, et comprend souvent un vaste espace non peint.

Selon nos nouvelles catégories spatiales et en tenant compte du type d'Objets représentés et de la distance à partir du point de vue de l'Homme, voici une description de l'espace de notre corpus :

- < Ciel > correspond à l'espace 'lointain extérieur' qui se manifeste par une vaste surface non peinte en bordure d'image. Il comprend des Objets appartenant à l'espace céleste (oiseaux, par exemple) et des paysages très lointains tracés au pinceau à l'encre fortement diluée. Le texte (poème ou toponyme) est souvent calligraphié à cet endroit.

- < Homme-Terre > correspond à l'espace 'intérieur proche' et parfois également à l'espace 'extérieur proche'. On y voit des Objets appartenant au milieu terrestre et ayant trait à la culture. On y trouve couramment des personnages et des éléments architecturaux ou naturels (végétaux, rochers, montagnes et animaux). Cet espace peut être divisé en deux parties par l'introduction d'un espace intermédiaire non peint ou par un alignement d'Objets créant une frontière : on distinguera par conséquent l'espace de l'Homme, à savoir son lieu d'habitation ou son lieu d'activité principale, et son environnement proche, espace situé à proximité.

- < zone frontière > correspond à un espace constitué d'Objets appartenant aux deux espaces entre lesquels il se trouve. Il est à la frontière de l'espace intérieur proche situé au bord de l'espace Homme-Terre et de l'espace Ciel. Il se trouve notamment autour de collines ou de plans d'eau et comporte également des espaces non peints.

3.3.2.2. Découpage

Dans cette partie, nous avons décrit et analysé les principes de composition communs aux peintures de notre corpus selon les trois catégories spatiales que nous avons étudiées précédemment (chap. 3. § 3.2.1). Nous avons présenté les différents découpages effectués

¹⁵² Kato SHÛICHI, *Le Temps et l'espace dans la culture japonaise*, op. cit., p. 167.

dans les peintures retenues, ainsi que les particularités notables de la composition de chaque tableau.

Voici l'exemple de deux tableaux sur lesquels ont été indiquées des lignes de découpe (en jaune, fig. 77). La plupart du temps, deux lignes ont été tracées, l'espace étant par conséquent divisé en trois. Le tracé de ces lignes de découpe varie en fonction de la forme de l'espace non peint entourant les différents Objets.



Fig. 77 : découpage par l'espace non peint, peintures n^{os} 1 et 2.

Nous avons également porté notre attention sur certaines techniques graphiques utilisées pour représenter les espaces à différentes distances tout en produisant des effets visuels qui rythment la lecture de l'image : le jeu d'échelle et les différentes densités d'encre sont notamment utilisés pour distinguer les Objets qui se trouvent dans le paysage proche de ceux qui occupent l'espace lointain.

La forme des espaces, quant à elle, peut être qualifiée de 'fermée' ou d'ouverte' selon le contour de l'Objet qui la définit, ou selon la manière dont les différents Objets délimitant une zone laissent ou non une ouverture vers les espaces du tableau qui l'entourent.

Nous avons aussi relevé les composants produisant une ambiguïté quant à sa dimension du volume (entre deux et trois) et dans la composition. Nous avons schématisé l'espace concerné pour l'illustration.

La forme de l'espace et sa dimension peuvent être analysés en tenant compte de certains principes de composition comme 'Proche-lointain', 'Intérieur-extérieur' et la notion d'entre-deux' (chap.1. § 3).

3.3.2.2.1. Peinture n° 1 (fig.21, image 01)

Pour la majorité des tableaux étudiés, nous avons tracé dans un premier temps une ligne de découpe en suivant l'espace non peint qui relie les Objets de l'espace du < Ciel > et ceux de l'espace < Homme-Terre >. À l'exception de deux tableaux du corpus (n° 6 et n° 8), cela correspond à la première ligne horizontale ondulante représentant des montagnes en haut du tableau. Il en va de même pour la peinture n° 1 (fig. 78, 02).

Nous illustrons chaque étape du découpage indiqué par le tracé en jaune dans les tableaux ainsi un tableau d'un schéma qui montre l'ensemble découpage illustré par ces tracés (les courbes en jaune).

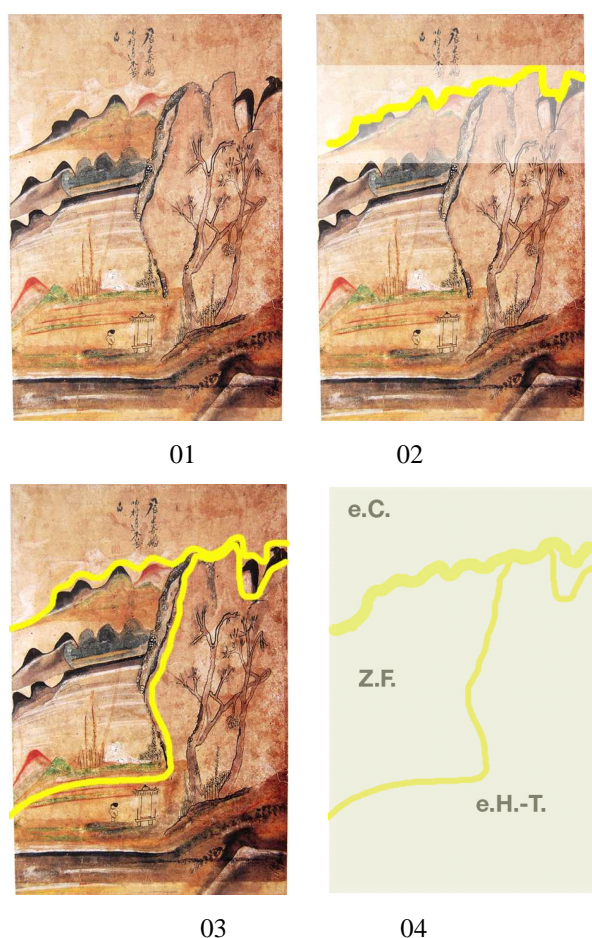


Fig. 78 : découpage en trois espaces, peinture n° 1
(e.C. : < ciel >, Z.F. : < zone frontière >, e.H.-T. : < Homme-Terre >).

Dans un second temps, nous avons tracé une deuxième ligne suivant l'espace non peint situé à l'intérieur d'un Objet, et contribuant à la démarcation de deux espaces. La forme de cette deuxième ligne est très variée selon la composition particulière de chaque tableau.

Pour certaines, nous nous sommes appuyés sur le contour d'un Objet ou sur la disposition d'Objets qui jouent le rôle de frontière, notamment entre l'espace de l'< Homme > et celui des environs. Par exemple, dans le tableau ci-dessus (fig. 78, image 03), nous avons tracé la deuxième ligne de découpe en suivant une forme représentant un rocher et contenant un grand espace non peint dans lequel se trouvent deux grands arbres. Cette seconde ligne suit également une frise horizontale formée de motifs triangulaires et de tracés au pinceau à l'arrière d'une forme humaine. Ces découpes partagent l'espace du tableau en trois parties : l'espace du Ciel au-dessus de la première ligne de découpe, la < zone frontière > entre les deux lignes de découpe, et l'espace < Homme-Terre > en-dessous de la deuxième ligne de découpe (fig. 78, image 04).

L'espace terrestre, donc l'espace < Homme-Terre > selon notre classification, comprend deux types d'Objets : l'un est composé d'Objets appartenant à l'espace de l'< Homme >, l'autre d'Objets provenant de la nature.

Dans la figure 79, nous avons désigné des Objets impliquant un jeu d'échelle entre les différents plans.



Fig. 79 : Objets avec jeu d'échelle, peinture n° 1.

Notons que les Objets représentés sur la deuxième ligne de découpe (en bas à gauche) présentent des caractéristiques graphiques susceptibles de rendre la compréhension de l'espace ambiguë. Ce sont, d'une part, le jeu d'échelle entre les Objets et, d'autre part, la proximité formelle d'Objets situés sur différents plans du paysage (proche ou lointain) : la présence de formes triangulaires rouges, vertes et blanches de même dimension que les

montagnes qui forment le paysage lointain permet de voir cette zone dans la continuité de l'arrière-plan. La couleur rouge accentue ce lien entre des éléments placés sur plusieurs plans du tableau (fig. 79). En revanche, le fait que les plantes représentées à côté des formes triangulaires montrent une ressemblance formelle avec la plante visible au pied de l'arbre invite à relier cet espace au plan situé en bas de la ligne de découpe, à savoir le paysage proche. La forme humaine et le kiosque sont sensiblement de même dimension que les Objets (formes triangulaires, plantes) disposés sur la ligne de découpe, ce qui accentue ce phénomène.

De ce fait, il est possible de voir dans cette zone un espace qui intègre soit l'arrière-plan soit le premier plan, selon la perception de l'observateur. Ces choix de représentation contribuent à un effet de mouvement autour de cette zone frontière entre le paysage proche et le paysage lointain.

3.3.2.2.2. Peinture n° 2 (fig. 80, image 01)

La première ligne de découpe est relative aux Objets qui séparent le < Ciel > de l'< Homme-Terre >, tels que les sommets des montagnes ou l'espace non peint situé en haut du tableau (fig. 80, image 02).

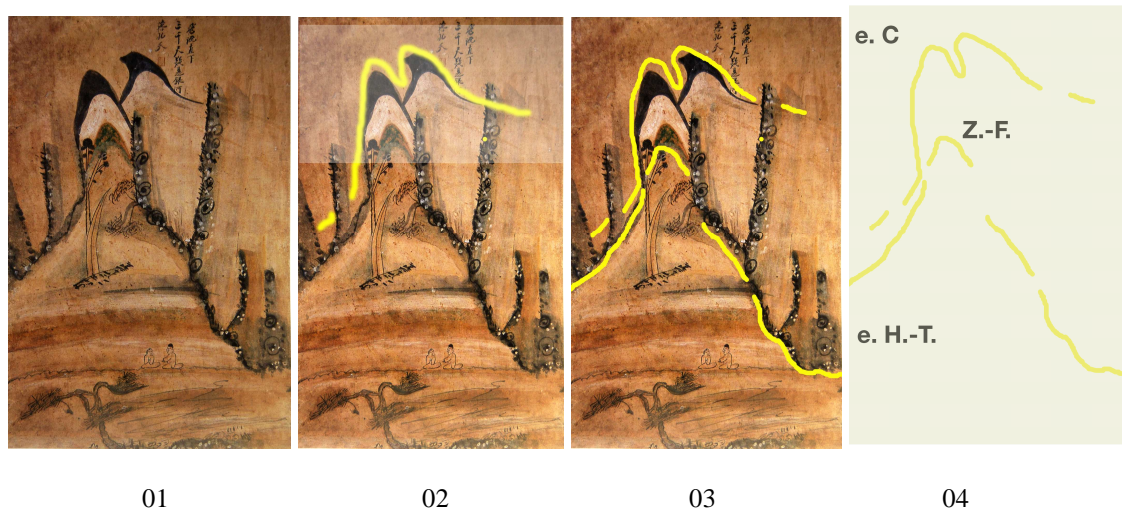


Fig. 80 : découpage en trois espaces, peinture n° 2.

Pour la deuxième découpe, nous avons suivi la forme triangulaire de l'espace non peint circonscrit par des plantes, au milieu du tableau (fig. 80, image 03). Le haut de cette forme triangulaire suit l'intérieur du sommet d'une montagne peinte en vert. L'espace qui se situe entre les deux lignes de découpe peut être considéré comme la < zone frontière > (fig. 80,

image 04). Dans ce découpage, nous avons tenu compte de la disposition des Objets autour de la ligne de délimitation : les plantes, le sommet des montagnes et les espaces non peints situés autour de ceux-ci forment une frontière. En revanche, les Objets situés dans cette zone frontière sont disposés d'une manière qui ne facilite pas la compréhension de l'organisation de l'espace. Les plantes situées au milieu ne se succèdent pas de manière continue et le sommet de la montagne fait relais entre les deux diagonales définies par le motif de ces plantes. Par ailleurs, la zone frontière correspond à l'espace dans lequel ces motifs des sommet de la montagne créent le mouvement entre deux plans : On peut percevoir qu'ils se relient au premier plan (l'espace de l'< Homme-Terre >) ou se rattache au deuxième plan à l'espace du < Ciel > à la fois sur les deux diagonales par l'axe de la profondeur (chap. 3. § 3.1.4). Cette zone peut être analysée comme espace intermédiaire entre deux plans (chap. 4. § 1.3).

3.3.2.2.3. Peinture n° 3 (fig. 81, image 01)

La première découpe a été effectuée à partir de la ligne horizontale ondulante formée par les montagnes qui séparent l'espace du < Ciel > de l'espace < Homme-Terre > (fig. 81, image 02). Nous avons réalisé la deuxième découpe en suivant le vaste espace non peint qui définit une démarcation entre l'espace de l'homme et celui de son environnement (fig. 81, image 03). Nous avons ensuite effectué une troisième découpe en suivant un espace non peint formant un demi-cercle concentrique par rapport à celui qui borde l'espace de l'< Homme > (fig. 81, image 04). Composée d'Objets comme une falaise, des pins ou des cimes d'arbres, cette forme en demi-cercle se trouve entre l'espace de l'< Homme > et son environnement proche et forme une deuxième zone frontière. De ce fait, la forme de l'espace non peint et la nature des Objets de l'espace < Homme-Terre > délimitent trois nouvelles parties au sein de ce dernier (fig. 81, image 05) : l'espace de l'< Homme >, la < zone frontière > et l'espace de l'environnement proche de l'< Homme >. L'ensemble de ce découpage est illustré ci-après :

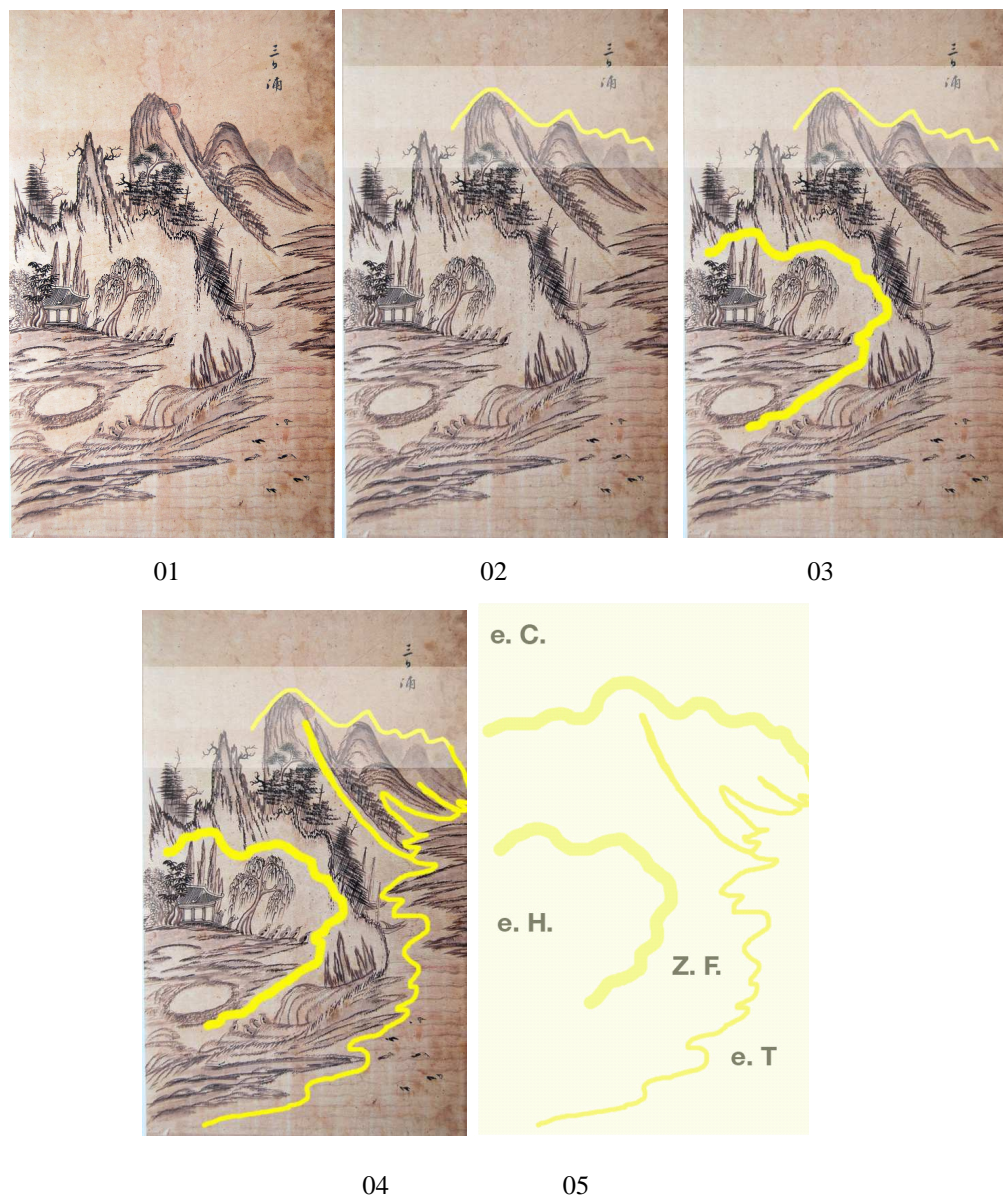


Fig. 81 : découpage en trois espaces, peinture n° 3.

Le premier espace non peint que l'on trouve à l'intérieur de l'espace de l'< Homme > a tendance à troubler notre perception de l'espace. On ne voit pas la limite entre l'espace du sol et la surface verticale de la falaise (derrière les maisons et les hommes), ce qui contribue à créer une incertitude : autour de cette ligne de découpe, les Objets forment un demi-cercle, qui tend à fermer l'espace de l'< Homme >. À l'extérieur de cet espace non peint, les Objets (falaise, pins, cimes des arbres) sont disposés de telle sorte qu'ils doublent ce cercle tout en traçant une frontière. Nous avons finalisé le découpage en suivant un autre espace non peint situé à l'extérieur de ce cercle de façon à le relier à la première découpe effectuée en haut du tableau. Le tracé de cette ligne de découpe suit l'espace non peint en se dirigeant vers le coin supérieur droit, au niveau du paysage lointain, afin de rejoindre la

ligne horizontale ondulante formée par le sommet des montagnes, et montre un tracé irrégulier, suivant l'espace non peint et la forme des Objets situés autour.

Par ailleurs, l'espace non peint qui entoure l'espace de l'Homme peut être interprété comme la <surface des montagnes> ou la <façade d'une falaise>, tandis que l'espace non peint en bas du cercle représente le <creux>. Les oiseaux sont au bout d'une autre falaise. Mais on peut aussi considérer que cet espace non peint représente deux différents espaces de forme continue sans distinction (tracé en bleu, image 01, fig. 82) : l'un est la <surface des montagnes> ou la <façade d'une falaise> derrière les oiseaux et l'Homme et l'autre, l'<eau> devant ces Objets. Nous pouvons suggérer une limite qui scinde cet espace non peint en deux et distingue deux signifiés possibles en nous aidant des Objets environnants (tracé en jaune, image 02, fig. 82) : pour les <montagnes ou falaises>, on s'appuiera sur les arbres en haut de cet espace non peint, tandis que l'<eau> s'oppose à la partie <terre> qui se manifeste par la présence de petits traits fins, à savoir <des plantes>.

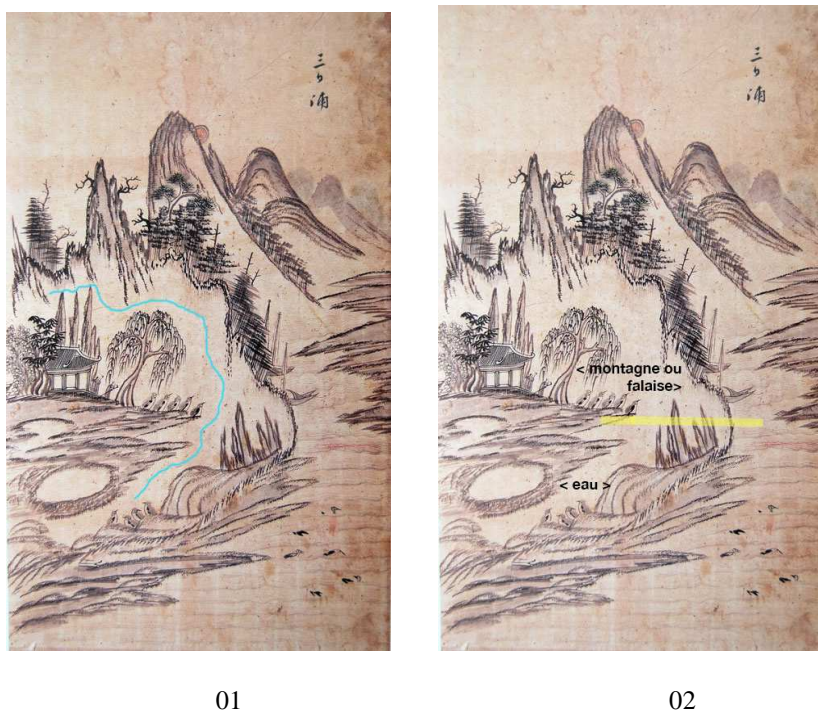


Fig. 82 : espace non peint ayant pour sens <montagne ou falaise> ou <eau> entre deux dimensions, peinture n° 3.

Dans ce tableau, le deuxième espace non peint en demi-cercle à l'extérieur de l'espace de l'< Homme > circule dans différentes directions. De ce fait, nous avons pu déterminer deux trajectoires de regard possibles, notamment en observant l'espace non peint situé à l'extérieur du cercle, comme le montrent les images 01 et 02 de la figure 83 (en vert). Cela

nous a permis de constater que la disposition des Objets entre les deux lignes de découpe, donc la < zone frontière >, faisait varier le point de vue de l'observateur :

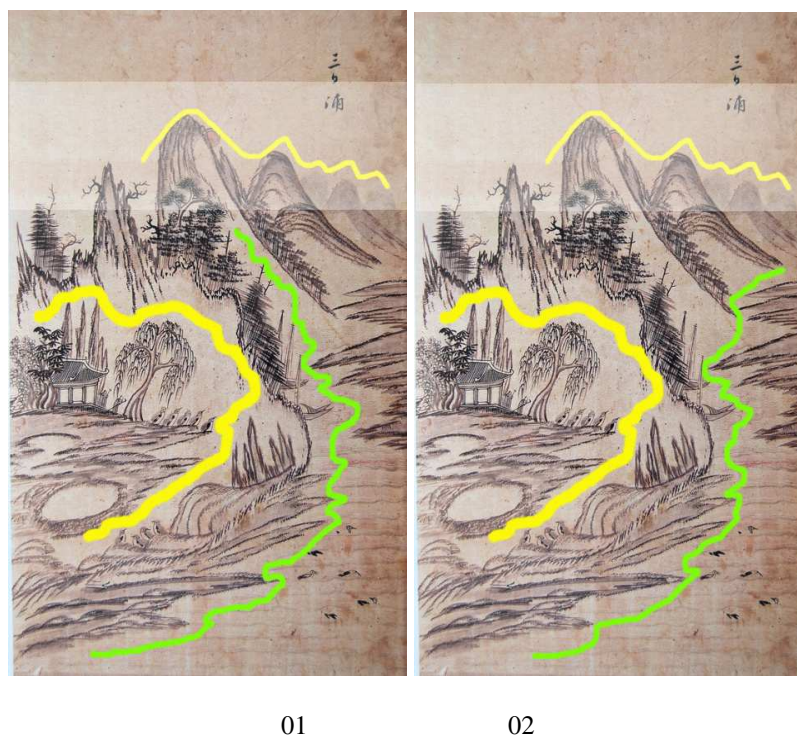


Fig. 83 : trajectoires de l'espace non peint, peinture n° 3.

Avec le découpage dans l'image 01 de la figure 83, les Objets qui se trouvent entre les deux lignes circulaires sont placés selon une logique de répétition et de variation de motifs issus d'un même Objet — les cimes en bas du tableau et les arbres. On observe par exemple que les différentes directions des hachures représentant les cimes dynamisent la perception du paysage. La ressemblance formelle entre les troncs d'arbres qui succèdent aux mâts des bateaux le long de la crête de la montagne invite le regard de l'observateur à relier l'espace du bas (la mer) à celui du haut (la montagne). Dans le découpage de l'image 02, la succession du motif des montagnes à l'encre de plus en plus diluée en direction de l'arrière-plan relie entre eux les espaces du haut du tableau (de gauche à droite) et ceux de l'arrière-plan (vers l'infini de l'espace non peint). La répétition des motifs de l'arbre sur la deuxième colline par rapport à ceux de la colline située au premier plan participe aussi à cet effet de mouvement successif.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, l'espace autour de la forme humaine est fermé par une frontière nette par rapport au reste du tableau. Mais on peut également l'interpréter différemment et l'intégrer à l'extérieur de cette frontière grâce à divers éléments du tableau. Par exemple, on peut percevoir le haut de cette < zone frontière > dans

un mouvement successif des montagnes à l'arrière-plan. Un autre exemple, au milieu du bord droit du tableau : le fait que l'on trouve à cet endroit des motifs qui ressemblent à ceux des berges situées en bas de la < zone frontière > — des hachures horizontales doublées de courts traits verticaux — permet de voir les espaces comme s'ils se succédaient les uns aux autres.

Mais l'espace non peint introduit également l'idée d'une temporalité particulière. À l'intérieur de l'espace de l'< Homme >, nous remarquons la présence d'oiseaux alignés dans une posture verticale, et en trouvons d'autres, plus bas dans la < zone frontière >, dans une position plus affaissée, puis d'autres encore dans l'eau à l'extérieur de la < zone frontière >, ce qui donne l'impression qu'une histoire se déroule à l'intérieur de la même image dans un temps autonome — comme si les mêmes oiseaux pouvaient se déplacer dans trois espaces différents et dans différentes postures. Ici, les espaces non peints intercalés entre plusieurs espaces peuvent être interprétés comme un temps invisible.

3.3.2.2.4. Peinture n° 4 (fig. 84, image 01)

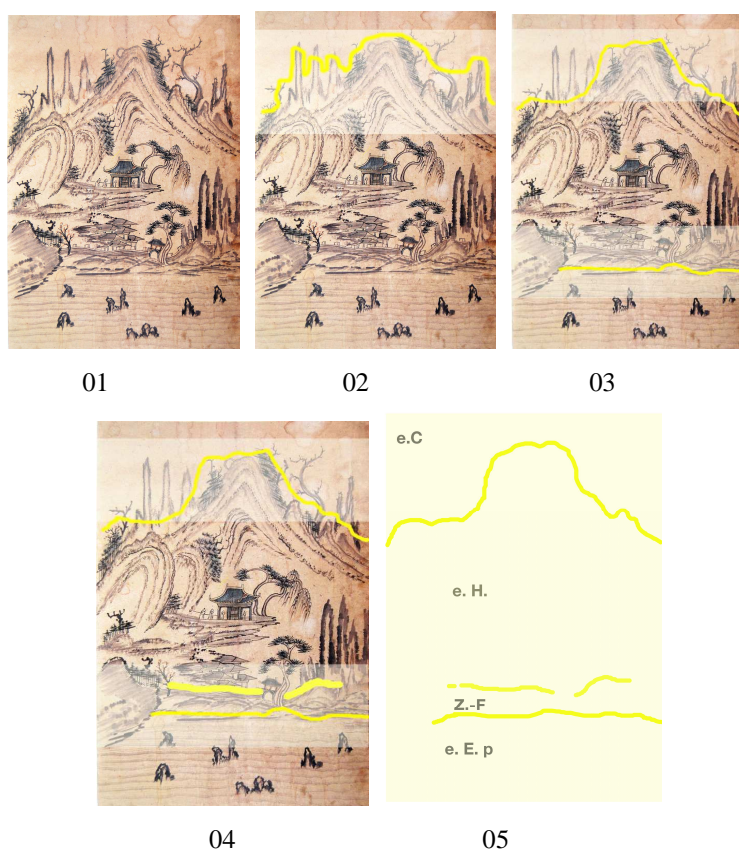


Fig. 84 : découpage en trois espaces, peinture n° 4.

Pour la peinture n° 4 reproduite ci-dessus, nous avons effectué le premier découpage en suivant la ligne horizontale ondulante formée par le sommet des montagnes en dessous de l'espace non peint se trouvant en haut du tableau (fig. 84, image 02). Nous avons ensuite réalisé un second découpage en suivant la large surface d'espace non peint en bas du tableau et en prenant également en compte la frise formée par les Objets au-dessus de cet espace non peint (fig. 84, image 03). Cette deuxième ligne de découpe sectionne horizontalement l'espace du tableau. De ce fait, les deux lignes tracées encadrent un espace central dans le tableau. L'espace < Homme-Terre >, entouré de monts à l'arrière-plan, s'inscrit dans un espace fermé.

En revanche, les Objets situés sur la deuxième ligne de découpe indiquent une ouverture vers l'extérieur sous la forme d'une porte, bien que le motif de la muraille trace, quant à lui, une frontière nette — qui correspond à la troisième ligne de découpe — entre les deux espaces (fig. 84, image 04). De ce fait, ces derniers peuvent être scindés en deux autres espaces : celui de l'Homme et celui de son environnement proche.

Les Objets situés autour de ces trois lignes de découpe présentent des variations sur certains motifs au niveau de ces lignes, telles que les formes verticales et les arbres indiqués dans les illustrations ci-dessous (fig. 85), ce qui permet de relier des zones situées sur différents plans dans un mouvement circulaire autour de l'espace de l'Homme, celui-ci apparaissant comme un espace intérieur par rapport aux autres plans. Voici l'illustration des variations d'un motif dans la peinture n° 4 :

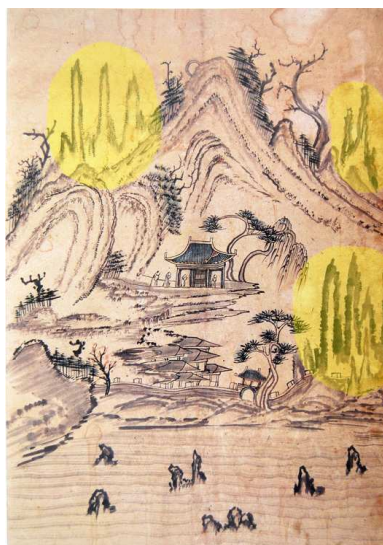
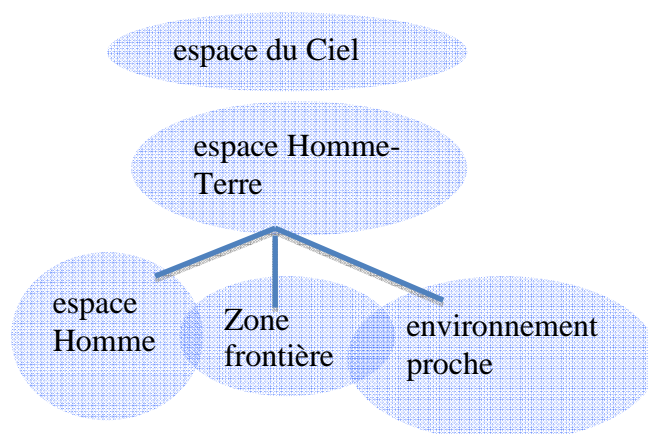


Fig. 85 : variation d'un motif, peinture n° 4.

Dans ce tableau, l'échelle à laquelle ces Objets sont représentés crée une ambiguïté dans la perception de l'espace qui les entoure, produisant un effet d'éloignement ou de rapprochement du paysage de manière ciblée à l'endroit d'un Objet en particulier (chap. 3. § 3.1.4). De ce fait, le jeu d'échelle des Objets apporte à l'espace, au niveau de la première ligne de découpe et de la < zone frontière >, une impression de vibration et de mouvement. La manière dont sont disposés et représentés les Objets sur cette frontière lui confère en outre une certaine fluidité, comme on le remarque avec la forme ondulante de la muraille située au niveau de la deuxième ligne de découpe.

Dans cette peinture, la zone frontière se trouve à l'intérieur de l'espace < Homme-Terre >, de façon à distinguer plus nettement l'espace de l'Homme — son lieu d'habitation ou d'activité principale — de son environnement proche. Nous avons synthétisé cette structure de la manière suivante :



Catégorisation de l'espace dans la peinture n° 4

L'espace non peint, présent dans l'ensemble du tableau, apparaît comme un Objet qui marque une zone de séparation entre les espaces, tout en les reliant les uns aux autres. En connectant entre elles les différentes zones du tableau, il indique au regard de l'observateur une trajectoire à suivre.

3.3.2.2.5. Peinture n° 5 (fig. 86, image 01)

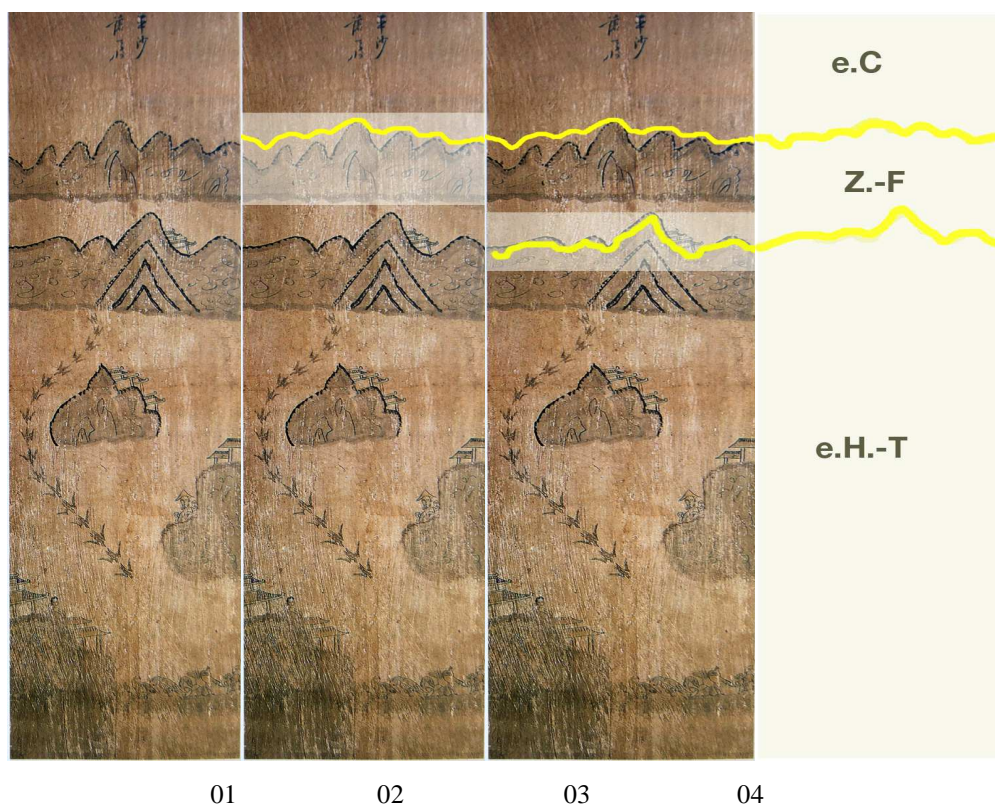


Fig. 86 : découpage en trois espaces, peinture n° 5.

Nous avons effectué le premier découpage en suivant la ligne horizontale ondulante formée par le sommet des montagnes situées en haut du tableau, en dessous d'un vaste espace non peint. Cette ligne de découpe sépare l'espace du < Ciel > de celui de l'Homme et de son environnement. Le premier espace correspond à l'espace non peint situé en haut du tableau, où l'on trouve également l'inscription d'un poème, comme souvent dans les tableaux de facture académique. Le second espace est occupé par des éléments terrestres tels que les montagnes, l'eau, les Hommes et leurs habitations.

La seconde ligne de découpe, qui correspond à une deuxième ligne horizontale ondulante formée par une succession de montagnes, est située en dessous de la ligne précédemment tracée. Cette seconde ligne sépare l'espace < Homme-Terre > en deux parties : l'espace non peint encadré par ces deux lignes de séparation déterminées par la

disposition des montagnes. Le premier est un espace fermé, entre les deux chaînes de la montagne ne se trouve que cet espace non peint. La deuxième est l'espace situé en dessous de la deuxième ligne de découpe, qui est composé d'un vaste espace non peint et d'Objets (montagnes, îles, oiseaux, Hommes et habitations). Ils occupent l'espace du tableau de manière ouverte : à la différence du haut du tableau, sectionné horizontalement par les chaînes de montagnes, l'espace du bas permet au regard de circuler librement dans l'espace non peint entre les Objets représentés. Autrement dit, les Objets sont disposés dans cet espace à la manière d'une constellation. Par ailleurs, la courbure de la ligne tracée par les oiseaux en vol accentue la logique circulaire de l'espace non peint au sein de cette partie du tableau.

Dans la peinture ci-dessous, deux éléments créent un effet de mouvement : la répétition de motifs rythme la perception du paysage représenté. Par exemple (fig. 87), les pavillons qui se trouvent à différents endroits du tableau relient les espaces du haut et du bas par un parcours en zigzag suivant leur lieu de représentation.



Fig. 87 : pavillons, peinture n° 5.

Cette répétition de motifs identiques à différents endroits du tableau — séparés par des espaces non peints — ainsi que leurs variations permettent d'interpréter le sens du tableau

de plusieurs manières. Ce principe de composition permet également d'inscrire les différents Objets du tableau dans une temporalité particulière, comme nous avons déjà pu l'observer dans d'autres tableaux. Par exemple, les oiseaux représentés en vol au milieu de l'espace pictural et ceux en bas posés sur l'eau peuvent indiquer deux temps différents au sein du tableau, comme si l'état des choses subissait une transformation par le déplacement d'un lieu à l'autre. Cependant, rien n'empêche d'imaginer plutôt qu'il s'agit de deux groupes d'oiseaux se trouvant dans deux lieux différents et représentés simultanément.

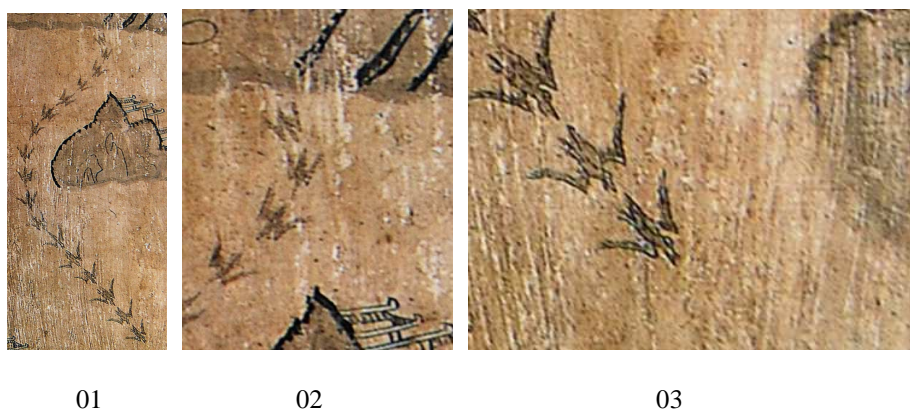


Fig. 88 : oiseaux (détail, peinture n° 5).

En dessous de la deuxième ligne de découpe, dans l'espace du milieu du tableau, différents points de vue cohabitent, et l'aspect des Objets ainsi que leur niveau de détail révèlent différents degrés dans la représentation. Cela concerne notamment le motif des oiseaux en vol qui se déplacent le long de la deuxième chaîne de montagnes en partant du haut du tableau et vont vers l'eau située tout en bas. Les oiseaux qui se trouvent à proximité de la montagne sont représentés à l'encre diluée, sans détails, comme des ombres (fig. 88, image 02). On peut les percevoir comme vus du dessus ou du dessous dans le lointain. Si l'on descend dans le tableau, les oiseaux sont représentés au milieu de la ligne tracée par leur vol avec plus de détails et par une vue de dessous légèrement en biais et plus proche. Plus on descend dans le tableau, plus les oiseaux sont détaillés et de grande dimension. Ce genre de choix de représentation contribue à l'impression de rapprochement et d'éloignement des Objets au sein de l'espace pictural. Les autres Objets, comme les montagnes en répétition entre le haut et le bas du tableau ou les Hommes, restent, quant à eux, figés dans une représentation de face. Ces motifs en variations qui produisent un effet visuel dynamique sont illustrés dans la figure 89.

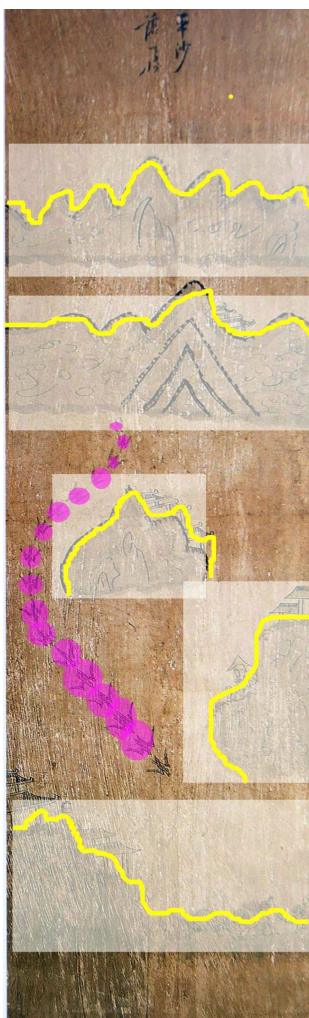


Fig. 89 : motifs en variation du mont et de l'oiseau, peinture n° 5.

Ce jeu de points de vue sur les oiseaux et les montagnes et le fait qu'il n'y ait pas d'autres Objets terrestres représentés dans l'espace non peint permettent d'interpréter cet espace soit comme de l'eau, soit comme le ciel. La présence de la ligne verticale ondulante formée par le vol des oiseaux et leur posture en bas du tableau nous amèneront cependant à décrypter cet espace comme étant une surface d'eau sur laquelle flottent les oiseaux. Dans ce cas, les motifs comme les montagnes peuvent décidément être perçus comme des îles.

3.3.2.2.6. Peinture n° 6 (fig. 90, image 01)

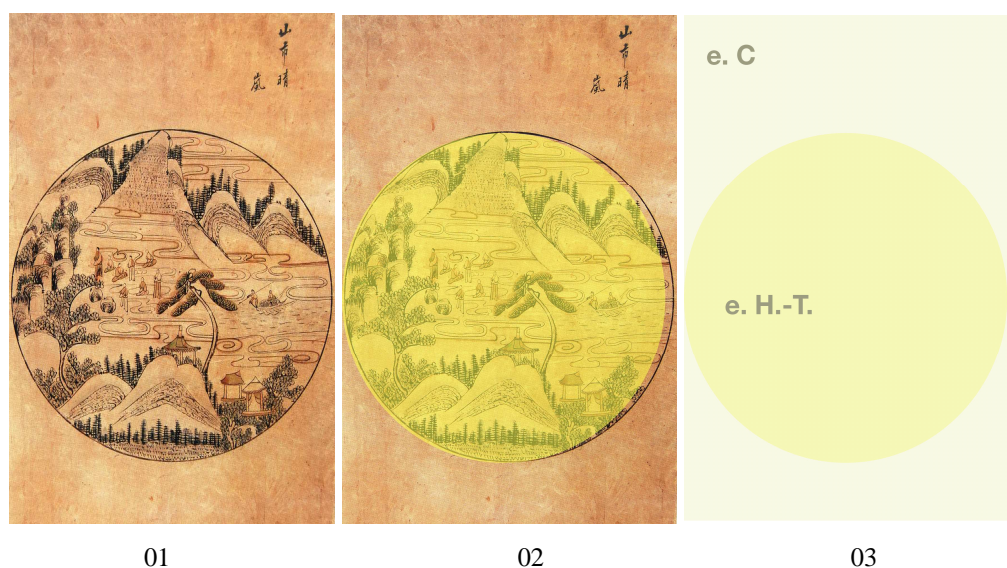


Fig. 90 : découpage en trois espaces, peinture n° 6.

Ce tableau a pour cadre une fenêtre ronde qui sépare le paysage de l'espace non peint comprenant les caractères calligraphiés. Selon notre catégorisation, l'espace situé à l'extérieur de la fenêtre peut correspondre à l'espace du < Ciel > ; celui situé à l'intérieur, à l'espace < Homme-Terre >.

La disposition des Objets rend cependant ambiguë la perception de l'espace situé en bas à droite du tableau (fig. 91).



Fig. 91 : détail, peinture n° 6.

Cela s'explique notamment par le fait qu'on ne voit pas la limite entre l'eau et la terre, l'un et l'autre étant représentés par une surface non peinte, ce qui crée deux possibilités de lecture de l'espace situé autour des maisons : soit nous considérons que les maisons sont

construites sur le sol et entourées de plantes, soit nous estimons qu'elles sont construites sur des arbres en hauteur. Le fait que l'aspect des feuillages devant les maisons soit similaire à celui des plus grands arbres du tableau va dans le sens de cette dernière hypothèse. Ces choix de représentations contribuent à un effet de mouvement autour des éléments architecturaux.

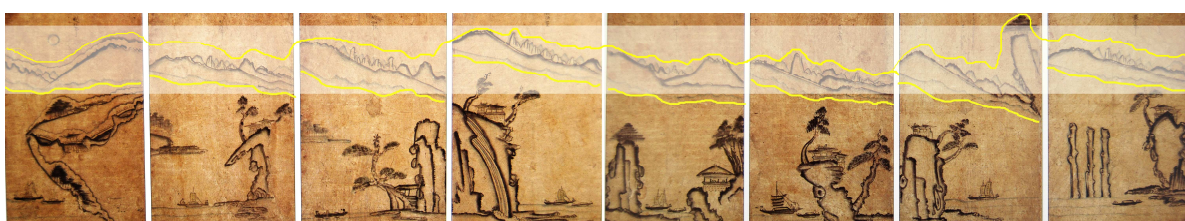
3.3.2.2.7. Peinture n° 7 (paravent, fig. 92, image 01)



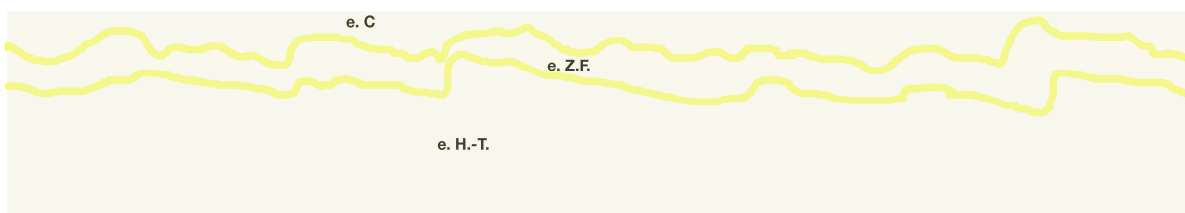
01



02



03



04

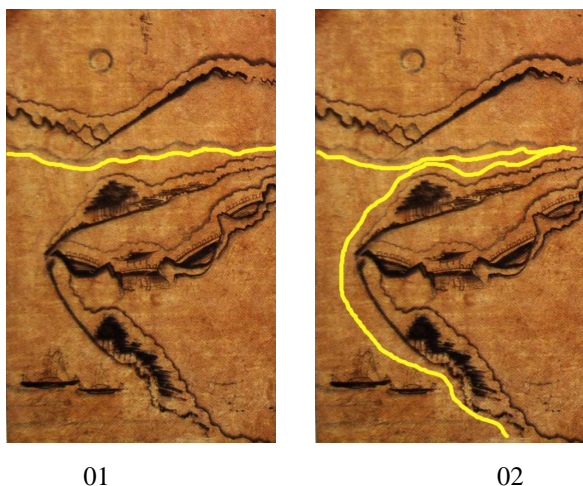
Fig. 92 : découpage en trois espaces, peinture n° 7 (paravent).

Comme pour la majorité des tableaux, nous avons effectué le premier découpage des huit panneaux du paravent (peinture n° 7) en suivant la ligne formée par les montagnes. L'ensemble des panneaux ne forme pas un paysage continu et les crêtes ne sont, par conséquent, pas exactement raccordées d'un panneau à l'autre. Cette ligne de découpe sépare l'espace du < Ciel > de l'espace < Homme-Terre >. La composition de chaque panneau est semblable et les Objets représentés sont disposés dans le même ordre : en haut se trouvent la surface non peinte et l'inscription d'un nom de lieu calligraphié puis, de haut en bas, les montagnes, les rochers (ou falaises) et l'eau. Sur chaque panneau, les Objets comme les pavillons et les bateaux sont situés respectivement sur les falaises et sur l'eau. On remarque également pour les huit panneaux une vaste surface non peinte en dessous des montagnes. De ce fait, le deuxième découpage correspond à l'espace non peint qui entoure l'espace < Homme-Terre > et qui est constitué d'Objets architecturaux et d'éléments naturels terrestres occupant l'espace situé en dessous du tracé horizontal des montagnes.

La deuxième ligne de découpe correspond à la dernière ligne horizontale en direction du bas du tableau. Tracée à l'encre très diluée, elle se situe au-dessus de l'espace non peint qui occupe le centre des panneaux. La < zone frontière > qui se trouve entre les deux lignes de découpe est occupée par des lignes horizontales que l'on peut identifier comme des montagnes. Chaque ligne est tracée avec une densité d'encre particulière, des espaces non peints apparaissant entre elles. L'espace que l'on trouve en dessous de cette deuxième ligne de découpe peut être catégorisé comme l'espace < Homme-Terre >.

La plupart des panneaux montrent clairement un partage entre les différents espaces. La deuxième ligne de découpe est relativement similaire d'un panneau à l'autre, excepté pour le premier d'entre eux.

Le premier panneau présente en effet des principes de composition particuliers. Dans l'espace situé sous la deuxième ligne de découpe (fig. 93, image 01), une troisième découpe sépare l'espace en deux parties : dans celle de gauche se trouvent deux bateaux et dans celle de droite différents Objets (arbres, montagnes, pavillons, muraille). Autrement dit, nous avons prolongé la deuxième ligne de découpe en partant de son milieu jusqu'en bas du tableau et en suivant une forme angulaire qui contient elle aussi un certain nombre d'Objets (fig. 93, image 02).

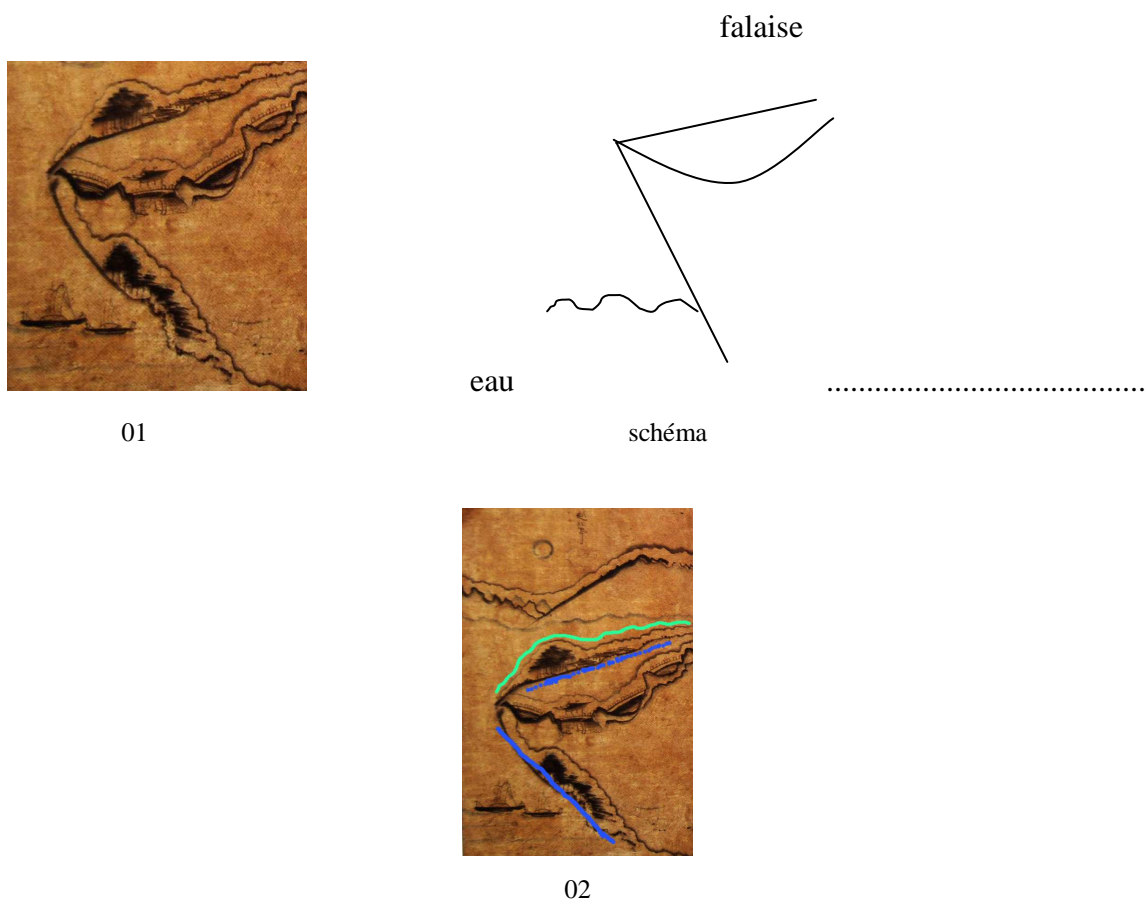


01

02

Fig.93 : premier panneau de la peinture n° 7.

Cet espace angulaire, plutôt fermé, peut être vu comme une falaise (voir schéma fig. 94), mais reste ambigu dans sa lecture, sa forme ne faisant référence à aucun Objet en particulier.



01

eau

falaise

schéma

02

Fig. 94 : interprétation de l'espace du premier panneau, peinture n° 7.

En observant l'espace où se trouvent les bateaux et celui où se trouvent les arbres, lieux séparés par la diagonale inférieure (en bleu, fig. 94, image 02), on peut considérer que cette ligne de démarcation représente une falaise. Cependant, le fait que cette diagonale change de direction en montant vers la droite et rejoigne une autre forme (la ligne ondulante en vert, fig. 94, image 02) rend incompréhensible la lecture de l'espace. Par ailleurs, il y a une incertitude dans la perception de l'espace : si nous pouvons le lire comme un espace représenté en profondeur au sein de l'espace du tableau, les éléments présents permettant la distinction de différents plans, il est toutefois difficile de percevoir quel plan se situe devant l'autre. Le fait que les diagonales et les lignes obliques qui encadrent les espaces soient dessinées avec différentes densités d'encre — et cela de manière apparemment arbitraire quant à leur emplacement — contribue à rendre confuse la distinction du proche et du lointain. Ces diagonales n'obéissant pas à une logique de perspective qui associerait le bas du tableau à l'espace proche et le haut à l'espace lointain, l'utilisation de plusieurs densités d'encre (très diluée ou, au contraire, très dense) n'exprime pas une succession de plans identifiables par l'observateur.

Par exemple, figure 95, la ligne courbe située au-dessus du pavillon qui surplombe la porte de la muraille est tracée à l'encre plus diluée que la ligne située plus haut, au pied des arbres. Cela laisse imaginer que le pavillon est dans un espace plus lointain — avec des montagnes à l'arrière-plan — que celui où se trouvent les arbres.



Fig. 95 : les Objets et l'espace (détail, premier panneau, peinture n° 7).

Dans ce panneau, nous remarquons aussi (fig. 96, image 01) la présence d'Objets (arbres, pavillons) et celle de lignes obliques qui vont dans différentes directions et suggèrent d'autres Objets (montagnes, sol). L'espace non peint intercalé entre ces lignes

donne l'impression qu'il s'agit de strates dans le paysage. Nous pouvons également percevoir cet espace comme une surface comprenant des espaces creux par le fait qu'il y a des Objets dans l'espace encadré : les arbres et les maisons, le pavillon et la muraille. En revanche, que les espaces non peints soient à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de cet espace fait que l'on ne sait pas quelle surface est réellement plus à l'intérieur que celle dont elle est séparée par ces diagonales et lignes obliques. De plus, ces lignes ne se croisent pas de façon logique pour fermer ou raccorder les espaces qu'elles créent (en bleu, fig. 96, image 02). Cela contribue aussi à l'ambiguïté de la perception des espaces intérieur/extérieur.

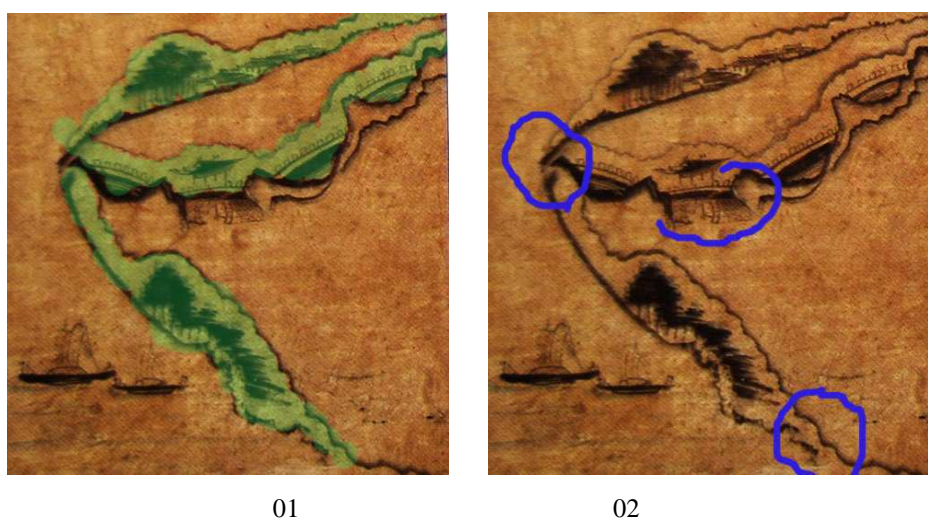


Fig. 96 : les Objets et l'espace de l' 'intérieur-extérieur'
(premier panneau, peinture n° 7).

Le fait que l'on perçoive, depuis différents points de vue, des Objets juxtaposés dans une même partie du tableau participe à cette ambivalence de la perception de l'espace. Par exemple, la porte de la muraille est représentée en trois dimensions, vue de côté et à l'encre diluée, ce qui, bien qu'elle soit entourée d'Objets représentés de face, en deux dimensions et à l'encre noire, nous invite à voir l'espace non peint situé dessous en trois dimension également, comme le sol sur lequel elle est construite. La figure 97 illustre le détail du premier panneau du paravent.

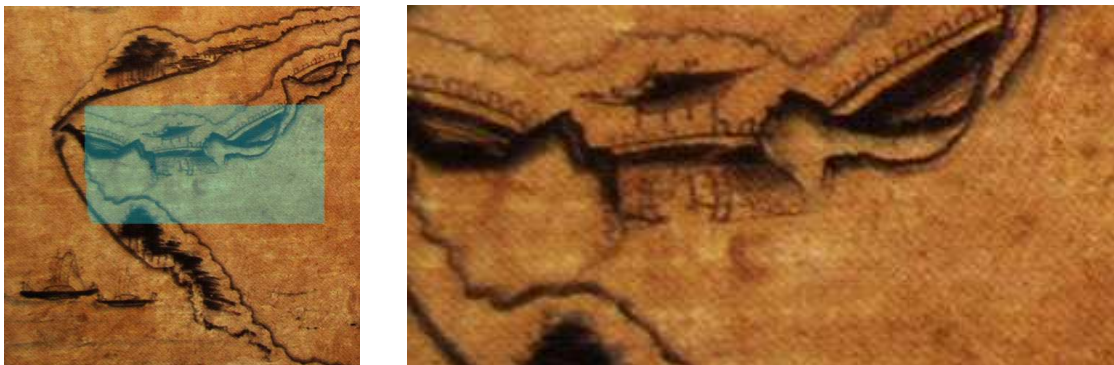


Fig. 97 : porte et muraille, peinture n° 7.

Cette représentation particulière de la porte rend possible plusieurs lectures de l'image : si l'on considère l'homogénéité de la densité de l'encre, le haut de la porte est aligné et se confond avec la crête des montagnes ; par un effet d'assimilation respective de ces traits fortement marqués, on a l'impression que le pavillon situé au-dessus est posé sur cette ligne fermée. Si l'on fait une lecture rapide de cette partie en tenant compte seulement de l'alignement des traits noirs qui représentent les montagnes et la muraille, l'espace non peint situé en bas de cette ligne peut être vu comme une surface plate à deux dimensions. En revanche, en regardant de plus près le panneau, on remarque que cette porte laisse un passage entre les espaces situés en dessous et au-dessus de la muraille. La base de la porte étant représentée en trois dimensions, l'espace non peint situé en dessous peut être perçu comme un espace lui aussi en trois dimensions — le sol sur lequel la porte est posée. Cela peut être un élément indiciel ouvrant la possibilité d'un récit, l'espace non peint servant alors de support à l'introduction d'éléments imaginaires.

Comme nous pouvons le constater dans la figure 98, la manière dont la falaise (en rose dans l'image) est représentée dans le huitième panneau permet deux possibilités de lecture de l'Objet et de l'espace qui l'entoure : le contour au trait et l'absence d'éléments de dessin sur la surface de l'Objet donnent l'impression que l'intérieur de la forme est vide, sans matière. Le fait que l'espace non peint soit à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du motif de la falaise contribue à cet effet. En revanche, nous pouvons envisager que cette forme a bien la consistance d'une falaise en considérant la présence d'un pavillon et d'un arbre à son sommet et au regard des éléments de composition récurrents observés dans les autres panneaux du paravent.

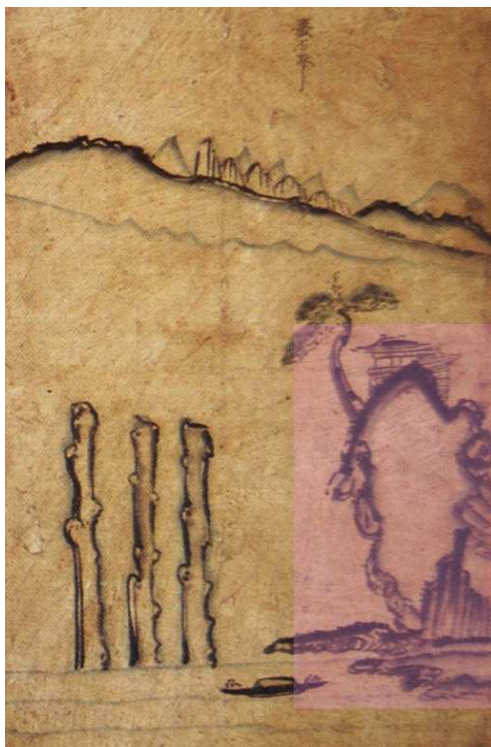


Fig. 98 : falaise (huitième panneau, peinture n° 7).

Entre la première ligne de découpe et la seconde de ce paravent, nous voyons (fig. 99) une accumulation de lignes obliques et de petites formes triangulaires alignées horizontalement en alternance avec des surfaces non peintes qui désignent les montagnes.

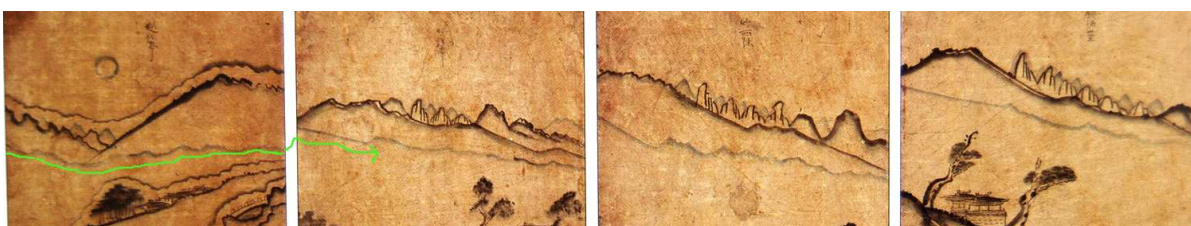


Fig. 99 : distinction de l'espace proche-lointain par les monts, peinture n° 7.

Ces lignes sont dessinées avec différentes densités d'encre sans obéir à une logique de représentation des distances (proche/lointain), comme nous l'avons déjà évoqué lors de l'analyse du premier panneau. Nous avons en outre remarqué la présence d'une ligne tracée avec de l'encre particulièrement diluée (désignée par la flèche verte dans l'image), située en bas de l'accumulation de lignes — au-dessus de la deuxième ligne de découpe — et présente dans chaque panneau. Le fait que cette ligne, située sous les autres, soit plus diluée, rend ambiguë la compréhension de l'espace, si l'on considère notre habitude de représenter les Objets proches plutôt en bas du tableau et avec davantage de densité dans le

tracé. Cette représentation peut renvoyer aux motifs naturels de la pierre de Yun, utilisée notamment par les lettrés de Chine pour la décoration des écrans de table (paravents de petite dimension, objet de décoration et de méditation). Ces motifs dans la pierre sont considérés comme un paysage qui renvoie à une légende, comme on peut le voir dans l'écran de table ci-dessous, intitulé « Damo traverse la mer ».

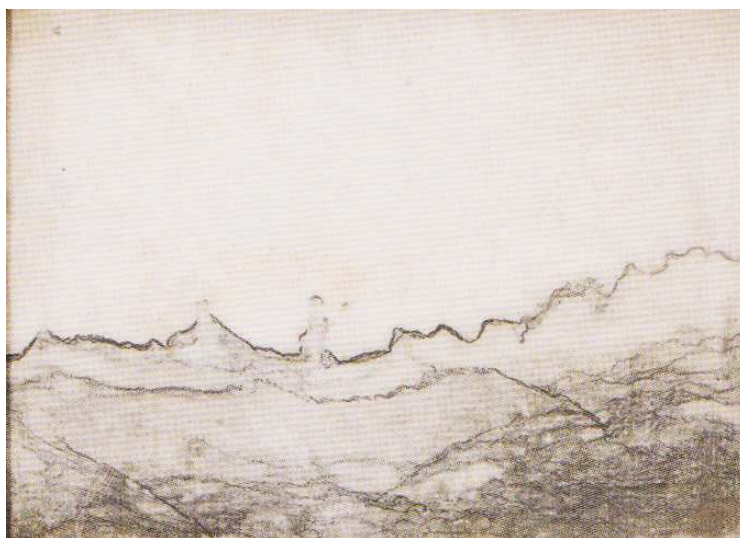


Fig. 100 : Écran de table (collection privée), exposition « Rochers de lettrés »
Musée Guimet, 2012, « copyright Zeng Xiaojun ».

3.3.2.2.8. Peinture n° 8 (fig.101)

Exceptionnellement, dans le tableau n° 8, nous tracerons une seule ligne de découpe en suivant l'espace non peint qui circule dans le tableau sans interruption et de manière circulaire.

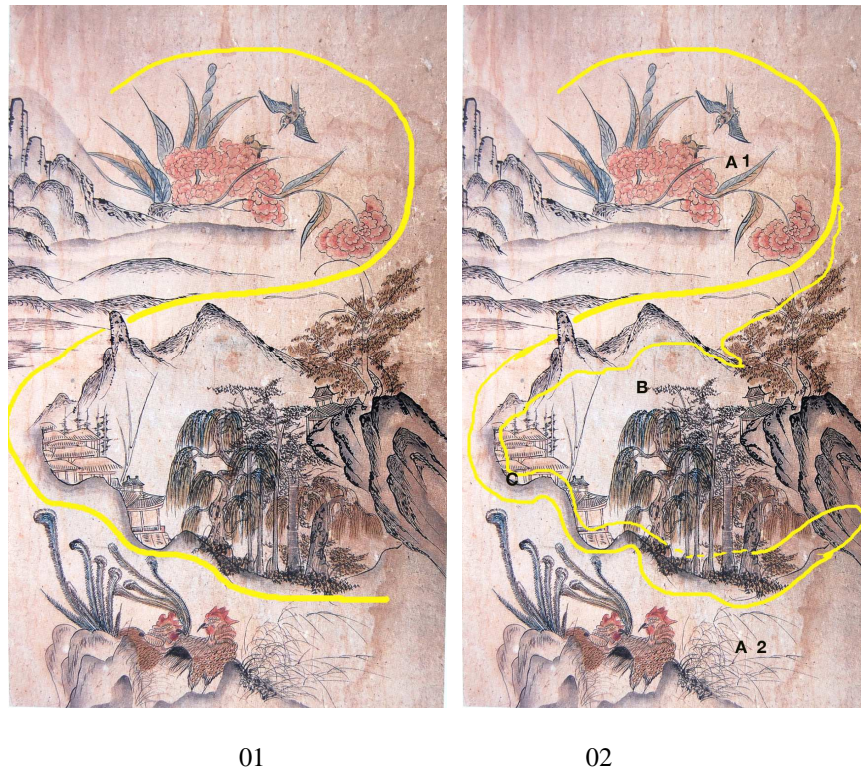


Fig. 101 : découpage en trois espaces, peinture n° 8.

Dans un premier temps, nous avons effectué un découpage en suivant l'espace non peint qui serpente du haut vers le bas du tableau (image 01). Ensuite, nous avons saisi les éléments présents autour d'un cercle créé par une ligne ondulante et par la crête des montagnes afin de définir une zone intermédiaire séparant les deux derniers espaces (image 02).

En tenant compte de la complexité et de la particularité de la représentation de l'espace de ce tableau, nous avons désigné par A, B et C ses différentes zones avant de les catégoriser. Voici les caractéristiques de chacun des espaces :

- Espaces A1 + A2 : espace du haut et du bas du tableau ;
- Espace B : espace du milieu entouré par les montagnes et la ligne ondulante ;
- Espace C : entre A et B.

Il est à noter que les Objets représentés dans A1 appartiennent au thème « Fleurs-oiseaux », ceux de C au thème ‘montagne-eau’ et ceux de A2 au thème « Animaux mythiques » ; ces Objets provenant de diverses thématiques sont donc réunis au sein d’un même espace pictural. On peut parler d’hybridation (chap. 2. § 2. 4) de ces trois thèmes.

En tenant compte du type d’Objets représentés à l’intérieur des zones de l’espace A, à savoir les Objets mythiques (oiseaux dans A2) et imaginaires (plante torsadée dans A1), on peut définir cette zone comme l’espace du < Ciel >.

La montagne du milieu du tableau et la ligne ondulante qui englobe l’espace où se trouvent les arbres et les habitations, espace B, peuvent être considérées comme un espace < Homme-Terre >. L’espace du milieu entouré par les montagnes et la ligne ondulante, espace C, est une < zone frontière >.

Ce découpage du tableau invite à la perception d’une construction de l’espace en deux niveaux : la partie du haut est reliée à celle du bas par un espace non peint qui contourne les montagnes du milieu du tableau en une ligne ondulée qui borde l’espace C, la < zone frontière >, l’espace situé au milieu étant autonome. Cette perception de l’espace en trois dimensions peut être schématisée comme suit :

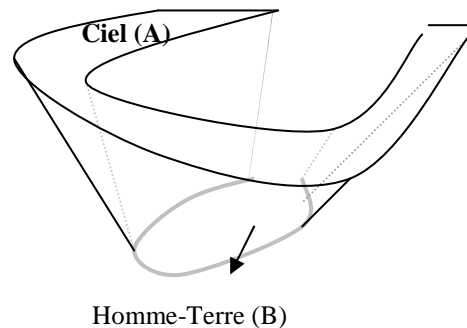


Fig. 102 : interprétation de l’espace en trois dimensions, peinture n° 8.

Les arguments qui soutiennent cette logique de composition du tableau, à la fois dans les techniques de représentation et dans la signification des Objets présents, sont les suivants :

L’ensemble du paysage compris dans A1 et A2, le < Ciel >, est globalement vu de face. En revanche, les montagnes et les rochers sont représentés en contre-plongée ou selon une vue dite ‘élevée’, ou ‘plate’ (chap. 1. § 3.1.3.2), ce qui donne l’impression d’un espace infini.

Au contraire, l’espace C est vu en plongée : le toit des kiosques et les plantes sur le sol semblent vus d’en haut, tandis que d’autres Objets (les maisons et les arbres du milieu) sont

vus de face. Dans le cas des kiosques, plusieurs angles de vue coexistent à l'intérieur du même Objet. Dans l'espace C, < zone frontière >, nous trouvons des plantes dessinées sur une ligne ondulée tracée à l'encre noire et à l'encre diluée. L'arbre étant représenté de face, le débordement de la plante vers A2 rend incertaine la lecture de l'espace : c'est comme si la frontière entre les deux espaces disparaissait et que les arbres poussaient sur une colline. L'espace B, < Homme-Terre > et la zone A2 se rejoignent donc sur le même plan, par l'intermédiaire de C, < zone frontière >. Ou encore, on peut considérer qu'il y a un changement de point de vue en général et que ce sont des plantes rampantes qui grimpent depuis le sol jusqu'à la colline. La deuxième interprétation permet de supposer que B est une région basse tandis que A2 est en hauteur. En tenant compte du fait que A1 et A2 sont reliés l'un à l'autre et se situent à un niveau plus élevé que B, nous pouvons imaginer que l'ensemble formé par A1 et A2, le < Ciel >, est un lieu en hauteur, comme une falaise, et que B, < Homme-Terre > est vu de haut. En fonction du point de vue de l'observateur, cette ligne ondulée (en jaune, fig. 103) peut être une jonction de ces deux espaces ou encore une ligne de séparation faisant basculer A2 dans l'arrière-plan.



Fig. 103 : zone frontière (détail, peinture n° 8).

La présence de certains objets et leur signification semblent appuyer cette lecture. Ainsi, nous pouvons interpréter l'espace du < Ciel > (A1 + A2), comme un monde divin et imaginaire, alors que l'espace C serait un monde terrestre, un monde humain. En effet, le phénix, animal mythique, symbolise le monde céleste ; il est notamment un véhicule divin (chap. 3. § 2.1.1). Par ailleurs, la grandeur inhabituelle des fleurs de forme torsadée peut aussi être considérée comme l'indice d'un monde imaginaire.



Fig. 104 : fleurs (détail, peinture n° 8).

Dans l'espace < Homme-Terre >, les maisons indiquent un monde humain et les arbres, des éléments liés à la terre. Le saule pleureur, en tant qu'arbre présent dans les régions de basse altitude, est l'indicateur d'un lieu particulier. Le rapport d'échelle des Objets entre eux, enfin, est plus homogène dans l'espace < zone frontière > que dans A1, et le fait qu'il y ait des Objets vus en plongée dans la zone < Homme-Terre > et que cet espace se trouve au milieu du tableau nous amènent à supposer que l'espace B est vu du haut, à savoir du < Ciel >. De plus, l'œil de chacun des deux phénix représentés de profil (fig. 105) semblent l'indice d'un regard, d'une paire d'yeux. Cela permet de supposer que le 'site — donc le point de repère — est le regard composé d'un des yeux de chaque phénix sur lesquels on peut projeter notre regard, la 'cible' — l'objet à placer — étant l'espace B.



Fig. 105 : oiseaux (détail, peinture n° 8).

On notera également que l'échelle respective de la fleur et du phénix créent un effet de proximité du paysage, alors que les Objets (arbres et rochers) dessinés dans < Homme-Terre > semblent plus éloignés malgré la précision de leur représentation. Par ailleurs, c'est grâce à cette précision que l'espace < Homme-Terre > peut être situé sur le même plan que celui du < Ciel >.

Nous pouvons également noter que l'espace du < Ciel > figure un paysage proche, tandis que < Homme-Terre > figure un espace plus éloigné. À l'intérieur de < Homme-Terre >, la partie en bas à droite montre un paysage proche par rapport à l'arrière-plan montagneux. Par un jeu d'échelle et grâce au manque de détail, les observateurs peuvent considérer le même Objet comme étant proche ou éloigné, en alternance voire simultanément. Comme nous l'avons déjà indiqué (chap. 3. § 3), cet effet est valable pour les motifs comme les montagnes et les rochers pour lesquels on finira par choisir librement une interprétation : la montagne peut devenir rocher si l'on adopte un point de vue proche, et le rocher peut devenir montagne si l'on se place dans une perspective plus lointaine.



Fig. 106 : monts et rocher (détail, peinture n° 8).

Synthèse

Dans le chapitre 3, notre corpus était constitué de sept peintures et d'un paravent sur le thème 'montagne-eau'. Nous avons décrit leurs composants (les Objets représentés et leur agencement) et leurs caractéristiques.

Dans 3.1, nous avons présenté le thème 'montagne-eau' ainsi que les peintures choisies, qui allient certains codes esthétiques de la peinture académique traditionnelle à des formes expérimentales propres au genre pictural *minhwa* et sont composées d'espace peint et d'espace non peint contenant des Objets récurrents (montagne et eau, formes humaines, poème calligraphié, etc.) tout comme dans les peintures académiques.

Dans 3.2, nous avons constitué l'inventaire des Objets (chap. 3. § 2.1) et décrit leurs formes en tant que signes iconiques et textuels, remarquant que certaines peintres prenaient la liberté d'introduire au sein du thème 'montagne-eau' des Objets tels que des animaux mythiques (peinture n° 8, chap. 3. § 2.1.1). L'espace non peint est considéré comme un Objet : il représente les éléments fondamentaux terre, air et eau, ou encore l'espace vacant. Les espaces non peints ou les Objets peints dans une iconicité faible ou qui manquent de détails se comportent comme des signifiants indiciels (chap. 3. § 2.1.1) devant être interprétés par l'observateur. Dans ce processus d'interprétation, l'espace non peint fonctionne comme une surface de projection pour l'observateur, puisque à partir de l'élément peint nous pouvons imaginer ou reconstituer sa forme complète. Quant aux poèmes calligraphiés, ils contextualisent l'ensemble de l'image dans un espace-temps du récit (chap. 3. § 2.1.2). Les signes textuels inscrits dans le tableau peuvent en outre influencer l'identification de l'Objet dessiné.

Dans 3.3, nous avons étudié la composition commune des peintures concernées à l'aide de deux types de découpage, celui des axes théoriques et celui des trois espaces par l'espace non peint.

Dans le premier, nous avons analysé les principes de composition fondés sur les axes horizontaux, verticaux, diagonaux et de profondeur (chap. 3. § 3.1). Cela nous a permis de repérer les éléments constitutifs du tableau susceptibles de lui apporter une certaine dynamique : par exemple, les séquences verticales de l'Objet, peintes en alternance avec l'espace non peint, entraînent un mouvement entre le haut et le bas du tableau (chap. 3. § 3.1.2). Cette forme de composition peut être mise en parallèle avec la notion de 'devenir réciproque', propre à l'esthétique chinoise, et qui représente la transformation mutuelle

entre montagne et eau. Dans le deuxième découpage (chap. 3 §3.2), nous avons observé que les différentes sections de l'espace étaient mises en relation par l'espace non peint ou par la répétition de motifs en variation. Nous pouvons en déduire que le principe récurrent de composition de notre corpus se matérialise en une forme symbolisant la relation étroite entre les trois Génies que sont l'Homme, la Terre et le Ciel reliés par le Vide (chap. 3 §3.2.1). Cette forme se compose de trois sections : < Ciel >, < Homme-Terre > et < zone frontière > reliées par de l'espace non peint (chap. 3 §3.2.2).

L'espace du < Ciel > se compose d'un vaste espace non peint contenant parfois des lettres calligraphiées, comme dans d'autres genres picturaux traditionnels, ce qui montre l'influence de l'art chinois ayant pour thème 'montagne-eau'. L'espace < Homme-Terre >, quant à lui, se compose de personnages, d'éléments architecturaux, de rochers et d'arbres pour ce qui concerne sa partie interne ; des montagnes ou de l'eau se trouveront dans les espaces situés autour d'elle. La < zone frontière > est un composant singulier du tableau qui se situe souvent entre deux plans ou deux espaces distincts, et qui inclut les Objets représentés dans ceux-ci de façon à former une frise par juxtaposition d'éléments. Les Objets de cette zone ne sont pas simplement la reprise de motifs présents dans les autres plans. Il y a un véritable travail de composition dans l'hybridation des éléments graphiques qui proviennent de différents plans de l'espace (paysage proche, paysage lointain). Les Objets de cette zone capturent et véhiculent le regard de l'observateur dans un mouvement de profondeur — du plan rapproché au plan éloigné —, tout en maintenant l'attention du regard dans un mouvement linéaire le long de cette zone. Ces choix de composition donnent l'impression d'une frontière en mouvement entre l'espace du < Ciel > et l'espace < Homme-Terre >.

Chapitre 4 Analyse

Ce chapitre est consacré à l'analyse sémiologique de la notion de Vide dans les œuvres retenues.

Nous avons étudié le Vide à travers l'espace non peint en tentant de montrer comment il interagissait avec les éléments peints, afin d'appréhender son sens et ses fonctions au sein de chaque tableau. Dans cette analyse, nous avons considéré l'espace non peint comme un composant significatif et fonctionnel pour la perception et l'interprétation du tableau.

Dans la première partie (chap. 4. § 1) nous présenterons notre grille d'analyse (chap. 4. § 1.1) constituée de sept critères (chap. 4. § 1.2). Ces critères ont été élaborés à partir de notions philosophiques, esthétiques et linguistiques. Notre grille applique, notamment, la méthode des cinq niveaux de François Cheng (chap. 1. § 3.1) et celle des strates systémiques d'Anne-Marie Houdebine (chap. 4 § 2.7).

La deuxième partie (chap. 4. § 2) sera consacrée à l'analyse de notre corpus en nous appuyant sur des éléments relevés dans l'étude descriptive préliminaire (chap. 3. § 1 ; 3. § 2) afin de déterminer les fonctions et les sens de l'espace non peint communs à tous les éléments de notre corpus au moyen de ces sept critères (chap. 4. § 1.2). Pour ce faire, nous avons considéré le contexte interne du tableau, en tenant compte de l'interaction, d'une part, entre les éléments peints et les éléments non peints et, d'autre part, entre les signes iconiques et les signes textuels ; puis nous avons étudié le contexte externe en tenant compte du fait que l'imaginaire et les connaissances culturelles de l'observateur pouvaient être projetés lors de la perception et de l'interprétation du tableau.

4.1. Méthodologie et critères d'analyse

L'élaboration de notre grille d'analyse s'inspire de la méthode qu'utilise François Cheng pour étudier les peintures chinoises traditionnelles et qui est composée de cinq niveaux présentés précédemment¹⁵³ (chap. 1. § 3.1). Nous avons cerné le Vide à travers les fonctions qu'il remplit en différentes étapes de la perception et de l'interprétation. Nous avons aussi tenu compte des notions philosophiques et esthétiques appliquées dans son analyse qui permettent d'en interpréter les sens symboliques.

¹⁵³ François CHENG, *Le Vide et Plein*, op. cit.

Ainsi, en nous appuyant sur les éléments relevés dans la description et la pré-analyse au moyen de sept critères, avons-nous identifié les signifiés de l'espace non peint en tant qu'Objet, à savoir <blanc>, <ciel>, <espace vacant>, <surface>, <lointain>, etc. (chap. 3. § 2.2 ; 4. § 2.1). Nous avons également considéré l'espace non peint comme un composant fonctionnel de l'espace du tableau qui joue un rôle important pour l'observateur en ce qu'il agit comme un connecteur entre les différentes vues imbriquées dans l'Objet peint (chap. 3. § 2.1.1.6 ; 4. § 2.2) et les différentes zones du tableau (chap. 3. § 3.2.2 ; 4. § 2.6). Il crée un circuit au regard, rendant possible l'association libre entre les éléments peints disposés en constellation (chap. 3. § 3.2 ; 4. § 2.6), et sert d'écran de projection permettant à l'observateur de compléter les éléments inachevés par son imagination (chap. 3. § 3 ; 4. § 2.7) afin d'interpréter l'ensemble du tableau.

Sur la base de ces cinq niveaux, nous avons élargi notre grille d'analyse à sept critères (chap. 4. § 1.2.) en réorganisant les notions de François Cheng et en les élargissant à d'autres notions qui nous donneront toute latitude de cerner le sens et le fonctionnement du Vide dans notre corpus :

1. *Vide* et Objet
2. Points de vue multiples dans l'Objet peint
3. Passage d'une dimension à l'autre
4. Relation spatiale *haut/bas*
5. Espace et Temps invisibles
6. Trajectoires du regard
7. Temps du récit, espace infini

L'emploi de la méthode d'analyse de François Cheng et les notions esthétiques qu'elle appelle nous ont permis de tenir compte des relations qui existent entre le genre pictural de notre corpus et d'autres genres picturaux traditionnels qui se sont développés d'après la peinture chinoise classique. Nous avons donc convoqué les notions philosophiques, et plus particulièrement les notions d'esthétique telles que le Vide et le Plein, le 'devenir réciproque' (chap. 1. § 3.1.3.1) dans le critère 4, l' 'invisible-visible' (chap. 1. § 3.1.1) dans les critères 1 et 5, la 'voie' (chap. 1. § 2.1) dans le critère 6, ou la 'cinquième dimension' (chap. 1. § 3.1.4) dans le critère 7. Ainsi, dans le critère 4, la notion de 'devenir réciproque', qui représente une transformation mutuelle des Objets, implique-t-elle de percevoir l'espace non peint dans la séquence verticale (composé de la montagne, de l'eau et de la terre) comme forme symbolique du <<temps de transformation>>.

Nous avons également pris en considération certaines des singularités du genre pictural auquel notre corpus appartient. Pour analyser les aspects spécifiques de ce genre — pluralité des points de vue, ambiguïté du volume ou dimension de l'Objet et de l'espace —, nous avons fait appel à des notions sémiologiques telles que 'cible et site' (Vandeloise) dans les critères 2 et 6, ainsi qu'à des notions de philosophie esthétique contemporaine, comme 'l'entre-deux', 'l'entre n dimensions' (chap. 1. § 3.2) dans les critères 2 et 3. Pour le critère 7, nous avons employé la méthode d'analyse sémiologique d'Anne-Marie Houdebine afin de mettre en évidence les associations entre les éléments peints et les éléments non peints qui produisent des sens symboliques et subjectifs dans le processus d'interprétation globale du tableau.

Pour nos critères, nous avons élargi le champ d'application de certaines notions : l'«invisible-visible» de Cheng s'applique à la fois à l'Objet et à la composition pour cerner l'aspect inachevé de la surface de représentation concernée. De même que le 'cible et site' de Vandeloise et l'«espace entre-deux» de Buci-Glucksman peuvent servir à analyser l'aspect particulier de l'espace non peint à la fois dans l'Objet et dans l'espace. Ces notions ont été par la suite réorganisées en sept critères, puis mises en rapport les unes avec les autres afin que des caractéristiques propres au genre de notre corpus soient isolées.

Ces critères d'analyse de notre corpus ont été appliqués aux différents composants du tableau pour que soient peu à peu cernés la fonction et le sens de l'espace non peint, du niveau de l'Objet au niveau de la composition dans l'ensemble de l'espace pictural. Ils ont été déterminés à partir de la description détaillée et codifiée de sept peintures et d'un paravent *minhwa* (chap. 3. § 2 ; 3. § 3).

Nous avons appliqué les critères 1 et 2 au niveau de la représentation des Objets, ce qui implique que l'espace non peint soit considéré comme un Objet ou comme un élément constitutif d'un Objet. Les critères 3, 4, 5 et 6 se rapportent aux questions de composition — notamment le critère 6 qui concerne l'organisation et la perception des différentes sections des tableaux. Enfin, le critère 7 sert à l'interprétation du sens global du tableau.

- Critère 1 : Vide et plein dans l'Objet

Avec ce critère, nous avons analysé le sens produit par l'espace non peint en tant qu'Objet, en tant que composant partiel de l'Objet représenté. Nous avons interprété ses signifiés dans le contexte du tableau (chap. 1. § 2.1) et avons considéré l'espace non peint en tant que signifiant du <Vide>.

Nous avons pu constater que l'espace non peint se comportait comme un signifiant indiciel (chap. 3. § 2.1.1) et qu'il pouvait être lu grâce aux Objets qui l'environnent ou à d'autres éléments peints. Par exemple, nous avons identifié comme signifiant récurrent le /vaste espace non peint en haut du tableau/ qui, avec ou sans le /texte calligraphié/, signifiera <le ciel>.

En analysant le sens des espaces non peints situés à l'intérieur d'Objets peints, nous avons vu que l'espace non peint au sein d'Objets dessinés pouvait signifier selon le contexte <un espace non occupé ou vacant>, <l'espace intérieur d'un volume>, <la surface de l'eau ou de la terre>, <la couleur blanche>, ou <la surface des Objets>.

La notion d'«invisible-visible»¹⁵⁴ de François Cheng peut être convoquée pour cerner l'aspect graphique particulier des Objets peints qui contiennent de l'espace non peint et qui sont réalisés, notamment, grâce à une utilisation particulière du pinceau et de l'encre : on remarquera entre autres un défaut de détails, l'interruption soudaine d'un tracé ou un jeu de densité d'encre (utilisée de façon soit diluée soit concentrée) dans la représentation de ces Objets (chap. 1. § 3.1.1 ; 1. § 3.1.2 ; 1. § 3.1.5). Le visage des personnages, lorsqu'il offre peu de détails, ou le motif de montagne peint à l'encre très diluée peuvent être analysés comme des formes manifestant la notion d'«invisible-visible» et peuvent par exemple exprimer <la distance lointaine> de l'Objet.

- Critère 2 : Points de vue multiples

Le critère 2 concerne l'analyse de la fonction de l'espace non peint dans un Objet représenté sous différents points de vue. L'Objet en question est souvent représenté au trait simple sur une surface non peinte. Dans le cas des formes architecturales, les différents points de vue cohabitent au sein du même Objet. L'espace non peint permet de les relier à l'intérieur d'une même forme et invite l'observateur à percevoir l'Objet dans

¹⁵⁴ Cette notion semble proche de la notion de «présence-absence» proposée par François JULLIEN dans *La grande image n'a pas de forme : ou du non-objet par la peinture*, Paris, éd. du Seuil, 2003, p. 33.

différentes dimensions (deuxième ou troisième) selon l'axe de perception proposé par les différentes composantes de l'Objet dessiné : la vue de face permet de voir l'Objet en deux dimensions, la vue de côté combinée avec la vue de face amène une troisième dimension. Lorsque l'Objet en question peut être considéré comme une cible ayant plusieurs points de vue, le regard de l'observateur opère comme un site, un repère par rapport à l'Objet.

Dans ce type de représentation, il est à noter qu'une ambiguïté demeure parfois, à l'endroit où se trouve l'espace non peint dans l'Objet, entre <espace intérieur> et <surface extérieure> dans la distinction des signifiés. Cette ambiguïté — nous l'avons souligné dans le chapitre 1. § 3.1 — est un trait de caractère de la peinture chinoise classique, qui tend à exprimer l'intérieur et l'extérieur comme un binôme étroitement lié.

Dans la mesure où nous pouvons considérer le tableau comme une 'cible' à points de vue multiples, le regard de l'observateur fonctionnant comme un 'site', ce critère peut être étendu à l'ensemble de la composition pour cerner les différentes zones représentées selon plusieurs points de vue au sein d'un même tableau (critère 5).

- Critère 3 : Passage d'une dimension à l'autre

Le critère 3 contribue à l'analyse de la zone dans laquelle cohabitent des composants qui appartiennent à différents plans et détermine le rôle de l'espace non peint dans cette zone, particulièrement au niveau de la < zone frontière > (chap. 3. § 3.2). On notera que l'espace non peint est en lien avec les autres éléments qui la constituent, l'espace non peint apparaissant à cet endroit, entre et en-dessous des Objets peints juxtaposés, de façon à former une ligne de séparation entre deux espaces. Les Objets de cette zone semblent, dans certains cas, appartenir à des plans situés en avant ou en arrière de l'espace dans lequel ils s'inscrivent. Ces principes tendent également à modifier l'ensemble de l'espace du tableau que l'on peut percevoir tantôt en deux tantôt en trois dimensions sous l'effet d'une interaction entre les différents éléments de cette zone. Ainsi, les éléments de la < zone frontière > — contenant de l'espace non peint — créent un mouvement de bascule du regard d'un plan à l'autre, d'une dimension à l'autre, entre deux et trois dimensions et d'un espace à l'autre, phénomène qui nous amène à convoquer la notion d' 'entre deux', de 'mi-lieu' (chap.1. § 3.2) comme une zone de transfert, de passage, entre plusieurs dimensions.

- Critère 4 : Relation spatiale haut/bas.

Le critère 4 cerne le rôle et le sens symboliques de l'espace non peint dans la disposition des Objets sur l'axe vertical (chap. 3. § 3). Dans certaines des peintures étudiées, des Objets de forme horizontale (comme les montagnes, l'eau ou la terre) sont disposés en alternance verticale avec l'espace non peint, ce qui contribue à rythmer l'ensemble du tableau (chap. 3. § 3). Cette forme de composition peut être mise en rapport avec l'un des principes de composition de la peinture traditionnelle chinoise appelé 'montagne-eau', qui exprime la transformation mutuelle de ces deux Objets à l'état de 'devenir réciproque' (chap. 1. § 3.1.3.1). Selon Cheng, cette transformation entre montagne et eau se réalise au sein d'un mouvement circulaire¹⁵⁵. En revanche, dans notre corpus, la forme de la séquence 'montagne-eau' se manifeste fréquemment autour de l'axe vertical qui relie le haut au bas du tableau. Nous faisons l'hypothèse que cette structuration verticale de l'espace est à considérer comme une expression possible ou une forme en variation de la notion de 'devenir réciproque'. Par ailleurs, le nombre d'Objets en état de transformation mutuelle ne se limite pas aux montagnes et à l'eau, mais peut concerner d'autres éléments qui agissent en interaction les uns avec les autres (la terre avec l'eau, la montagne, l'air et le ciel, par exemple).

Dans ces procédés de transformation, l'espace non peint participe à ces effets de composition en tant qu'Objet intermédiaire : il représente <le passage d'une forme à une autre> et évoque <<la durée de la transformation>> (chap. 1. § 3.1.3.1).

¹⁵⁵. « Ce processus de devenir réciproque suscite le mouvement circulaire que Shih-t'ao [peintre chinois, 1642-1719-20] appelle *chou-liu*, "universel écoulement" et *huan pao* "universel embrassement" », François CHENG, *Vide et Plein, op. cit.*, p. 95.

- Critère 5 : Espace et temps invisibles

Dans certaines zones dont la composition semble partielle ou inachevée, l'invisibilité (ou ses caractères formels) peut influencer sur la perception et l'identification de l'Objet ou de l'espace. Le critère qui nous occupe ici se base sur la notion d'«invisible-visible» de Cheng dans la représentation des Objets, notion que nous avons évoquée dans le critère 1. Nous l'avons appliquée pour cerner des zones du tableau dont la composition reste imprécise en raison de la faible densité de l'encre sur l'espace non peint ou est rendue discontinue par l'introduction d'espace non peint entre les éléments peints (peintures n^{os} 2 et 8). Dans ces cas-là, et selon le contexte du tableau, l'espace non peint peut signifier <espace invisible>, <infini>, ou <lointain>.

L'espace non peint, intervenant entre les Objets de l'espace pictural de manière à suspendre la compréhension du temps et de l'espace, peut être aussi compris comme le <emps invisible>, auquel cas le tableau serait être composé de zones représentant les différentes saisons par l'intermédiaire de l'espace non peint (Annexe, peinture n^o 8). Le Vide qui apparaît entre les espaces est alors un élément spatial et temporel qui peut symboliser l'espace et le temps invisibles dans le tableau.

- Critère 6 : trajectoire du regard

L'espace non peint entraîne guide le regard de l'observateur dans un mouvement continu entre les Objets représentés et tend à relier et à séparer tout à la fois les différentes zones du tableau. Par ailleurs, nous avons fait le rapprochement entre cette circulation du regard et la ligne de la découpe réalisée par l'espace non peint (chap. 3. § 3.2).

De ce fait, cette libre circulation permet à l'observateur de voir le tableau de différentes manières au cours de la lecture : la forme non linéaire de composition en constellation des Objets peints entourés par de l'espace non peint ouvre différentes possibilités d'agencer entre eux les Objets peints et de les associer avec des éléments imaginaires. Tout au long de sa perception, l'observateur recompose ces éléments en passant par l'espace non peint. La libre circulation entre les différentes sections et la durée de la lecture suggérée par l'espace non peint permet aussi de relier les éléments peints (chap. 1. § 3.1.4) en un espace commun qui est le fond de l'image, malgré la pluralité des points de vue. Comme nous l'avons déjà constaté (chap. 3. § 3.2), les lignes de séparation créées par les circuits de l'espace non peint correspondent,

approximativement, aux lignes de découpage des trois espaces récurrents < Ciel >, < Homme-Terre > et < zone frontière >.

Ce critère nous amène à la notion de ‘voie’ (chap. 1. § 2.1), empruntée à la philosophie taoïste. Nous observons ici l’une de ses représentations possibles comme ‘manifestation du Vide’ — ce que Cheng définit comme le flux qui véhicule le processus de la transformation. Le parcours créé par l’espace non peint fonctionne comme la ‘voie’, inscrivant le regard de l’observateur au sein de l’espace du tableau et faisant déambuler son imaginaire.

L’application de ce critère nous a également conduits à repérer des zones qui seraient des points de bascule des directions, conséquence des choix de composition et des caractéristiques formelles des Objets peints en interaction avec l’espace non peint. L’espace non peint qui interagit avec les motifs peints entre deux plans crée ainsi un mouvement du regard dans l’axe de profondeur (chap. 3. § 3.1.4 ; 4. § 2.3).

- Critère 7 : Temps du récit, espace infini

Le critère 7 permet d’analyser l’expérience interprétative du sens global du tableau concomitante à sa lecture.

Il sert également à examiner les éléments interprétables qui rendent l’espace du tableau significatif (de par leur symbolique ou par le biais de la narration subjective).

Au moment de la lecture de l’image, un nouvel espace-temps peut se construire, parallèlement au temps de la création du tableau, et donner accès à l’observateur, dans l’espace de la peinture, à l’expérience du peintre : le lien entre l’expérience sensible et intellectuelle est ainsi créé à nouveau. Les éléments peints et non peints stimulent donc les sensations et l’imagination de l’observateur ; celui-ci peut alors créer un récit subjectif à partir de son interprétation des éléments peints qu’il relie entre eux grâce à l’espace non peint. Pour l’observateur, c’est le moment de la projection dans le tableau, au cours duquel il interprète les éléments invisibles ou inachevés et met en relation les éléments peints. Cette opération est rendue possible par l’interaction des différentes fonctions de l’espace non peint et des éléments peints.

Avec l’interprétation du sens des éléments peints et non peints par l’observateur, le temps vécu par le peintre, transcrit dans l’espace du tableau, s’actualise de nouveau. Cette notion d’espace-temps particulière à l’observateur peut être rapprochée de la ‘cinquième dimension’ de Cheng (chap. 1. § 3.1.4), de l’une des expériences du ‘*ma*’, ou encore de

l'espace 'entre n dimensions' de Buci-Glucksman (chap. 1 § 3.2), la fonction de l'espace non peint étant la 'voie' ou la trajectoire du regard.

Pour rendre visible le procédé d'interprétation de la peinture, nous avons réalisé un tableau pour l'analyse sémiologique de l'une des peintures de notre corpus en nous inspirant de la méthode d'analyse systémique élaborée par A.-M. Houdebine (chap. 4 § 2.7) : tout d'abord, nous distinguons les signes relevant du niveau linguistique (poème calligraphié) et de ceux du niveau iconique (motifs peint et non peint)¹⁵⁶. Puis les signes iconiques sont réorganisés en deux niveaux, celui des Objets et celui de la composition. Enfin, nous analysons les effets de sens ainsi que les <<connotations>> pouvant être construits à partir des /signifiants (ou les signifiants indiciels)/ selon la méthode empirico-déductive, tel que l'explique Valérie Brunetière¹⁵⁷ dans *Travaux de Linguistique Sémiologie*. Ce tableau nous sert donc à mettre en évidence les relations qui peuvent être établies entre les éléments analysés et qui permettent de produire du sens au cours de l'interprétation.

¹⁵⁶ BRUNETIÈRE Valérie, « Présentation de la stratification », sous la direction HOUDEBINE A.-M., *Travaux de Linguistique Sémiologie* n° 5-6, Université d'Angers, avril 1994, p.283.

¹⁵⁷ Voir à ce sujet dans BRUNETIÈRE Valérie « De la fausse évidence d'un culturème ou une application anthropologique du procès de signifiante », sous la direction HOUDEBINE A.-M. *Travaux de Linguistique Sémiologie*, n° 5-6, Université d'Angers, avril 1994, p.263.

4.2. Analyse

4.2.1. Critère 1 : Vide et Plein dans l'Objet

Le Vide se manifeste dans le tableau au moyen de surfaces non peintes. Il exprime l'invisibilité des matières ou des composants des Objets. Son sens reste à interpréter par l'observateur. L'espace non peint peut être un Objet autonome représentant <l'air>, <le ciel>, <le sol>, <la terre>, <l'eau>, <l'espace vacant>, etc.

À l'exception de la peinture n° 6¹⁵⁸, l'espace non peint peut signifier seul, en tant qu'Objet, <l'air> et, par extension, <le ciel>. Sa forme n'est pas délimitée par des contours. Dans toutes les peintures de notre corpus, l'espace non peint qui se situe en haut, à l'arrière-plan des montagnes, signifie <le ciel>, ce qui peut être confirmé par la présence d'Objets appartenant à l'espace aérien, tels que les oiseaux (n° 8), le soleil (n°s 3 et 4) ou les textes calligraphiés (peintures n°s 1, 2, 3, 5, 7).

Dans la plupart des cas, l'espace non peint au pied des monts est identifié comme <le sol> et donc <la terre>, en raison de la présence d'une forme humaine, d'un arbre ou d'un rocher. On l'interprétera en revanche comme de <l'eau> dans le cas de la présence d'éléments comme des bateaux ou des oies sauvages flottant à sa surface.

L'espace non peint peut être identifié comme un des composants d'un Objet au sein duquel il signifie <surface des Objets>, <espace intérieur d'un volume non occupé>, <distance lointaine>, etc.

<Distance lointaine>, comme dans les peintures n°s 1, 3, 4 et 6, dans lesquelles les détails des visages ne sont pas représentés et restent en attente d'interprétation par le jeu de projection de l'observateur¹⁵⁹ — celui-ci s'appuyant sur les parties peintes de l'Objet (tenue vestimentaire, posture corporelle, etc.) et sur les Objets qui l'entourent, comme on peut le constater dans les motifs de la figure 1. L'espace non peint dans le visage serait comme le seuil d'une projection qui donnerait à l'observateur la possibilité d'incarner le personnage représenté. Cette absence de détails de l'Objet peint est analysable à partir de la notion esthétique d'«invisible-visible» (chap. 1. § 3.1.1).

¹⁵⁸ Peinture qui présente une forme de <ciel> exceptionnelle, l'espace non peint étant situé dans tout le pourtour du tableau et délimité par le cercle encadrant le paysage du milieu.

¹⁵⁹ Selon François JULLIEN, l'absence de détails dans la pratique de la peinture chinoise marque la volonté de rendre un Objet présent d'une manière différente. La notion de «présence-absence» qu'il développe peut être rapprochée de la notion d'«invisible-visible» que CHENG définit comme la «façon chinoise de dire que, dans ce monde spirituel (*jing*), la présence et l'absence sont continuellement mêlées et que, loin de prétendre se démarquer de l'absence, la présence s'étend et se décante à travers elle», François JULLIEN, *La grande image n'a pas de forme*, Paris, éd. du Seuil, 2003, p. 33.



Fig. 107 : formes humaines dans un paysage lointain (détail, peintures n^{os} 1, 3, 6).

Le fait que les visages soient inexpressifs peut aussi se teinter d'une signification particulière selon la connaissance qu'a l'observateur des contextes interne et externe au tableau : en tenant compte du contexte historique de l'époque de Chosŏn — durant lequel le régime néo-confucéen chassait les moines bouddhistes de leurs temples vers les montagnes pour les éloigner — pavillons et personnages vêtus de tuniques peuvent être perçus respectivement comme des sites bouddhistes et des moines dans les montagnes. En se référant à l'activité religieuse comme état de prière ou de méditation, on pourrait alors lire cette inexpressivité comme une image du <<silence>>.



Fig. 108 : formes humaines <en posture de prière>.

Dans les éléments architecturaux, aucune des parties intérieures n'est représentée : la surface non peinte peut représenter un espace vacant de la pièce, une cloison, une porte fermée ou une façade. De ce fait, selon le point de vue adopté, l'intérieur peut être interprété comme un espace <vide sans cloison> ou <fermé par un mur blanc>.

La partie intérieure est à considérer comme un <espace caché>, volontairement non représenté, conformément au principe ‘invisible-visible’ de la pratique picturale chinoise (chap. 1. § 3.1.1), comme le propose François Jullien lorsqu’il note que « la peinture [...] ne tend pas seulement à rendre visible, plus visible, elle tend aussi à ensevelir et à « cacher » ; le peintre tend à enfouir, à « boucher à la vue », tout autant qu’« à montrer »¹⁶⁰.



Fig. 109 : forme architecturale (détail, peinture n° 3).

L’espace non peint peut avoir plusieurs signifiés à la fois, en fonction du signifié des éléments internes au tableau, dont il est interdépendant, et en fonction de l’interprétation des éléments externes.

Quand l’espace non peint signifie <la terre> ou <l’eau>, sa forme est partiellement délimitée, laissant des ouvertures vers d’autres Objets. De ce fait, il est parfois difficile d’attribuer à l’espace non peint un signifié unique. Ainsi dans les peintures n°s 1, 3, 5 et 8, l’espace non peint n’étant pas environné d’Objets figuratifs, une ambiguïté demeure dans l’interprétation de son signifié — <la terre> ou <l’eau>. Cependant, lorsqu’il se trouve derrière une forme humaine, une partie de l’espace non peint situé en bas de ces tableaux a pour signifié <la terre> ou <le terrain disponible>. Cette interprétation est appuyée par la présence proche d’éléments terrestres, tels que d’autres formes humaines ou des plantes. En revanche, dans la peinture n° 1 (fig. 110), il est difficile de déterminer si l’espace non peint situé plus haut, en dessous des montagnes, signifie <l’eau> ou <la terre>.

¹⁶⁰ *La grande image n’a pas de forme*, Paris, éd. du Seuil, 2003, p. 33.

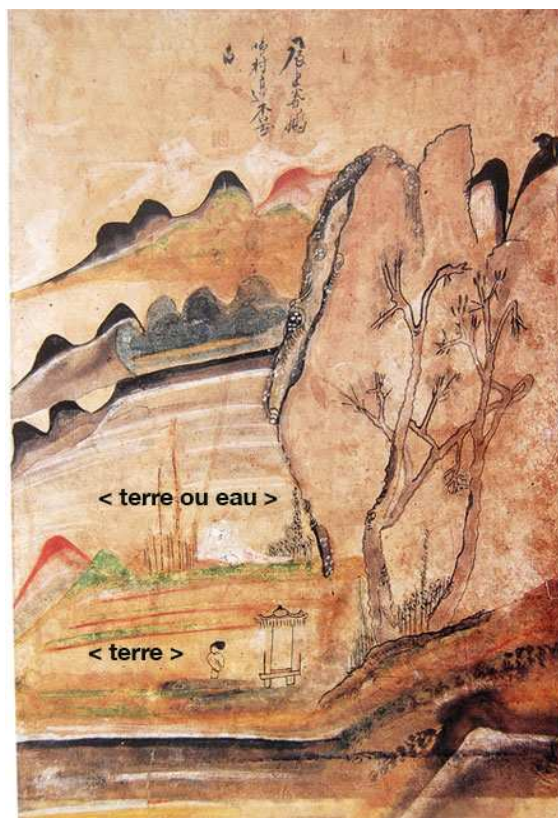


Fig. 110 : espace non peint ayant pour sens <terre> ou <eau>, peinture n° 1.

L'espace non peint désignant <l'air>, <la terre> ou <l'eau> comprend /des traits fins/ dans les peintures n°s 6 et 8, par exemple, ou /des tracés horizontaux au pinceau/ dans les peintures n°s 1 (fig. 111), 2 et 8.



Fig. 111 : /tracé en blanc sur l'espace non peint/
(détail, peinture n° 1).

Dans les peintures n°s 2, 3, 4 (fig. 112), 6 et 7, pour la représentation de <l'eau>, on notera que des /traits ondulants ou droits avec différentes densités d'encre/ ornent sa surface. Ces ornements peuvent exprimer différentes qualités de <<mouvement ou dynamique de l'eau>>.



Fig. 112 : /traits ondulants à l'encre diluée sur un espace non peint/ (détail, peinture n° 4).

4.2.2. Critère 2 : Points de vue multiples dans l'Objet peint

Il s'agit ici d'analyser l'effet de mouvement produit, pour l'observateur, par l'interaction des Objets représentés d'après divers points de vue avec l'espace non peint présent à l'intérieur de ces formes, ce procédé pouvant avoir une influence sur le signifié de l'Objet, ainsi que sur celui de l'espace non peint.

Les éléments architecturaux sont fréquemment représentés sous différents angles, notamment dans les peintures n^{os} 1, 3, 4 et 7 et sont souvent dessinés sur un espace non peint, au trait fin, avec des lignes droites pour la base des bâtiments et des lignes courbes pour le toit (chap. 3. § 2.1.1.6).

La toiture combine parfois un point de vue de côté et un de face, légèrement de biais, ce qui donne l'impression que l'on tourne autour de l'Objet et qu'on en voit plusieurs facettes. En revanche, la base maintient un point de vue frontal, comme le montre le pavillon figure 113.



Fig. 113 : points de vue multiples dans l'architecture (détail, peinture n° 4).

Par ailleurs, le fait que la base ne soit pas peinte et qu'elle soit sectionnée et encadrée par une série de petits segments noirs crée une incertitude au sujet des formes rectangulaires qui constituent la base de l'édifice :

- <une façade ou des pièces avec une porte fermée> dans une construction en deux dimensions ;

- <un ensemble de pièces vides (à l'intérieur du bâtiment)> représenté en trois dimensions à l'intérieur d'un pavillon soutenu uniquement par des piliers, si l'on tient compte de la tentative de représentation en volume de la toiture.

En décomposant deux vues combinées en une seule et même forme architecturale, nous avons redessiné en deux schémas séparés le pavillon de la peinture n° 4 selon le point de vue de face (fig. 114, schéma 01), puis de trois quarts (fig.114, schéma 02).



01



02

Fig. 114 : forme architecturale de la peinture n° 4 décomposée en deux points de vue possibles.

Le fait que l'espace non peint soit confronté à une ossature architecturale qui n'est pas représentée selon un point de vue unique offre à l'observateur plusieurs perceptions des espaces qui composent les édifices. De plus, les techniques graphiques de représentation des volumes ne s'attachant pas au référent de manière réaliste, cette ambiguïté est renforcée dans la représentation de l'Objet.



Fig. 115 : formes architecturales (détail de la peinture n° 8).

Dans le cas du pavillon cerclé de bleu (fig. 115 ci-dessus), la forme de la base en dessous du toit peut être perçue de plusieurs manières : soit comme <une façade> (deux dimensions), soit comme <un espace vide situé entre trois piliers> (trois dimensions). L'espace non peint encadré par la structure de la forme architecturale peut donc être compris comme un <espace vide> ou comme un <mur blanc>. En revanche, si l'on tient compte de la forme de sa toiture représentée en trois dimensions, nous le percevons également en trois dimensions. Ici, l'Objet en question crée une véritable interaction, en tant que 'cible'¹⁶¹, pour le regard de l'observateur qui, lui, est 'site'¹⁶². L'espace non peint parvient à renverser cette relation cible/site entre l'Objet et le regard de l'observateur : l'Objet est une cible construite selon plusieurs points de vue, mais au moment où l'observateur le regarde en passant d'un point de vue à un autre, il devient momentanément la cible visée par l'espace non peint, et qui permet de relier au sein d'une même forme ces différents axes de représentation.

4.2.3. Critère 3 : Passage d'une dimension à l'autre

Nous analysons ici les composants qui permettent de faire basculer le regard de l'observateur d'une dimension à l'autre à partir de la notion d' 'entre deux' (chap. 1. § 3.2). Ce mouvement se produit sur l'axe de profondeur (chap. 3. § 3.1), notamment dans la < zone frontière >, mais aussi, pour certains tableaux, sur l'ensemble de l'espace (chap. 3. § 2).

¹⁶¹ ClaudeVANDELOISE, *L'Espace en français*, Paris, éd. du Seuil, 1986.

¹⁶² *L'Espace en français, op. cit.*

Nous avons centré notre attention sur la forme de la composition de l'espace non peint et sur celle des Objets peints qui entraînent le regard de l'observateur dans ce mouvement et lui permettent de percevoir simultanément le même Objet sur deux plans différents ou de manière intermédiaire. L'espace non peint fonctionne comme la zone de passage ou 'zone de transfert' d'une dimension à l'autre autorisant l'observateur à envisager qu'un même Objet appartienne à différents plans du tableau, et rendant possible de saisir les possibilités d'agencement proposées par la disposition et la forme des Objets. L'espace non peint autour de l'Objet joue un rôle important en ce qu'il relie l'Objet aux différents espaces définis au moment où le regard de l'observateur le pointe ; et c'est ce regard qui le met en relation avec les autres Objets de l'espace pictural.

Comme nous l'avons déjà indiqué (chap. 3. § 3.2), cet effet se produit de manière singulière pour chaque tableau en fonction de sa composition.

Ainsi, dans la peinture n° 1, 'l'entre-deux' est-il créé par la répétition de motifs peints dans le paysage lointain ou dans le paysage proche au niveau de la < zone frontière > composée des motifs de la montagne (e.C), d'une /forme triangulaire/ et de plantes (e.H-T) comme nous l'illustrons dans la figure 116 ci-dessous.

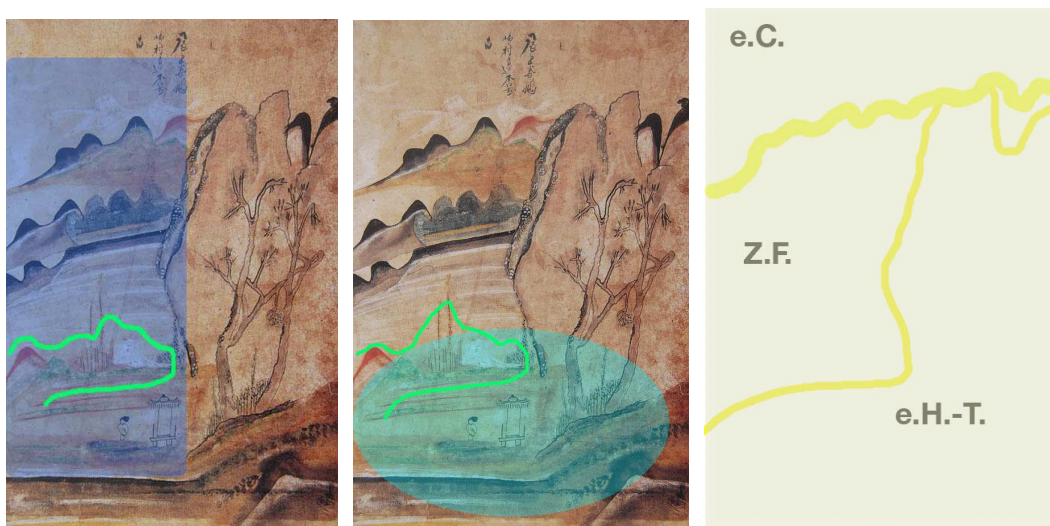


Fig. 116 : Objets de la zone frontière perçus sur deux plans différents, peinture n° 1.

Ces motifs permettent de considérer la < zone frontière > comme une partie du paysage lointain (e.C) ou du paysage proche (e.H-T), car, à l'arrière-plan (e.C) se trouve le même motif de montagne rouge, de même échelle et de même couleur (rectangle jaune, fig. 117) qu'au premier plan. On peut comprendre cet espace dans la

zone frontière comme un espace s'intégrant parfaitement au premier plan, du fait de la répétition du motif des plantes (désigné par le rectangle bleu) qui occupe l'espace du paysage proche (e.H-T).

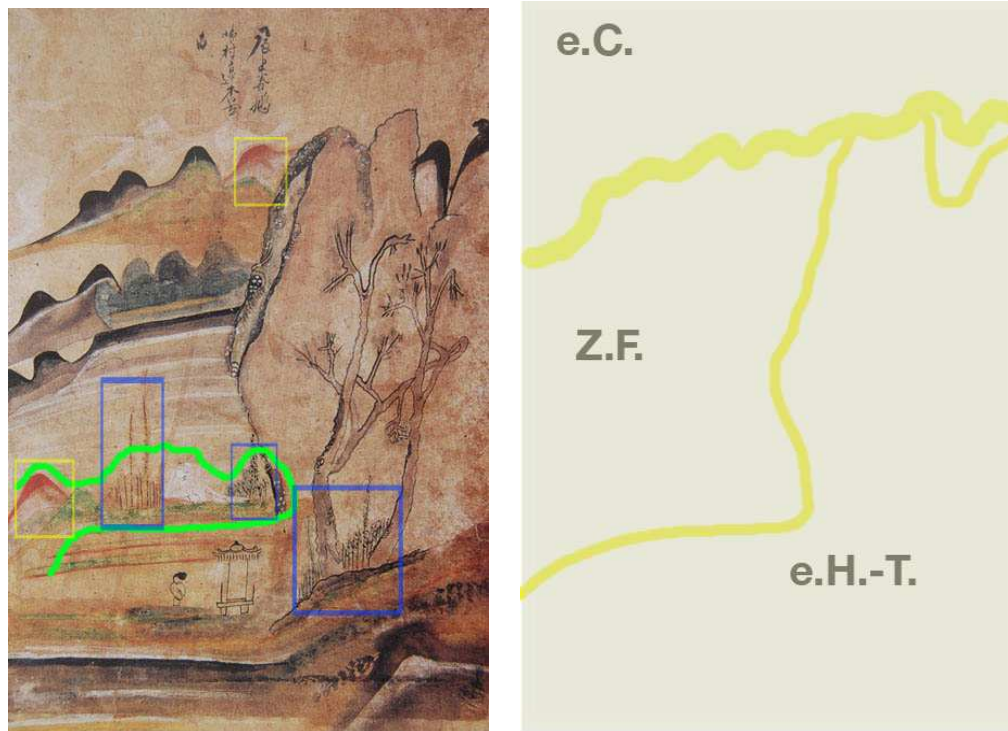


Fig. 117 : Objets entre deux plans (peinture n° 1).

Dans la peinture n° 4, la répétition d'un même type d'Objet et le jeu d'échelle contribuent également à créer cette particularité d'«entre-deux». Le motif de l'arbre est figuré de façon similaire dans différents endroits du tableau et à différentes échelles. De plus, un arbre dessiné à très grande échelle sur la colline en haut du tableau est disposé à côté de pins représentés à petite échelle dans l'espace du paysage lointain. Par la présence de cet arbre de grande dimension, l'espace non peint en haut du tableau, qui est habituellement le signifié du <ciel> dans le paysage lointain —justifié aussi par la présence du soleil dans ce tableau—, devient également le fond du paysage proche dans lequel s'inscrit l'Objet en question. De ce fait, l'espace de 'l'entre-deux' est formé par les Objets qui se trouvent sur la crête des montagnes et présentent des caractéristiques graphiques renvoyant aussi bien à l'espace proche qu'à l'espace lointain.

Le jeu d'échelle entre les arbres est mis en évidence dans la figure 118 :

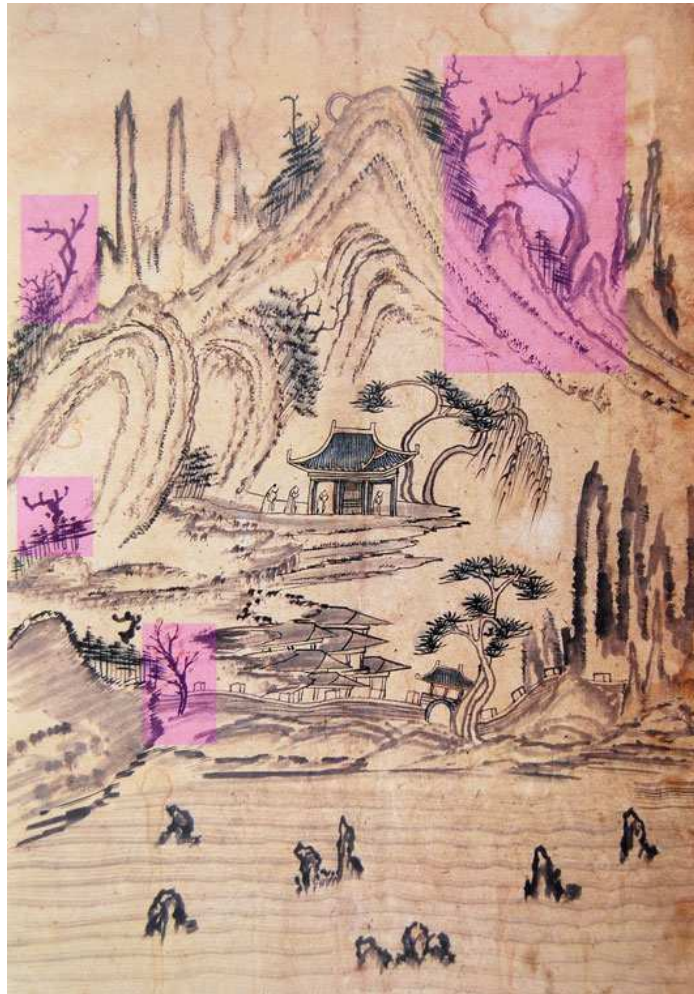


Fig. 118 : Objets en jeu d'échelle dans le paysage proche/lointain, peinture n° 4.

Dans les peintures n° 2 et n° 8, l'effet d'un espace 'entre-deux' est également lié à la structure de l'ensemble du tableau. Les Objets qui se trouvent dans la < zone frontière > et peuvent être considérés comme appartenant à deux plans différents influent sur la perception de l'ensemble de la composition (chap. 3. § 3.2.2.2 ; 3. § 3.2.2.8).

Les deux schémas de la figure 80 (chap. 3. § 3.2.2.2) de la peinture n° 2 illustrent les deux possibilités de lecture de l'espace qui découlent de cet effet d' 'entre-deux'. Les deux diagonales formées par les plantes encadrent un espace non peint de forme triangulaire ouvert au niveau de sa pointe que les sommets des montagnes (en vert, blanc et noir) viennent fermer. Le sommet vert, notamment, peut être perçu soit sur le

même plan que les deux diagonales, soit à l'arrière-plan, derrière les diagonales, comme nous l'avons illustré dans la figure 119.



Fig. 119 : motifs de monts entre deux plans, peinture n° 2.

Dans la peinture n° 8 (chap. 3. § 3.2.2.8), la disposition des Objets et leurs caractéristiques graphiques — vue frontale des arbres, changement de densité d'encre des plantes rampantes au sol et espace non peint à l'avant et à l'arrière des plantes —, créent un effet d'espace 'entre-deux', à savoir entre deux et trois dimensions dans la < zone frontière > (chap. 3. fig. 101). Cette zone du tableau permet à l'observateur de voir progressivement les arbres et l'espace en deux ou en trois dimensions. Dans un premier temps, les arbres étant représentés de face, l'espace autour d'eux apparaît en deux dimensions : ceux qui sont sur la ligne ondulante appartiennent au premier plan. En revanche, si l'on observe bien la densité de l'encre des plantes au sol autour des pieds des arbres (fig. 120, image 02), on voit qu'elle change et que l'encre des motifs placés à l'arrière est plus diluée — ces motifs formant un arrière-plan avec l'espace non peint derrière les arbres. De plus, les éléments architecturaux derrière cette < zone frontière > étant représentés selon un point de vue plongeant, nous pouvons suggérer la présence d'une région basse derrière la ligne ondulante. L'alignement des Objets renforce par ailleurs l'idée d'une séparation en différents plans.



01

02

Fig. 120 : Objets de la <zone frontière> entre deux plans (détail, peinture n° 8).

La juxtaposition d'Objets interprétables selon plusieurs points de vue autour de l'espace non peint est un élément supplémentaire qui crée de l'ambiguïté dans la compréhension de l'espace et favorise la perception d'une zone de l'espace pictural en deux ou en trois dimensions.

Dans la peinture n° 3 (fig. 121), l'espace non peint situé entre l'espace < Homme-Terre > et la < zone frontière > peut être perçu comme un 'entre-deux'. Si l'on observe l'espace non peint tel qu'il est représenté en tant qu'Objet seul, il peut être vu en deux dimensions. En revanche, si on l'observe en considérant les Objets présents autour, comme la montagne vue de face, l'herbe vue de haut ou encore l'espace non peint préalablement identifié comme de l'<eau> à droite, les différents points de vue dans lesquels s'inscrivent les Objets cités font que nous pouvons percevoir cet espace non peint en trois dimensions. L'espace non peint à droite de la zone frontière est identifié comme représentant de l'<eau> à partir des autres éléments du tableau : /les oiseaux dessinés sans le bas du corps/ que l'on peut interpréter comme étant <<sur l'eau>>, la présence du <bateau>, etc.

On peut par conséquent inscrire l'espace non peint dans un espace pictural qui comprend tantôt deux, tantôt trois dimensions : la partie du haut de l'espace non peint qui représente le <flanc de la montagne> est vue de face en deux dimensions à l'arrière plan, tandis que la partie basse est une surface horizontale, l'<eau>. L'ensemble de cet espace peut être interprété en trois dimensions.



Fig. 121 : interprétation de l'espace non peint en trois dimensions : l'<eau> et la <falaise>, peinture n° 3.

Cette interprétation est également liée à la compréhension de l'espace par l'observateur et à la mise en évidence des signifiés de l'espace non peint dans les Objets, cet espace ayant une fonction de support de projection d'éléments virtuels pour l'observateur et invitant à d'autres possibilités de lecture (chap. 4. § 2.5).

Dans le tableau n° 4 (fig. 122), l'espace autour des maisons situées sous le pavillon central (vers la < zone frontière > constituée de lignes horizontales ondulantes au bas du tableau) peut être étudié avec ce critère. Le motif du groupement de maisons peut être considéré en deux ou trois dimensions, en raison de l'effet <<flou>> produit par le /tracé à l'encre diluée/ dans la partie située à sa gauche. Ce motif peut être interprété comme le <reflet des maisons> (qui sont hors-champ) dans l'<eau> de par son aspect flou, et par la projection du signifié <eau> sur l'espace non peint à sa droite. Mais il peut également signifier <maisons> si l'on considère qu'il représente l'espace en volume : on peut suggérer que ces maisons se situent dans une région en altitude par rapport à l'<eau> représentée par l'espace non peint situé à sa droite tandis que la partie gauche des <maisons> floues peut être interprétée comme le <feuillage des arbres>.

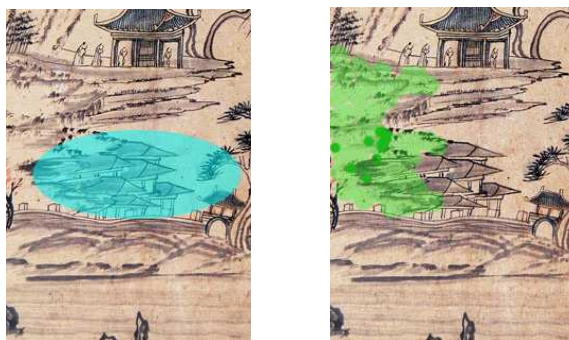


Fig. 122 : espace entre deux et trois dimensions (détail, peinture n° 4).

Dans le premier panneau du paravent (fig. 122), l'espace non peint présent autour du pourtour de l'image peut être vu en deux ou en trois dimensions du fait de la présence d'un portail représenté en volume (chap. 3. fig. 96). Comme nous l'avons déjà observé dans l'étude de la composition (chap. 3. § 3.2.2.7), le jeu de densité d'encre au niveau des lignes obliques à l'intérieur de la forme triangulaire provoque un effet de mouvement jusqu'à ce que la compréhension de l'espace soit totalement brouillée : on ne sait plus si cette forme est une <falaise> ou <<une strate terrestre imaginaire>> qui contiendrait des espaces <creux> (chap. 3. fig. 93).



Fig. 123 : espace entre deux plans (détail, peinture n° 7).

4.2.4. Critère 4 : Relation spatiale haut/bas

Avec ce critère, nous avons analysé la disposition verticale des Objets (chap. 3. §3.1.2) à partir de la notion de ‘devenir réciproque’ qui exprime, selon François Cheng, la « transformation mutuelle » de deux entités distinctes, la montagne et l’eau. Puis nous avons interprété le sens symbolique du Vide qui se manifestait sous forme d’espace non peint dans cette séquence verticale composée comme le <<temps de la transformation entre les différents Objets>>.

Dans l’étude de la composition fondée sur l’axe théorique vertical, nous avons repéré des Objets récurrents, comme les montagnes — représentées par une /ligne ondulante horizontale/ ou par des /formes triangulaires successives/ — ou bien encore la terre ou l’eau, représentées par de simples /traits fins et noirs/ ou par des /tracés au pinceau à l’encre diluée/. L’espace non peint se trouve ici entre les motifs. Il rythme l’espace et entraîne le regard de l’observateur entre deux pôles, le haut et le bas du tableau.

L’ensemble des formes des Objets dans le motif séquentiel vertical des peintures choisies peut être considéré comme exprimant un processus de changement progressif entre l’ondulant et le plat, entre le haut et le bas, entre les montagnes et l’eau (ou la terre). Ce mouvement peut symboliser <<un cycle de transformation mutuelle>> entre les Objets représentés.

Dans ce type de séquence verticale, les Objets peints et les choix de composition apparaissent selon la logique dominante d’une direction ascendante. Le plus souvent, les lignes situées en haut du motif séquentiel sont très ondulantes, tandis qu’elles s’aplanissent lorsque l’on descend dans le tableau comme nous l’observons dans la figure 124.

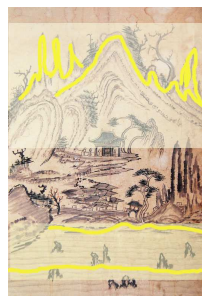


Fig. 124 : séquence verticale, peinture n° 4.

Dans les peintures n^{os} 1, 2, 5, 6 et 7, on remarque en haut du tableau, sous l'espace non peint qui représente le <ciel>, des montagnes formées de /lignes très ondulantes/ ou de /frises ondulantes composées d'Objets tels que des arbres et des montagnes/. Dans les peintures n^{os} 2, 3, 4 et 7, nous avons observé dans le bas des tableaux des /tracés très fins, à l'encre fortement diluée, ondulant légèrement/ ou des /lignes plutôt droites/ pour l'eau ou le sol (la terre).

L'espace du bas apparaît plus <<stable>> en raison de tracés au pinceau plus plats et réguliers. La répétition des formes et l'alternance d'éléments peints et non peints contribuent à un mouvement <<rythmique>> (peintures n^{os} 1 et 4, chap. 3. § 2.1.2).

On remarque que ces séquences expriment différentes qualités de mouvement entre le haut et le bas du tableau et tendent à rendre l'espace du haut plutôt <<dynamique>> et <<changeant>>.

Nous constatons aussi une certaine liberté dans la répétition de ce schéma séquentiel vertical, de sorte que des temporalités différentes occupent chaque partie du tableau. Nous avons noté que dans la peinture n^o 6 (chap. 3. § 3.1.1), ondulation et aplanissement alternaient depuis le haut jusqu'au milieu du tableau — entre les pins situés sur les montagnes et la terre, ou l'eau — et à nouveau, cette fois en bas du tableau, entre le sommet des deux montagnes et les pins alignés au pied de ces dernières. En voici l'illustration dans la figure 125.

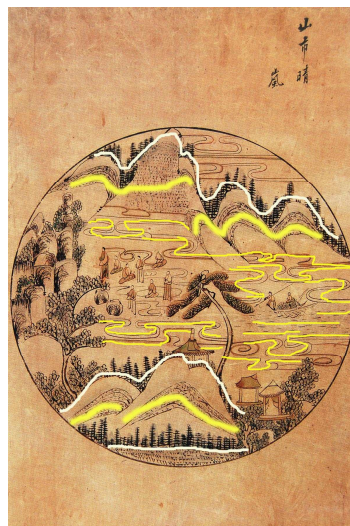


Fig. 125 : séquence verticale, peinture n^o 6.

Dans la peinture n° 8, le motif séquentiel ‘montagne et eau’ — la variation des lignes horizontales formées par les montagnes, les rochers, l’eau et le sol s’effectuant de haut en bas —, est utilisé dans des proportions réduites, en haut à gauche du tableau comme nous l’avons indiqué en bleu dans la figure 126. Cela donne l’impression qu’une temporalité indépendante habite cette zone du tableau.



Fig. 126 : séquence verticale, peinture n° 8.

D’autres éléments graphiques tendent à accentuer l’aspect dynamique de ce type de composition. Dans l’espace non peint situé au milieu de la partie gauche de la peinture n° 1 se trouvent de nombreuses lignes horizontales tracées très légèrement et à l’encre fortement diluée comme l’illustre le rectangle jaune dans la figure 127. Ces tracés légers introduisent un mouvement horizontal au sein du tableau et donnent l’impression qu’un «mouvement d’air rapide» parcourt l’espace non peint.

Par ailleurs, l’utilisation récurrente d’une même couleur contribue à créer un lien entre les espaces du haut et ceux du bas : dans la peinture n° 1, ces lignes présentent les mêmes couleurs (blanc, rouge, vert) que certains motifs situés dans d’autres endroits du tableau. Le mouvement horizontal se voit ainsi relié au mouvement vertical qui rythme les motifs séquentiels entre haut et bas dans la partie gauche du tableau (chap. 4. § 2.7). Les motifs séquentiels contribuent à donner une impression

de <<dynamisme>> à cette zone et participent à une composition <<asymétrique>> par rapport à l'espace à droite occupé par /deux arbres entourés d'espace non peint/, ce qui crée une atmosphère plutôt <<intérieure>>.

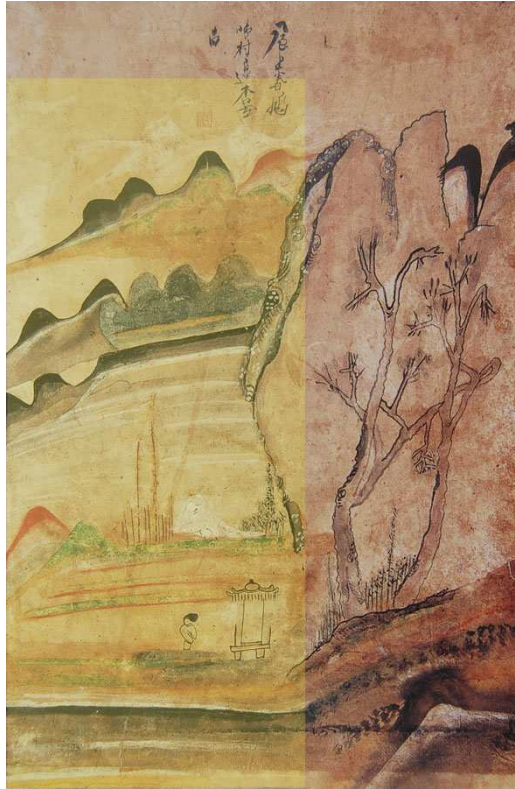


Fig. 127 : séquence verticale, peinture n° 1.

Les variations d'échelle et de densité d'encre sur les formes horizontales créent une profondeur qui dynamise la logique haut/bas du tableau. Ces variations apparaissent de manière progressive dans les motifs et entre les motifs représentés, exprimant une distance 'proche' ou 'lointaine' ou encore le relief de la surface d'un Objet. La densité de l'encre est plus importante pour exprimer la proximité et plus faible pour l'éloignement, comme nous l'avons observé dans les peintures n^{os} 1 et 7 (chap. 3. § 3).

4.2.5. Critère 5 : L'espace et le temps invisibles

Avec ce critère, nous avons considéré que l'espace non peint exprimait l'invisibilité de l'espace ou du temps.

Nous avons observé l'existence de zones laissées inachevées qu'il est difficile d'interpréter en raison de l'absence de volume ou de limites qui donnent la sensation d'une <<absence de repères>> ou d'<<irréalité>>. Parfois, l'identité de cet espace peut être révélée par les Objets peints sur ou autour de lui.

Dans la peinture n° 2 par exemple, l'espace non peint entre les plantes verticales et les deux sommets de montagnes au-dessus reste en suspens. Le fait que le flanc des montagnes ne soit ni représenté avec précision ni clos dans sa forme, et le fait que l'espace non peint à l'intérieur des montagnes communique vers l'extérieur jusqu'au paysage plus au fond ne permettent pas de comprendre clairement la construction de cet espace ou d'évaluer la distance séparant montagnes et plantes. L'espace non peint derrière elles ne contient aucun détail qui rende possible l'identification d'un Objet précis ou d'un espace particulier. Comme les plantes sont présentées sous la forme de motifs verticaux allongés, l'espace non peint situé autour nous laisse imaginer que les tiges tiennent toutes seules à la verticale de façon <<irrégulière>>. On peut également imaginer la présence d'<une surface verticale> comme une <falaise> invisible sur laquelle ces plantes ramperaient.

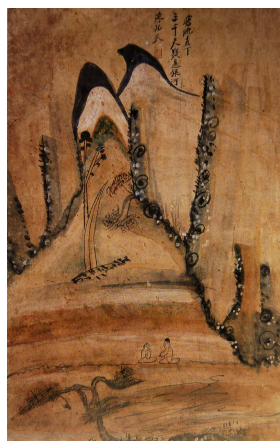


Fig. 128 : espace vide semblable à une <falaise> derrière des <plantes rampantes>, peinture n° 2.

Nous observons le même type d'ambiguïté ou de manque de repères dans la peinture n° 3 où l'espace non peint en forme de demi-cercle situé autour de l'espace

< Homme-Terre > est représenté sans précision, son étendue n'étant délimitée que par les Objets représentés tout autour. La partie haute l'espace non peint qui entoure l'espace de l'Homme peut être interprétée comme <le flanc d'une falaise>, et sa partie inférieure comme un espace <creux> (fig. 129, image 01). Cette partie inférieure peut aussi être interprétée comme de l'<eau> par prolongement de la signification de l'espace non peint situé à proximité (fig. 129, image 02).

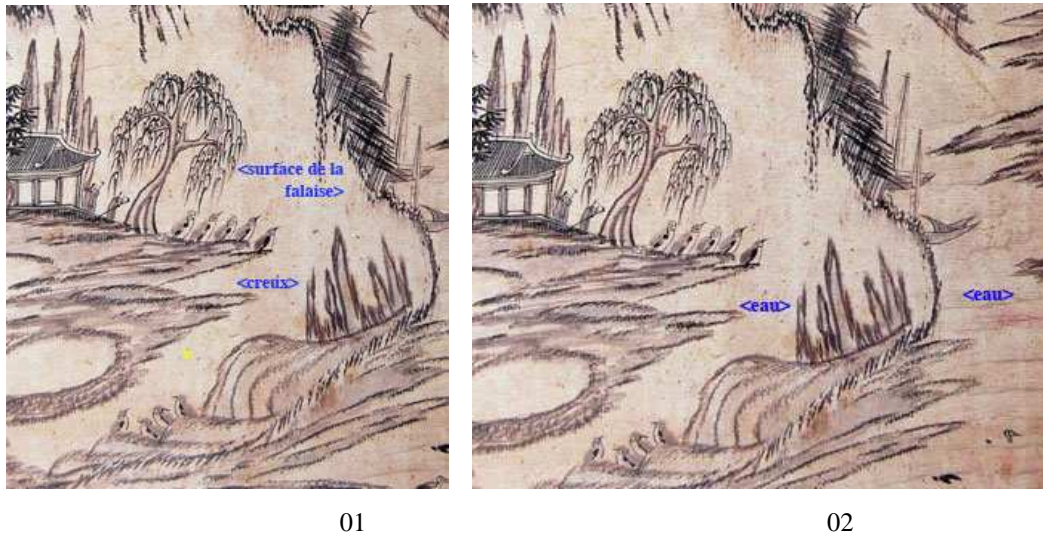


Fig. 129 : espace non peint : <creux> ou <eau> (détail, peinture n° 3).

Dans certains cas, l'espace non peint peut symboliser le Vide, l'espace <<infini>> ou le <<passage entre deux états>>.

Dans la peinture n° 3, en haut à droite du tableau (fig. 130), les montagnes sont représentées à l'encre très diluée (en jaune dans l'image), comme les éléments d'un paysage lointain. Ces motifs provoquent un effet de <<distance>> qui crée différentes profondeurs de plans (chap. 3. § 3.1.4). Ils sont par ailleurs représentés à la suite d'autres motifs de montagnes dessinés, cette fois, de façon détaillée et à l'encre noire. Objets du paysage proche qui donnent l'impression que l'espace s'étire en profondeur — du proche vers le lointain, du visible vers l'invisible, jusqu'à l'<<infini>> — ces montagnes situées en haut de l'image forment la première ligne ondulée dans le tableau.



Fig. 130 : espace non peint représentant l'«infini» du Ciel, (détail, peinture n° 3).

Nous avons vu avec le critère 4 que l'espace non peint pouvait symboliser «le temps de transformation» entre différents états des Objets peints. De la même manière, l'espace non peint peut représenter le temps au niveau de la composition entre les différentes zones, mais aussi le passage du temps entre les différentes zones.

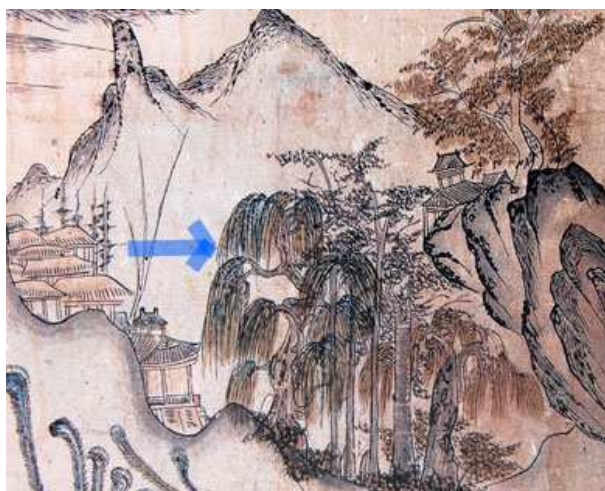


Fig. 131 : espace non peint symbolisant le passage du temps entre deux saisons (détail, peinture n° 8).

Par exemple, dans la peinture n° 8 (fig. 131 ci-dessus), les Objets sont disposés autour d'un espace non peint qui sépare le tableau en deux parties selon un axe vertical. Étant donné l'état de la végétation, la partie à gauche de cet axe peut évoquer l'«hiver», et la partie à droite, le «printemps ou l'été». On peut aussi penser qu'à gauche se trouve la «sécheresse», et à droite, la «luxuriance». L'espace non peint entre deux paysages peut alors être interprété comme l'indice d'un

changement de climat — comme le <<passage du soleil à la pluie>> —, ou d'un changement de temporalité — comme le <<passage d'une saison à l'autre>>.

Ce paysage peut donc représenter, de gauche à droite, <<la progression ou le changement d'état des Objets entre différents saisons>>, le passage du temps entre deux espaces étant rendu visible par l'espace non peint.

Comme nous l'avons vu pour la peinture n° 3 (chap. 3 § 3.2.2), les espaces non peints intercalés entre plusieurs zones du tableau peuvent être perçus comme un temps invisible qui s'écoulerait. Dans chaque zone, nous remarquons la présence d'oiseaux en différentes positions (fig. 132), /alignés dans une posture verticale/ à côté des formes humaines, dans /une position affaissée/ plus bas dans la <zone frontière>, et d'autres encore /immergés ou posés sur l'eau/ à l'extérieur de la <zone frontière>.



Fig. 132 : oiseaux dans les différentes zones du tableau, peinture n° 3.

Nous pouvons imaginer que ce sont les mêmes oiseaux qui se sont déplacés dans trois zones différentes et dans différentes postures, comme si leurs mouvements s'étaient déroulés à l'intérieur de la même image. L'espace non peint est le <<passage invisible>> d'un lieu à un autre ou d'une posture à une autre.



Fig. 133 : oiseaux dans les différentes zones du tableau (détail, peinture n° 3).

4.2.6. Critère 6 : Trajectoire du regard

Avec le critère 6, nous considérons les éléments qui dirigent le regard et instaurent une durée de lecture pour l'observateur au sein du tableau. Dans cette étude, nous avons constaté que l'espace non peint possédait l'une des fonctions significatives du Vide : la 'voie' (chap. 1. § 2.1), qui est à la fois la trajectoire créée par le regard et le cheminement de l'imaginaire de l'observateur en interaction avec les éléments peints.

Comme nous l'avons observé précédemment, l'espace non peint qui entoure les Objets permet une circulation du regard entre les différentes zones du tableau, et plusieurs trajectoires visuelles sont possibles, qui permettent d'agencer les Objets de différentes manières. Ces trajectoires inscrivent la perception de l'observateur dans une durée, celle de la lecture de l'image. Par ailleurs, l'espace non peint entre les différentes zones sépare et relie en même temps, de façon récurrente, l'espace du < Ciel >, l'espace < Homme-Terre > et la < zone frontière >, tels que nous les avons définis (chap. 3. § 3.2.1).

Dans la peinture n° 8, l'espace non peint serpente autour de l'espace < Homme-Terre > et sur toute la hauteur du tableau (fig. 134). La trajectoire du regard est fortement dirigée par ce mouvement courbe. Cette ligne correspond à celle de la séparation de l'espace entre < Ciel > et < Homme-Terre > (chap. 3. § 3.2.2.8). La correspondance entre les trajets principaux du regard et les frontières des espaces catégorisés est commune aux autres tableaux de notre corpus.



Fig. 134 : trajectoire par l'espace non peint, peinture n° 8.

Dans chaque peinture, l'espace non peint suggère différentes trajectoires en interaction avec les Objets représentés. Dans la pré-analyse, nous avons aussi mentionné certains circuits formés par des Objets ayant une forme complexe, apte à capter le regard de l'observateur et à le véhiculer dans une direction ou dans un mouvement (circulaire, vertical, diagonal, etc.).

À titre d'exemple, voici un commentaire détaillé de la peinture n° 3 illustrée dans la figure 135 ci-après.



Fig. 135 : trajectoires du regard par l'espace non peint, peinture n° 3.

Dans ce tableau, deux trajectoires principales (en jaune, fig. 135) surgissent de la < zone frontière >. Elles apparaissent clairement, non seulement en raison de l'espace non peint, mais aussi de la forme des Objets représentés à leur niveau. Lors de la description de la composition de la peinture n° 3 (chap. 3. § 3.2.2.3), nous avons vu que les directions des hachures des cimes dynamisaient la perception du paysage à l'endroit de la < zone frontière > : avec sa succession de formes de plus en plus

hautes, le motif des cimes du côté de l'espace de l'< Homme > (en bleu clair, fig. 135) représente un mouvement ascendant et progressif. Au milieu de cette zone, se trouve une rangée de petits traits formant un demi-cercle parallèle à l'espace non peint qui englobe l'espace de l'< Homme > (en vert, fig. 135). La forme de ces traits varie tout au long de ce demi-cercle et change de signifié en fonction des Objets qui sont représentés autour : ces traits peuvent désigner tour à tour le <relief> des montagnes, des <piquets> de barrière ou des <brins d'herbe> au sol. Autrement dit, cette variation formelle permet de les percevoir comme partie intégrante des Objets représentés le long du demi-cercle, dans la continuité de la lecture. De ce fait, ces traits favorisent également une trajectoire du regard en forme de demi-cercle. Par ailleurs, le motif des cimes du côté de l'espace de l'environnement proche de l'< Homme > indique une direction plutôt horizontale et légèrement ascendante (en rose, fig. 135), définissant une trajectoire en zigzag vers le haut, comme celle de l'espace non peint. D'autres motifs similaires, au milieu et à droite du tableau, relaient ce mouvement vers la partie supérieure du tableau.

Les trajectoires proposées au regard se manifestent de manière singulière dans la peinture n° 6 car, ici, elles sont déjà tracées par les Objets peints, comme nous l'observons dans la figure 136.



Fig. 136 : trajectoires du regard suivant l'espace non peint (peinture n° 6).

L'espace non peint entre les doubles traits parallèles et ondulants/— qui serpente sur le flanc des montagnes et que nous avons interprété comme de la <brume> ou de la <fumée> (chap. 3. § 2.1.1) — attire le regard et l'entraîne dans un mouvement circulaire (en bleu, fig. 136) et horizontal ondulant (en jaune). Il entoure les formes humaines et fait ainsi déambuler l'observateur autour des personnages.

Le circuit de cet espace non peint exprimant le <<mouvement de l'air>> laisse le temps de découvrir les détails des éléments peints qu'il encadre et ouvre une projection à l'observateur qui peut découvrir les différentes postures des formes humaines, s'interroger sur le contenu de leurs activités et imaginer leurs expressions qui restent invisibles.

4.2.7. Critère 7 : Temps du récit, espace infini

Ce dernier critère traite du processus de projection de l'observateur dans le tableau, processus que Cheng nomme 'vacuité'. La fonction de projection, tout comme la capture de la trajectoire du regard qui vient d'être traitée via l'espace non peint, permet aux éléments peints d'interagir avec l'imaginaire de l'observateur lorsqu'il perçoit le tableau et construit son interprétation. Dans cette interaction, la disposition en constellation des Objets dans les espaces peints et non peints permet une véritable construction de la signification du tableau par l'observateur qui associe librement et spontanément les éléments peints au travers de l'espace non peint. Ces associations varient selon les connaissances, la culture ainsi que l'état physique et psychologique de l'observateur au moment de la perception, ainsi que selon sa réceptivité aux formes représentées. Du point de vue de l'interprétation, le sens des Objets et des espaces inachevés est donc donné ou complété par la projection d'éléments de l'imaginaire de l'observateur sur des éléments peints du tableau. La signification du tableau est donc renouvelée à chaque lecture.

Du point de vue de la perception, le Vide qui se manifeste dans l'espace non peint favorise une unité entre les différentes caractéristiques formelles des éléments peints. Les points de vue sur les Objets, les espaces ou les types de distance peuvent être reliés et modifiés par le biais de l'espace non peint. Ce mouvement, fonctionnant comme un « courant vital du tao »¹⁶³, dynamise le regard et l'esprit de l'observateur. L'espace non peint y représente le Vide, un « espace non mesurable »¹⁶⁴ qui serait proche de l'espace

¹⁶³ François CHENG, *Vide et Plein*, op. cit., p. 103.

¹⁶⁴ *id.*

mental ou onirique. Cet « espace non mesurable » rythme l'ensemble de l'espace du tableau, donnant l'impression que les Objets peints passent d'une forme à l'autre de manière cyclique et infinie tout en créant une temporalité autre que celle du réel.

Ainsi, nous avons considéré l'espace du tableau de notre corpus comme un espace intemporel, tel l'espace du 'poétique'¹⁶⁵ et de l'intime de Bachelard, défini comme intemporel et indéfini. Dans ces espaces, la substance des Objets peut être transformée, et les repères dans l'espace comme les valeurs de distance, par exemple, peuvent être modifiés par l'interprétation du sujet projetant. Ces caractéristiques s'observent également au cours de la lecture de l'image : à partir de notre imagination et par le biais de l'espace non peint, nous projetons de la couleur, de la matière ou un contenu sur des éléments invisibles, tandis que la distance entre les éléments reste à interpréter de manière libre à l'infini dans la mesure où le jeu d'échelle renverse la valeur de la distance, etc.

Cheng résume ainsi les rôles de l'espace non peint en tant que manifestation du Vide qui permet à l'observateur de projeter les éléments de son imaginaire à partir des éléments peints et d'interpréter le tableau de plusieurs façons : « Dans le développement linéaire et temporel du tableau, le Vide introduit une discontinuité interne. Et par le renversement des rapports Intérieur-Extérieur, Lointain-Proche, Manifesté-Virtuel, il inaugure le processus réversible du Retour, lequel signifie la “ reprise en charge ” de toute la vie remémorée ou rêvée, sans cesse jaillissante »¹⁶⁶.

Par ailleurs, au niveau de la lecture de l'image, l'observateur perçoit des éléments visuels et les traduit en éléments sensoriels — c'est-à-dire que les éléments visuels peuvent parvenir à stimuler ses sens tactile, auditif, etc. —, ou encore les interprète comme un récit. Les éléments du tableau peuvent donc être interprétés de manière subjective, si l'on considère que l'espace du tableau est un support interactif où se confrontent des éléments de pensée conscients et inconscients. Dans ce processus, l'espace du tableau, avec ses rapports spécifiques entre espace peint et non peint, entre *vide* et *plein*, permet au sujet observant d'expérimenter la projection d'Objets mentaux (concepts, symboles, mythes, etc.) — sachant qu'il le fait selon les références qu'il partage avec la communauté culturelle et linguistique à laquelle il appartient. De ce fait, l'interprétation de l'œuvre dépend d'éléments subjectifs, mais aussi culturels, ainsi que notre corpus le démontre : bien qu'il y ait plusieurs possibilité d'interpréter les Objets et

¹⁶⁵ Gaston BACHELARD, *Poétique de l'espace*, Paris, éd. Quadrige, PUF, 1957.

¹⁶⁶ François CHENG, *Vide et Plein : le langage pictural chinois*, op. cit., p. 108.

les espaces inachevés, l'ensemble des peintures retenues se réfère à la représentation symbolique d'un univers constitué par Homme, Terre et Ciel (chap. 3. § 3).

Enfin, l'espace du tableau rend lui-même compte d'une interprétation de l'expérience du peintre qui a peint son tableau de manière consciente mais aussi instinctive. Comme Gilbert Durand l'explique, l'Homme a une tendance naturelle à faire de ses sensation une matière visuelle, et cette capacité offrant la possibilité d'entrer facilement en interaction avec l'imagination¹⁶⁷, le peintre produit son œuvre selon ce mécanisme. À son tour, l'observateur effectuera son expérience sensorielle et imaginaire d'une manière aussi bien inconsciente que réfléchie.

Pour donner un exemple de ce processus de perception et d'interprétation du tableau, nous prendrons pour modèle la peinture n° 1 car elle présente un nombre important d'éléments repérables communs aux autres peintures du corpus : signes iconiques dans l'intitulé et dans le tableau sous la forme d'un poème, composition incluant une logique séquentielle verticale (chap. 4. § 2.4), Objets polysémiques permettant de multiplier les interprétations.



Fig. 137 : peinture n° 1, paysage « île de Cheju ».

Nous avons analysé les éléments significatifs de cette peinture n° 1 à partir de l'analyse sémiologique systémique et interprétative présenté ci-après. Cette méthode d'analyse nous a permis de cerner les Objets indiciels et leurs signifiés dans le contexte

¹⁶⁷ Voir à ce sujet Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, éd. Bordas, 1969, p. 474-475.

du tableau et de définir clairement par quel processus d'examen des signes nous allons passer, via l'étape des dénnotations et connotations des signifiés ainsi que leurs effets de sens. Elle permet aussi de révéler les associations possibles entre plusieurs signes en cours d'interprétation. De plus, le tableau qui rend compte de notre analyse systémique permet de visualiser l'interaction entre les signes à l'intérieur des strates iconiques et textuelles qui participent à la construction du récit. Voici le tableau de l'analyse systémique de la peinture paysage de l' « île de Cheju ».

Tableau 11 : analyse sémiologique systémique, peinture n° 1, paysage « île de Cheju »

niveau type	/signifiant/	> <dénotation	<connotation>	effet de sens	
textuel	/Chejudo/	<nom de l'île de Cheju au sud de la Corée> <lieu réel >	<< l'île des femmes, des rochers et des vents >>	récit légendaire	
	/oiseau printanier chante/	<objet hors champ> <saison : printemps>	<<convocation d'un espace et d'Objets hors champ>>	espace naturel et transformationnel	
	+ /fleurs de l'abricotier blanchissent/	<saison : l'arrivée du printemps>		temps biologique	
iconique	objet	/forme montagneuse rouge/	<couleur de terre rouge sur une région de l'île de Cheju>		
		/forme montagneuse blanche/	<neige sur le mont>		
		/visage non peint dans la forme humaine/		<<lointain>> <<expression réservée>>	
		/forme architectural : toiture en forme de cercle orné de traits courts et droits base : forme rectangulaire avec des lignes extérieures à moitié tracées/	/toiture de la chaise à porteur base d'un kiosque/	<<chaise à porteur orné de franges kiosque inachevé>>	

		/forme verticale sur la falaise, ornée à l'intérieur de traits et de pointillés/	<forme organique>	Objet imaginaire dont l'une des peut évoquer le <<visage d'un homme>> (en haut) et l'autre la forme d'un <<mamelon>> (en bas)	étrangeté
		/femme/+/ forme de chaise à porteur/		<<sortie à l'extérieur>>	
		/tracés légers horizontaux blancs sur l'espace non peint/	<neige dans le vent> ou <vent sur l'eau>	<<Objet naturel en mouvement, avec de la vitesse>>	dynamique
		/deux grands arbres avec peu de feuilles/	<fin d'hiver ou début du printemps>		
		/branches mêlées entre deux arbres/		<humanisation des formes d'arbres : deux personnes en contact au niveau des bras>	
	composition	/deux arbres/ +/espace non peint autour des arbres/	<circuit de regard fermé à l'intérieur de l'espace>	espace <<fermé>>	intime statique
		/répétition des lignes ondulées et droites en intervalle avec l'espace non peint entre haut et bas/	<forme séquentielle verticale de 'devenir réciproque' entre 'monts - eau - terre'>	<<transformation des objets à un rythme varié>>	dynamique
		/répétition du mont en rouge à la même échelle sur les plans proche et lointain/	<rapprochement de deux différents espaces>, <direction, déplacement diagonal>		

Le degré de narrativité du tableau et le contenu de l'interprétation peuvent différer selon la connaissance du contexte et les projections des observateurs qui recomposent les éléments du tableau par le biais de l'espace non peint.

Comme nous l'avons signalé, les signes textuels sont des éléments importants pour la construction d'un récit lors de l'interprétation du tableau. La connaissance de l'observateur de l'arrière-plan culturel évoqué par le texte implique différents types d'association avec les signes iconiques (chap. 3. § 2.1.2) et influence les contenus de la narration construits dans l'interprétation. Comme nous l'avons noté (chap. 3. § 2.1.2), pour les peintures n^{os} 1, 3 et 7, les noms de lieux dans les poèmes calligraphiés ou dans leur intitulé relient le tableau à des lieux réels alors que dans les peintures n^{os} 2, 6, et 5, les lieux sont convoqués indirectement, à travers le poème. Dans les deux cas, les lieux sont réels, situés en Corée ou en Chine, et connus pour la beauté de leurs paysages. Par exemple, dans le tableau n^o 1, l'intitulé «Île de Cheju» donne le contexte d'un lieu de référence qui a un rôle de ce que Barthes appelle «la fonction relais», ce qui signifie que nous interprétons les Objets qui composent ce tableau en les passant par le prisme de ce que nous connaissons de ce lieu : cette île du sud de la Corée, connue pour sa beauté paradisiaque, son volcan, la joliesse de ses femmes et les forts vents qui y soufflent, alimente de nombreux récits légendaires, contes et œuvres cinématographiques. Un observateur qui connaît un des mythes de l'île de Cheju pourra donc le mettre en relation avec l'image. Ainsi, si l'on sait que l'île de Cheju était un royaume appelé Tamna (av. 57-1402) et que, selon le «Tongmunsŏn» (recueil de poésies du Chosŏn) Tamna a été fondé par trois dieux du ciel et des monts volcaniques et que chacun d'entre eux a épousé une princesse venue des pays voisins et a installé sa chambre nuptiale dans une grotte à côté d'un lac, on est en mesure d'interpréter la forme humaine figurée dans le tableau comme représentant l'une des princesses, tandis que l'image de droite composée de deux arbres dans l'espace non peint serait la métaphore d'un couple dans la grotte.

Construction d'un récit, le texte forme lui-même un espace-temps autonome à l'intérieur de celui du tableau. Si les signes iconiques et textuels ne sont pas toujours en adéquation les uns avec les autres, les signifiés des signes textuels interagissent avec ceux des signes iconiques en contextualisant l'espace-temps du tableau de manière précise.

Le poème calligraphié de la peinture n^o 1 ouvre ainsi l'imaginaire de l'observateur à un lieu hors de son champ visuel par la mention /oiseau printanier chante/ et convoque des Objets tels que /les oiseaux/ qui ne sont pas figurés dans l'image. Il sert aussi de

repère temporel où les /fleurs de l'abricotier blanchissent/ signifient l'arrivée du printemps.

Au-dessus de la maison, les oiseaux printaniers chantent
*À côté du village, les fleurs de l'abricotier blanchissent*¹⁶⁹

Par ailleurs, si l'on sait que ce lieu est l'île Cheju, connue pour la présence de vent fort, nous pouvons aussi interpréter le signifiant indiciel /tracés blancs horizontaux appuyés légèrement sur un espace non peint/ comme <vent ou vague sur l'eau (mer)>.

De plus, nous pouvons identifier les Objets grâce à des éléments de leur forme qui laissent le champ libre à l'interprétation, projeter certaines expressions sur les personnages représentés, ou imaginer des formes à partir des Objets (formes humaines, arbres, rochers ou formes architecturales). Par exemple, l'absence de détails du visage humain de la peinture n° 1 peut évoquer une distance <lointaine> ou un état <<silencieux>>. Nous pouvons identifier le personnage comme étant une <femme> en raison de sa tenue (chap. 3. § 2.1.1.1), ce qui renvoie au sens connoté de l'intitulé, <<lieu réputé pour ses femmes>>.

Tableau 3 : Analyse sémiologique forme humaine de la peinture n° 1

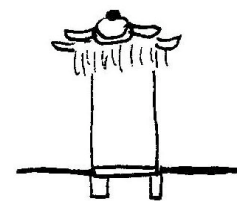
niveau signe	/signifiant/	<dénotation >	<<connotation>>	effet de sens
textuel	île de Chéju	<nom de l'île> <lieu réel>	<<île connue pour la beauté de ses femmes>>	
iconique	forme humaine	visage : sans détail	<<lointain>> <<silencieuse>>	figure féminine
		cheveux : peints en noir		
		vêtement : haut : à manches longues bas : forme rectangulaire non peinte	<<tenue traditionnelle : jupe>>	
		nombre : une	<<individualité>>	

¹⁶⁹ WANG-Wei (712 –756), détail (deux vers sur cinq) de « Écrit au milieu du printemps ».

La forme architecturale simplifiée, hybridée et inachevée peut évoquer plusieurs Objets : nous pouvons l'interpréter comme une <maison> — par fonction d'«ancrage» (chap. 3. §. 2) du signe textuel <maison> ; un <kiosque> (fig. 138, dessin a.) ; ou encore une <chaise à porteur> (fig. 138, dessin b.) du fait de sa similitude avec des Objets réels de l'époque Chosŏn (chap. 3. § 2.1.1.6). Par son aspect inachevé, l'Objet capture le regard, nous laissant la possibilité de compléter ou modifier sa forme ou décider de son identité. Il nous est également loisible de faire évoluer sa forme en traçant mentalement les deux lignes extérieures parallèles à celles du rectangle qui constituent la base de l'Objet, ce qui aurait pour conséquence de rapprocher la forme de cet Objet de celle d'une <maison> ou d'un <kiosque>. Ces deux lignes extérieures peuvent être considérées comme les manches horizontales du *gama*, un des moyens de transport de l'époque utilisé pour certaines cérémonies et apprécié sur les routes montagneuses.



a. <maison> ou <kiosque>



b. <chaise à porteur>

Fig. 138 : interprétations d'une forme inachevée (détail, peinture n° 1).

Avec les deux grands arbres représentés nous sommes en mesure de projeter l'image de deux corps humains¹⁷⁰ (chap 2. § 2.4). Comme nous l'avons souvent observé dans d'autres peintures de notre corpus, l'articulation de leurs branches souples les fait ressembler à des bras. Ici, le fait que les deux arbres soient proches et entourés d'un espace <<fermé>> qui les isole du reste de l'image peut évoquer une atmosphère intime.

¹⁷⁰ Nous avons comparé la composition de ces motifs avec celle de deux arbres symbolisant l'amitié dans la peinture des lettrés (chap. 2. § 2.4).



Fig. 139 : deux arbres (détail, peinture n° 1).

Les Objets ayant une forme ambiguë peuvent donner lieu à de multiples interprétations, comme la forme architecturale étudiée plus haut. C'est aussi le cas de la /forme verticale ornée de traits et de pointillés sur la falaise/, qui peut introduire une notion d'«étrangeté» et ne ressemble pas à un Objet réel. On peut la percevoir comme une «forme organique». Nous pouvons également avoir l'impression de voir à son extrémité supérieure un «visage d'homme» et, à son extrémité inférieure, un «mamelon». Ces formes sont évoquées par les détails dessinés à l'intérieur de cette forme. La /position légèrement de biais/ et la /forme allongée/ de cet Objet peuvent donner l'impression qu'il va glisser vers le bas. Cela peut inscrire l'espace du tableau dans le temps présent de l'observateur, en donnant l'impression d'un «mouvement» au moment de la perception.



Fig. 140 : interprétation d'une forme abstraite comme «forme organique» (détail, peinture n° 1).

La composition est un élément significatif pour l'interprétation du tableau. La disposition à intervalle plus ou moins régulier des Objets peints et non peints (agencement séquentiel vertical) est particulièrement remarquable dans la partie gauche du tableau n° 1, en ce qu'elle met en relation l'espace 'Homme-Terre' et celui du 'Ciel'. De plus, les différentes qualités du <<mouvement>> d'un Objet naturel comme le <vent> ou l'< eau > sont montrées par la répétition des Objets de forme variée et par la qualité du trait : les /tracés légers en blanc sur l'espace non peint/ ayant pour sens <vent sur l'eau> peuvent être interprétés comme un <<mouvement rapide de l'air>>. En revanche, l'atmosphère de l'espace à droite du tableau, composé de deux arbres, semble relativement <<statique>> — le fait que ces arbres soient encadrés et enfermés par de l'espace non peint et par le contour de la falaise, rendant les Objets immobiles — et plutôt <<hivernale>> — peu de feuilles sur les arbres —, contrairement à la saison annoncée par le poème. Ce contraste peut constituer un élément du récit qui se relie à l'espace-temps du tableau : c'est comme si l'ensemble de la composition exprimait l'arrivée du printemps tout en représentant les Objets à l'état hivernal. Ainsi, la composition séquentielle verticale peut-elle être interprétée d'après le poème comme un <<mouvement lié à des changements d'état des éléments de la nature pour la nouvelle saison>>.

Dans cette peinture, grâce au poème qui signale <l'arrivée du printemps>, il nous est possible d'imaginer une forme humaine, une femme, soit à l'extérieur d'une <maison> ou d'un <kiosque> en construction, soit en promenade, du fait de la présence de la <chaise à porteur>. Cette forme humaine est peut-être un personnage de la fin de l'ère du Chosŏn, époque à laquelle le tableau a été réalisé. Il n'est pas fréquent de voir la représentation d'une figure féminine solitaire dans le thème 'montagne-eau'. Nous considérons cette représentation comme un élément novateur : Si le peintre a pris la liberté de figurer une femme d'un point de vue lointain dans le paysage de l'île de Chéju, cela s'apparenterait à un indice de modernité, à une prise de distance de l'individu par rapport à la culture traditionnelle coréenne, fortement marquée par la culture communautaire. En poussant à l'extrême l'interprétation, on peut même y voir une représentation du changement de statut social de la femme au sein de la société confucéenne dans laquelle les rôles de la femme étaient alors relativement limités.

Pour conclure, il y a différentes manières d'interpréter ce tableau, aussi bien à travers les éléments peints que non peints, mais les multiples récits que l'observateur peut construire reposent tous sur la base d'un espace-temps significatif : ainsi, pour ce qui concerne le tableau n° 1, il s'agit d'un espace naturel en mutation avec lequel l'homme (en tant que sujet et observateur) est en interaction.

Synthèse

Dans ce chapitre, nous avons analysé le sens et la fonction de l'espace non peint en interaction avec les éléments peints au moyen d'une grille d'analyse sémiologique élaborée à partir de notions de philosophie esthétique relatives au Vide. Avec les sept critères qui constituaient cette grille, nous avons délimité les éléments picturaux à étudier.

Le critère 1 — Vide et Plein dans l'Objet (chap. 4. § 2.1) — a permis de rendre compte de l'espace non peint en tant qu'Objet autonome qui symbolise alors l'<air>, le <ciel>, la <terre> ou l'<espace vacant>. En tant que composant d'un Objet, il devient <surface> ou <espace intérieur d'un volume non occupé>, l'espace non peint pouvant aussi suggérer une <<distance lointaine>> des Objets peints, notamment dans le cas des figures humaines où le visage n'est pas représenté.

Dans le critère 2 — point de vue multiples dans l'Objet (chap. 4. § 2.2) —, nous avons étudié les Objets représentés selon plusieurs points de vue par le biais des notions sémantiques de 'site' et de 'cible'. Cela nous a permis de déterminer que l'espace non peint rendait possible la vision de certains Objets en deux ou en trois dimensions simultanément, selon le point de repère visé par l'observateur. Autrement dit, ces Objets peuvent être perçus non pas en deux, ni même en trois dimensions, mais d'une façon intermédiaire, l'espace non peint fonctionnant ici comme un connecteur des différentes visions d'un Objet.

Avec le critère 3 — passage d'une dimension à l'autre (chap. 4. § 2.3) —, nous avons analysé les espaces du tableau contenant des Objets situés entre deux plans via la notion esthétique d'«entre deux». Dans ces zones, la répétition de motifs dans différents plans, les contrastes de densité d'encre et d'échelle des Objets sont en interaction avec l'espace non peint situé à l'intérieur et/ou autour de ces Objets. Cet effet d'«entre deux» qui se produit dans une zone du tableau tend à modifier ou à complexifier le signifié des Objets, voire le sens de l'ensemble de la composition au cours de la lecture de l'image. Cet effet s'observe fréquemment dans les < zones frontières > des tableaux.

Par le biais du critère 4 — relation spatiale haut / bas (chap. 4. § 2.4) —, nous avons repéré que chaque tableau offrait un rythme singulier et présentait un

mouvement progressif entre le haut et le bas. Ce mouvement est produit par une forme séquentielle composée d'espaces peints (monts, eaux et terre) et d'espaces non peints liés par la notion de 'devenir réciproque' qui désigne une « transformation mutuelle entre différents Objets ». Dans ce processus, l'espace non peint traduit la « durée de la transformation » d'une forme d'Objet à une autre. Cette forme de composition peut concerner l'ensemble d'un tableau (peintures n^{os} 4 et 6) ou une partie seulement (peinture n^o 8), et peut se construire selon un axe vertical oblique (peinture n^o 2) ou une forme circulaire (peinture n^o 3).

Les peintures de notre corpus présentent une variation de la forme de cette séquence verticale par la répétition et un jeu sur l'échelle de certains motifs, ou encore par l'alternance de couleurs. Cela entraîne le regard de l'observateur dans un mouvement au rythme varié et partant dans différentes directions.

Dans le critère 5 — l'espace et le temps invisible (chap. 4. § 2.5.) —, nous nous sommes placée au niveau de la composition et nous avons examiné l'espace non peint en tant qu'espace ou temps invisible. En effet, dans certaines peintures, des espaces restent inachevés, l'espace non peint fonctionnant alors comme une réserve invisible qui laisse à l'observateur la possibilité de créer un lien spatial ou temporel entre les éléments peints. L'espace non peint peut représenter un espace <creux> ou la <surface> d'un espace, le <<passage invisible>> d'un lieu à l'autre ou encore un <<temps invisible>> entre deux moments, donnant ainsi une impression d'<<irréalité>> ou une sensation d'<<infini>>.

Avec le critère 6 — trajectoire du regard (chap. 4. § 2.6.) —, nous avons considéré que l'espace non peint créait de grandes lignes de circulation pour le regard de l'observateur, appelées 'voie', qui induisent une certaine durée de l'observation. Par le biais de ces espaces non peints, l'observateur procède à une interprétation de l'image, interprétation qui lui est propre. La composition non linéaire des Objets (en forme de constellation) permet à l'observateur de construire ses parcours de manière relativement libre.

Nous avons constaté que les grandes lignes de trajectoire des tableaux de notre corpus concordaient avec les découpes selon les trois espaces (< Ciel >, < Terre-Homme > et < zone frontière >) que nous avons isolés (chap. 3 § 2.2). Ainsi, ces trajectoires permettent à l'observateur d'établir des liens entre ces trois espaces dans son interprétation.

Enfin le critère 7 — Temps du récit, espace infini (chap. 4. § 2.7) — nous a donné le loisir d'étudier le processus d'interprétation de l'image au moment de sa lecture, et notamment la production d'éléments imaginaires qui advenait lors de ce processus (fonction de 'vacuité').

Dans la peinture, les espaces peints et non peints symbolisent le Plein et le Vide ; ce sont des éléments disposés objectivement pour éveiller en chacun des résonances personnelles ou collectives. L'image peinte sert de déclencheur à la fonction de vacuité, c'est-à-dire que des éléments du récit sont constamment produits en interaction avec l'imagination de l'observateur. L'image que l'homme projette ici est en transformation perpétuelle dans ses rapports d'échelle, de distance, ou même dans sa formes et dans sa composition.

À ce niveau, à partir de l'œuvre produite par le peintre (traduction visuelle de son expérience), l'observateur fait, à son tour, sa propre expérience de la construction d'un espace intime et poétique, élaborant son interprétation à travers les différents types de signes, iconiques et textuels qui composent le tableau. Ainsi, dans « Chejudo » (peinture n° 1), on peut construire de nombreux récits en associant les signes textuels du poème avec les signes iconiques. Cette libre association d'éléments peints et d'éléments extra-contextuels projetés par l'observateur permet la création de multiples espaces-temps 'poétiques', dans lesquels l'homme interagit avec un milieu naturel en perpétuelle <<transformation>>, dans un <<mouvement progressif>>.

Conclusion

L'objet de notre recherche était l'étude des manifestations du Vide dans les peintures traditionnelles coréennes, ou *minhwa*, du thème 'montagne-eau'.

Dans cette perspective, nous avons considéré l'espace non peint du tableau comme une expression du Vide et l'avons étudié du point de vue de la sémiologie et de la philosophie esthétique dans l'ensemble de notre corpus, constitué de sept peintures et d'un paravent. Nous avons entrepris cette analyse en nous centrant sur les aspects formel, fonctionnel et symbolique du Vide dans ces œuvres, et en observant son influence sur les éléments peints et l'observateur. Considérant le Vide comme un élément significatif, nous concluons cette thèse en revenant sur les sens et les fonctions que nous avons dégagés par le biais de l'étude théorique et pratique de notre corpus.

Pour avoir analysé certaines notions philosophiques du taoïsme (ch.1 § 2), nous savons que le Vide est à la fois Objet et fonction, en ce qu'il désigne l'état d'origine des Objets qui contiennent tous une part de vide au sens spatial, temporel et mental, mais aussi en ce qu'il agit en tant que « souffle vital » (*ki*) en interaction avec le Plein.

Le Vide crée un mouvement, qui agit tant au niveau physique que mental de l'Homme. D'une part, il détermine un circuit et donne une direction au mouvement — comme l'exprime la notion de *voie* issue de la pensée taoïste — ; d'autre part, il déclenche une projection imaginaire chez l'Homme, phénomène que nous avons étudié à travers le terme bouddhique *kong*, « vacuité » (ch. 1 § 4).

Sous l'angle esthétique, nous avons défini les sens du Vide comme étant le « souffle vital et l'esprit » du peintre, les « réseaux du souffle » dans le paysage, l'« espace invisible » ou l'« infini », le « temps de la transformation des Objets » dans la composition.

Nous avons observé que cette notion était très présente dans l'espace coréen. Tout au long de notre analyse, nous avons tenu compte du caractère spécifique du Vide, en tant qu'élément spatial, au sein d'une culture particulière, et du fait qu'espaces et surfaces vides étaient utilisés volontairement dans différents domaines culturels ou artistiques.

Le Vide, exprimé par l'espace vacant, notamment dans l'architecture traditionnelle, est un élément central et organisateur qui dynamise l'espace, lui conférant toutes ses

spécificités : son caractère immatériel et transformationnel, son aspect circulaire et mobile (chap. 1 §.1).

Le Vide permet non seulement la circulation de l'Objet et de l'Homme, mais aussi un échange entre les différents espaces : entre diverses pièces d'une architecture, entre les espaces intérieur et extérieur, entre l'espace de la nature et celui de l'Homme. Il se manifeste sous forme de matériaux transparents dans la création d'un dispositif de projection, comme de l'eau dans un bassin qui permet à l'Homme de contempler un moment le reflet du Ciel.

Considérant que le *minhwa* est un genre de peinture qui s'est développé au fil des siècles comme environnement d'un espace et qui portait des valeurs symboliques au sein d'une communauté culturelle spécifique, nous avons étudié le sens et la fonction du Vide à travers des peintures de ce genre, afin d'appréhender la vision traditionnelle coréenne de l'espace dont le Vide fait partie inhérente.

Les œuvres *minhwa* que nous avons étudiées étant extraites de la culture populaire traditionnelle, elles incarnent une vision traditionnelle coréenne de l'espace.

Les thèmes variés du *minhwa* véhiculent des sens symboliques issus des pensées traditionnelles (philosophiques, religieuses et chamaniques), chaque thème correspondant à un lieu d'accrochage particulier et marquant les traits identitaires de son usager (chap. 2 § 4).

Au cours de l'étude du contexte historique et notamment artistique du *minhwa*, nous avons constaté son ancrage au sein de la vie des gens de cette époque, en tant qu'objet artistique porteur d'un sens symbolique, et en tant qu'arrière-plan de lieu de vie. Son usage délimite l'espace (privé/public) et caractérise le rituel en faisant office de toile de fond de la cérémonie (chap. 2 § 5). Quant à la forme du *minhwa* sur le paravent, elle dynamise l'espace tout en lui permettant de rester polyvalent.

Dans cette étude, nous posons que le *minhwa* est une forme 'hybride' entre différents genres de peintures (peintures de lettrés et de la Cour) et d'autres pratiques qui avaient des fonctions chamaniques (chap. 2 § 2. 4). En effet, les peintures du *minhwa* représentent communément les Objets répertoriés selon les thèmes de la peinture de Cour ou des lettrés. Cependant, les peintres du *minhwa* n'hésitent pas, dans un tableau, à créer de nouvelles compositions avec des Objets provenant de différents thèmes. Ce détournement d'Objets enrichit aussi bien la fonction et la valeur symbolique d'origine du *minhwa* que celle des Objets représentés. Ce phénomène s'observe également pour ce qui concerne la

composition : le style de composition de l'espace peint et non peint présent dans les œuvres retenues est similaire aux tableaux du thème 'montagne-eau' que l'on peut trouver dans les peintures des lettrés.

Si certaines peintures du *minhwa* partagent la symbolique exprimée par la composition avec celle de la peinture des lettrés sur des thèmes tels que 'montagne-eau' ou 'Homme-ciel' (chap.1 § 3.2.3), le style diffère et les motifs peints sont disposés de manière singulière. Les différentes zones du tableau peuvent être distinguées par les Objets qu'elles contiennent et par les grands espaces non peints qui les entourent, de la même façon que dans les peintures académiques 'montagne-eau'. Mais par rapport à ce qu'on peut observer dans les peintures des lettrés, dans notre corpus les motifs peints sont plus présents dans les zones de séparation entre les différents espaces ; l'utilisation de l'espace a un aspect expérimental qui est à l'origine de l'effet de mouvement qui se dégage des œuvres.

Ainsi, la verticalité et l'horizontalité sont lisibles dans la composition des tableaux, tout en ayant un aspect fluide, circulaire, grâce aux formes ondulantes peu fermées et par l'alignement relatif des Objets (chap. 3 § 3.1.1 ; 3.1.2). La forme de la séquence verticale (composée de motifs de monts, d'eau et de terre) représente des états de mouvements qui passent du statique au dynamique de manière progressive autour des axes verticaux et horizontaux par le biais des composants peints et non peints de cette séquence et par l'alternance de ces derniers.

Certains tableaux présentent une asymétrie entre l'espace de gauche et celui de droite, les différents types d'Objets représentés et la forme de leur composition dégageant une impression de contraste significative, que ce soit au niveau des saisons, du climat, de l'état des Objets, etc. (chap. 4 § 2.7).

Les deux types d'usage de la répétition des motifs dans la composition constituent également une des caractéristiques du *minhwa* observables dans notre corpus.

Le premier type d'usage consiste, par exemple, à répéter des motifs sur la zone frontière, constituant ainsi la « voie », un circuit qui guide le regard de l'observateur (chap. § 2.6) Cela crée un mouvement et donne un rythme à la lecture, comme si ces formes se suivaient le long d'un chemin sur l'espace non peint.

Le deuxième type s'observe dans différents endroits du tableau, dans lesquels la répétition crée des séquences successives et discontinues dont la forme varie (comme les groupes d'oiseaux dans la peinture n° 3). La répétition de ces motifs fait naître l'illusion

d'un mouvement des Objets, comme si l'espace du tableau représentait un déroulement du temps (chap. 4. § 2.5 et 3 § 3.2.2)

Outre cette temporalité et ce rythme particuliers dans l'espace du tableau, les motifs répétés produisent un effet de mouvement et jouent le rôle de connecteurs entre les différentes zones du tableau, en ce qu'ils peuvent guider la 'trajectoire' du regard de l'observateur, tout comme le fait l'espace non peint qui relie les différents espaces d'un tableau.

Comme dit précédemment, si les peintures *minhwa* partagent des symboliques du Vide, à travers leurs compositions, avec les peintures des lettrés, elles n'en conservent pas moins leur forme distincte et variable.

Le Vide, notamment, prend un sens symbolique grâce à la figuration d'Objets emblématiques d'une conception archétypale de la nature, et organisés selon une composition particulière.

L'espace non peint relie les différents types d'espace de manière circulaire, et l'ensemble de la composition marque l'échange entre l'espace du bas, < Homme-Terre >, et l'espace du haut du tableau, < Ciel >, exprimant le lien entre l'Homme et l'univers.

Dans notre inventaire des Objets peints, nous avons montré que le sens symbolique des Objets représentés pouvait modifier le sens symbolique du tableau. Ainsi, la présence des <phénix> qui introduisent un monde imaginaire dans le paysage 'montagne et eau' de la peinture n° 8 ajoute-t-elle une dimension chamanique au tableau, tout en exprimant un souhait de paix par la croyance en un monde de l'au-delà.

Le Vide, sous la forme d'espace non peint, exerce diverses fonctions importantes dans les peintures 'montagne-eau' de notre corpus. L'analyse que nous avons effectuée par le biais de sept critères a permis de dégager deux fonctions principales : celles de connexion et de projection (chap. 4 § 2.7). Celles-ci opèrent au niveau des différentes techniques de représentation et au stade de la perception et de l'interprétation de l'image. Le rôle de connecteur du Vide entre les nombreux points de vue et les différents espaces a été analysé grâce à la notion d' 'entre deux' (chap. 1 § 3.2). Quant à la fonction de projection, qui se joue au niveau de l'interprétation de l'ensemble de l'espace-temps, c'est la notion de *ma*, ou cinquième dimension (chap. 1 § 3.2.4) qui nous a permis de la caractériser.

Le Vide est également le lieu de connexion des multiples points de vue (chap. 4 § 2.2) sur un Objet ou au sein d'un des espaces du tableau. Il est aussi un lieu de transition

puisqu'il permet de passer de deux dimensions à trois (chap. 4 § 2. 3). Présent dans la composition en alternance avec les Objets peints, l'espace non peint met également en relation le haut et le bas du tableau dans une même séquence (chap. 4 § 2. 4). De plus, il permet le regroupement des différentes zones et des Objets du tableau dans un seul espace. Enfin, la composition non linéaire et l'espace non peint donnent toute latitude à l'observateur d'organiser les éléments du tableau de façon libre en y passant le regard à plusieurs reprises. Dans ce processus, l'espace non peint est une trajectoire (chap. 4 § 2.6) qui capte le regard de l'observateur dans l'espace du tableau pour la durée de la lecture.

L'espace non peint à l'intérieur de l'Objet peint (chap. 4 § 2.1), simplement cerné d'un trait de pinceau inachevé, offre également à l'observateur la possibilité de compléter en imagination les éléments manquants (forme, substance, détail ou couleur de l'Objet). Il en va de même pour les larges zones d'espace non peint dans la composition : ces espaces étant invisibles (chap. 4 § 2.6), nous y projetons une distance ou une matière qui pourraient les constituer au moment de l'interprétation. L'alternance d'espace non peint et d'éléments peints entraîne donc une infinité de projections (chap. 4 § 2.7) qui interagissent avec l'imaginaire de l'observateur.

Dans notre corpus, le fond du support reste non peint, dit *yō-baek* (chap. 1 §1.2). Ce Vide sous forme d'espace non peint dans l'espace pictural porte un sens symbolique et représente « l'état originel » (chap. 1 § 2).

Nous avons fréquemment remarqué que l'espace non peint prenait un autre sens symbolique communément exprimé dans notre corpus : il s'agit du <<temps de la transformation>> des Objets (chap. 1 § 3 ; 4 § 2. 4 ; 4. § 2. 5), dans la composition en séquence verticale des Objets peints (monts, eau et terre). Cette interprétation du sens symbolique se base sur celui du principe de la composition 'montagne-eau' (ou 'devenir réciproque').

L'ensemble des compositions observées dans notre corpus exprime donc la <<transformation mutuelle entre la montagne, l'eau et la terre>>. Nous avons ici interprété l'espace non peint comme la <<durée de la transformation>> entre les Objets.

Ces œuvres représentent aussi l'Homme, en tant qu'habitant ou en prière dans le milieu naturel. Le Vide exprime le lien entre l'Homme et son environnement naturel et le monde de l'au-delà. Cela peut être rapproché de la notion des trois génies de l'univers (l'Homme,

la Terre et le Ciel), notions que les peintres *minhwa* ont appliquée à partir de la norme esthétique dont s'inspirent les peintures de lettrés.

Dans cette thèse, nous avons repéré que le Vide, exprimé par l'espace non peint, créait un effet de mouvement lorsqu'on observe la peinture, et qu'il était à l'origine de l'animation d'éléments imaginaires (chap. 4 § 2. 7).

L'utilisation du Vide sous la forme d'espace non peint dans les compositions génère un effet de mouvement. Cet espace non peint permet à l'observateur de parcourir la peinture de manière libre (chap. 4 § 2. 6) en faisant basculer les regards à l'intérieur et à l'extérieur de l'Objet et de l'espace, et entre les différents plans. Ce mouvement s'observe aussi au niveau des axes théoriques linéaires : le mouvement se crée entre le haut et le bas par l'alternance de motifs peints et d'espace non peint dans une séquence verticale.

Au niveau de l'Objet représenté selon de multiples points de vue, l'espace non peint donne l'illusion que les facettes de l'Objet se relient ou se décomposent et que la distinction intérieur/extérieur devient floue.

L'Objet, qui peut être perçu comme s'il était disposé sur différents plans (en raison de la composition en constellation), donne l'impression qu'il est en mouvement et qu'il bascule d'un plan à un autre. La dimension de l'espace autour de ce type d'Objet est en mouvement autour de l'axe de profondeur sur lequel l'espace non peint permet ici de jouer.

Ayant constaté que l'espace non peint modifiait notre perception et la projection de notre imaginaire dans l'interprétation de l'Objet et de l'espace de la peinture, ou encore le récit que l'on construisait à partir de l'ensemble du tableau, nous pouvons supposer que le fait qu'un mouvement soit perçu stimule l'imagination d'une certaine manière.

Nous continuerons à explorer d'autres aspects de cette notion à travers d'autres corpus, dans une perspective de mise en valeur et de développement de cette première analyse, tout en cherchant à vérifier sa pertinence à travers l'histoire des différentes formes artistiques. Aussi nous proposons d'étudier ultérieurement différentes notions philosophiques et anthropologiques pour éclaircir les points suivants :

- le mécanisme de la perception de l'image et le rôle du Vide dans cette image. Des notions telles que 'la fonction projective de l'image' ou l' 'ocularité', élaborées par Gilbert Durand mériteraient également une analyse approfondie ;

- les notions philosophiques qui soutiendraient l'idée que le Vide, par son aspect contemplatif et régénérant, permettrait à l'homme de libérer et d'enrichir ses activités mentales à travers les images.

Cet aspect bénéfique du Vide peut être développé d'un point de vue philosophique — ainsi 'l'expérience pure' de Nishida Kitaro définit les effets du Vide comme une expérience à la fois physique et mentale tout en spontanéité.

Nous nous sommes demandé si les résultats de notre recherche concernant les fonctions du Vide et les spécificités du genre *minhwa* s'appliqueraient à d'autres thèmes et à d'autres époques.

Pour approfondir les recherches sur le genre pictural qu'est le *minhwa* du point de vue de l'histoire de l'art, il serait également intéressant de mener une étude sémiologique sur l'influence des peintures à fonction religieuse ou chamanique qu'on peut voir dans les tombeaux, et sur les peintures murales (ou les fresques) antérieures à l'époque du *minhwa* sous l'ère Chosŏn. Cela permettrait de vérifier l'hypothèse de Lee U-Fan selon laquelle la peinture murale a exercé une influence sur le *minhwa*.

Annexes

Annexe 1 : sens de *kong*(空) dans les composés

Annexe 2 : poème calligraphié

Annexe 3 : corpus (peintures)

Annexe 4 : description et analyse, peinture n°8

1. Description des Objets représentés
2. Composition
3. Analyse

Annexe 5 : mouvement

Annexe 1 : sens de *kong* (空) dans les composés

Nous présentons ici la liste complète du sens de *kong* dans les composés dans le *Grand Dictionnaire de notre langue*¹⁷¹. Cette liste a été dressée pour l'analyse de la partie 1.4. Les sens répertoriés ici ne concernent pas tous directement notre recherche, qui se concentre sur les sens de *kong* révélant dans usage courant les sens du Vide en vue d'une analyse de l'espace. Nous les présentons pour donner une liste exhaustive du lexème *kong*. Nous signalons que nous avons noté la translittération en caractères romains des monèmes associés à *kong* (ou *gong*) de la troisième colonne du tableau selon sa transcription dans le composé pour éviter la confusion dans la lecture du tableau.

1. *Kong* signifiant « zéro »

Kong peut signifier « zéro ». Lors d'un tirage au sort pour la répartition des frais, on utilise un papier portant le signe « zéro » ; celui qui tire ce papier ne paie rien. Cela est dit via le mot composé *Kong-jipgi* (n.). *Jipgi*, employé seul, signifie « action de prendre ».

2. *Kong* exprimant le vide spatial

1) Absence de contenu ou de matière dans un objet : « vide »

Mot composé comportant <i>kong</i>	<i>sens de kong</i>	sens du monème associé	sens du composé
<i>kong-gak</i>	sans (contenu)	<i>gak</i> : n. écorce, peau (d'un fruit), coquille	n. coquille vide ou écorce vide des céréales ou des fruits
<i>kong-nang</i>		<i>nang</i> : n. poche	n. poche vide
<i>kong-gwan</i>		<i>gwan</i> : n. boîte de conserve	n. boîte de conserve vide
<i>kong-byōng</i>		<i>byōng</i> : n. bouteille	n. bouteille vide
<i>kong-ham</i>		<i>ham</i> : n. boîte	n. boîte vide
<i>kong-gŭk</i>		<i>gŭk</i> : n. trou, fente	n. fente vide

¹⁷¹ Association des études de la langue coréenne, *Grand Dictionnaire de notre langue*, Séoul, éd. Omungak, 1991.

2) Absence de contenu ou de matière dans le corps : « vide »

Mot composé comportant <i>kong</i>	sens de <i>kong</i>	sens du monème associé	sens du composé
<i>kong-bok</i>	sans (contenu)	<i>bok</i> : <i>n.</i> ventre, estomac	<i>n.</i> 1) estomac vide, 2) état de jeûne 3) faim
<i>kong-jang</i>		<i>jang</i> : <i>n.</i> intestin	<i>n.</i> intestin vide
<i>kong-gwǒn</i>		<i>gwǒn</i> : <i>n.</i> poing	<i>n.</i> poing vide

3) Absence de présence humaine ou d'objets dans un espace concret : « vide », « inoccupé », « délaissé », « infini », « seul »

Mot composé comportant <i>kong</i>	sens de <i>kong</i>	sens du monème associé	sens du composé
<i>kong-hwal-hada</i>	sans limite	<i>hwal-hada</i> : <i>v.</i> être ouvert	<i>v.</i> grand espace ouvert
<i>kong-gyu</i>	seul	<i>gyu</i> : <i>n.</i> pièce réservée aux femmes	<i>n.</i> chambre à coucher d'une veuve, d'une femme séparée de son mari ou seule pour un temps
<i>kong-bang</i>	sans (occupant) ; seul	<i>bang</i> : <i>n.</i> pièce	<i>n.</i> 1) pièce inoccupée 2) chambre (réservée aux femmes) où l'on dort seul
<i>kong-dang</i>		<i>dang</i> : <i>n.</i> maison	<i>n.</i> maison vide
<i>kong-gagyō</i>		<i>gagyō</i> : <i>n.</i> chaise à porteurs	<i>n.</i> (<i>Histoire</i>) chaise à porteurs vide qui se met devant la chaise à porteurs du roi au moment d'un défilé.
<i>kong-gwan</i>		<i>gwan</i> : <i>n.</i> résidence	<i>n.</i> résidence inoccupée
<i>kong-sil</i>		<i>sil</i> : <i>n.</i> pièce	<i>n.</i> pièce disponible, libre
<i>kong-ji</i>		<i>ji</i> : <i>n.</i> terre	<i>n.</i> terre disponible, libre
<i>kong-dae</i>		<i>dae</i> : <i>n.</i> terrain	<i>n.</i> terrain inoccupé, inutilisé

<i>kong-t'ǒ</i>	sans (culture)	<i>t'ǒ</i> : <i>n.</i> terrain	<i>n.</i> terrain vague
<i>kong-ch'ǒ</i>	sans (propriétaire)	<i>ch'ǒ</i> : <i>n.</i> lieu	<i>n.</i> terrain délaissé
<i>kong-hanji</i>		<i>hanji</i> : <i>n.</i> champ	<i>n.</i> champ délaissé
<i>kong-gwol</i>		<i>gwol</i> : <i>n.</i> palais royal	<i>n.</i> palais royal inoccupé par le roi
<i>kong-san</i>	sans (présence humaine)	<i>san</i> : <i>n.</i> montagne	<i>n.</i> montagne inhabitée
<i>kong-sǒng</i>		<i>sǒng</i> : <i>n.</i> château	<i>n.</i> château inoccupé
<i>kong-ga</i>		<i>ga</i> : <i>n.</i> maison	<i>n.</i> maison inoccupée
<i>kong-sǒn</i>	sans (occupant, objet)	<i>sǒn</i> : <i>n.</i> bateau	<i>n.</i> bateau vide
<i>kong-cha</i>		<i>cha</i> : <i>n.</i> voiture	<i>n.</i> voiture vide
<i>chin-gong</i>	<i>n.</i> sans (matière)	<i>chin</i> : <i>a.</i> vrai	<i>n.</i> vide absolu (<i>physique</i>)
<i>po-gong</i>	<i>n.</i> sans (objet)	<i>po</i> : <i>n.</i> remplissage	<i>n.</i> remplissage d'un endroit vide

4) *Kong* exprimant l' « air », l' « espace aérien », la qualité « aérienne »,
le « ciel »

Mot composé comportant <i>kong</i>	sens de <i>kong</i>	sens du monème associé	Sens du composé
<i>kong-naeng</i>	air	<i>naeng</i> : <i>n.</i> refroidissement	<i>n.</i> refroidissement de l'air
<i>pan-kong</i>		<i>pan</i> : <i>n.</i> moitié	<i>n.</i> à moitié en l'air
<i>kong-sǒp</i>	(espace) aérien	<i>sǒp</i> : <i>n.</i> attaque, bombardement	<i>n.</i> attaque aérienne
<i>kong-jǒn</i>		<i>jǒn</i> : <i>n.</i> guerre	<i>n.</i> guerre aérienne
<i>kong-hang</i>		<i>hang</i> : <i>n.</i> port	<i>n.</i> aéroport
<i>hang-gong</i>		<i>hang</i> : <i>n.</i> navigation	<i>n.</i> aviation
<i>kong-gun</i>		<i>gun</i> : <i>n.</i> armée	<i>n.</i> armée de l'air
<i>kong-no</i>		<i>no</i> : <i>n.</i> route	<i>n.</i> ligne aérienne
<i>kong-yǒk</i>		<i>yǒk</i> : <i>n.</i> territoire	<i>n.</i> espace aérien d'un Etat
<i>kong-un</i>		<i>un</i> : <i>v.</i> circuler	<i>n.</i> transport aérien
<i>kong-</i>		<i>daekong</i> : vis-à-vis	<i>n.</i> air-air (<i>militaire</i>)

<i>daekong</i>		de l'air	
<i>kong-daeji</i>		<i>daeji</i> : vers la terre	<i>n.</i> air-sol (<i>militaire</i>)
<i>nae-gong</i>		<i>nae</i> : v. supporter, patienter	<i>n.</i> vol continu (<i>aviation</i>)
<i>bang-gong</i>		<i>bang</i> : <i>n.</i> défense	<i>n.</i> défense contre les attaques de missiles et les avions de combat ennemis (<i>militaire</i>)
<i>dae-kong</i>		<i>dae</i> : <i>a.</i> grand et large	<i>n.</i> immensité de l'espace aérien
<i>kong-jŏn</i>		<i>jŏn</i> : <i>n.</i> électricité, énergie	<i>n.</i> énergie atmosphérique
<i>kong-hae</i>	ciel	<i>hae</i> : <i>n.</i> mer	<i>n.</i> 1) mer à l'immensité comparable à celle du ciel 2) ciel bleu comme la mer
<i>ko-gong</i>		<i>ko</i> : <i>a.</i> haut	<i>n.</i> haut du ciel
<i>ku-gong</i>		<i>ku</i> : <i>a.</i> lointain	<i>n.</i> ciel lointain
<i>kŏn-gong</i>		<i>gŏn</i> : <i>n.</i> ciel	<i>n.</i> milieu du ciel
<i>pyŏk-gong</i>		<i>pyŏk</i> : <i>n.</i> bleu-vert ; azuré	<i>n.</i> ciel bleu
<i>kong-gi</i>	aérien	<i>gi</i> : <i>n.</i> corps gazeux	<i>n.</i> 1) air, corps gazeux qui entoure la terre, transparent, sans couleur ni odeur 2) atmosphère, ambiance
<i>ka-gong</i> ¹⁷²		<i>ka</i> : <i>n.</i> passerelle	<i>n.</i> 1) structure en hauteur entre deux éléments architecturaux

5) *Kong* exprimant l'absence de repères ou de frontières physiques

Mot composé comportant <i>kong</i>	Sens de <i>kong</i>	Sens du monème associé	Sens du composé
<i>kong-mak</i> ¹⁷³	sans (repère)	<i>mak</i> : <i>n.</i> distinction	<i>a.</i> 1) infiniment immense

¹⁷² Ce terme ayant plusieurs significations, il apparaît dans des tableaux différents.

¹⁷³ *id.*

6) *Kong* exprimant l'absence de trace ou d'élément dans un espace d'inscription (concret ou abstrait) : « blanc », « absence de trace »

Mot composé comportant <i>kong</i>	Sens de <i>kong</i>	Sens du monème associé	sens composé
<i>kong-baek</i> ¹⁷⁴	sans (trace)	<i>baek</i> : a. blanc	n. 1) marge blanche
<i>kong-ji</i>		<i>ji</i> : n. papier	n. papier vierge
<i>kong-ch'ek</i>	sans (écriture)	<i>ch'ek</i> : n. livre, cahier	n. cahier vierge
<i>kong-nan</i>	sans (élément)	<i>nan</i> : n. cellule d'un tableau	n. cellule vide d'un tableau

7) *Kong* exprimant l'énergie interne : la « force » (physique et mentale).

Mot composé comportant <i>kong</i>	Sens de <i>kong</i>	Sens du monème associé	sens composé
<i>nae-kong</i> ¹⁷⁵	l'énergie ou la force	<i>nae</i> : a. intérieur	n. 2) la « force intérieure d'un individu » ¹⁷⁶

3. *Kong* exprimant le vide temporel : « jour de congé », « ellipse de temps »

Mot composé comportant <i>kong</i>	Sens de <i>kong</i>	Sens du monème associé	sens du composé
<i>kong-hyu-il</i>	sans activité	<i>hyu-il</i> : n. repos-jour (jour de repos)	n. jour de congé, férié
<i>kong-baek</i> ¹⁷⁷	sans trace	<i>baek</i> : a. blanc	n. ellipse de temps, phase creuse
<i>kong-jŏn</i>	sans modèle	<i>jŏn</i> : n. temps passé	n. pas de cas comparable dans le passé

¹⁷⁴ *id.*

¹⁷⁵ *id.*

¹⁷⁶ Ce sens provient du *Nouveau dictionnaire Coréen-Français*, la Société coréenne de langue et littérature françaises, Séoul, éd. l'université Han'guk des études étrangères, 2007.

¹⁷⁷ Ce terme ayant plusieurs significations, il apparaît dans des tableaux différents.

4. *Kong* qualifiant un Objet abstrait : l'« imaginaire », l'« absence » de repère psychologique, de mémoire, l'« absence de valeur conceptuelle » et le « vide émotionnel ».

1) *Kong* désignant absence de réel /évoquant un objet imaginaire : « imaginaire », « imaginé »

Mot composé comportant <i>kong</i>	Sens de <i>kong</i>	Sens du monème associé	Sens du composé
<i>kong-sang</i>	imaginaire	<i>sang</i> : <i>n.</i> pensée, forme	<i>n.</i> imagination ou imaginaire fantastique
<i>ka-kong</i> ¹⁷⁸	imaginé	<i>ka</i> : <i>n.</i> passerelle	<i>n.</i> chose imaginée

2) *Kong* exprimant l'absence de repère psychologique : « sans » repère

Mot composé comportant <i>kong</i>	Sens de <i>kong</i>	Sens du monème associé	Sens du composé
<i>kong-mak</i> ¹⁷⁹	sans repère	<i>mak</i> : <i>n.</i> distinction	<i>a.</i> 1) infiniment immense 2) incertain

3) *Kong* exprimant l'absence de mémoire :

Mot composé comportant <i>kong</i>	Sens de <i>kong</i>	Sens du monème associé	Sens du composé
<i>kong-baek</i>	sans trace	<i>baek</i> : <i>a.</i> blanc	<i>n.</i> trou de mémoire (blanc, amnésie)

¹⁷⁸ Ce terme ayant plusieurs significations, il apparaît dans des tableaux différents. Il désigne également une structure en hauteur entre deux éléments architecturaux

¹⁷⁹ Ce terme ayant plusieurs significations, il apparaît dans des tableaux différents.

4) *Kong* exprimant le vide conceptuel

Mot composé comportant <i>kong</i>	Sens de <i>kong</i>	Sens du monème associé	Sens du composé
<i>kong-jiphap</i>	sans élément	<i>jiphap</i> : <i>n.</i> ensemble	<i>n.</i> ensemble vide (math.)

5) *Kong* exprimant le vide émotionnel

Mot composé comportant <i>kong</i>	Sens de <i>kong</i>	Sens du monème associé	Sens du composé
<i>kong- hǒ - gam</i>	vide	<i>hǒ - gam</i> : <i>n.</i> neant -sentiment	<i>n.</i> sentiment de vide

5. *Kong* exprimant la disponibilité d'un poste

Mot composé comportant <i>kong</i>	Sens de <i>kong</i>	Sens du monème associé	Sens du composé
<i>kong-gwan</i>	disponible	<i>kwan</i> : <i>n.</i> poste gouvernemental	<i>n.</i> poste gouvernemental vacant
<i>kong-wi</i>	vacant	<i>wi</i> : <i>n.</i> poste	<i>n.</i> 1) poste vacant 2) poste sans fonction réelle, qui n'en a que le nom

6. *Kong* exprimant la non-action, l'absence de valeur ou d'effet pour des actes ou des objets : « gratuit », « futile », « faux »1) *Kong* qualifiant un objet obtenu sans effort, sans travail, ou gratuitement

Mot composé comportant <i>kong</i>	Sens de <i>kong</i>	Sens du monème associé	sens du composé
<i>kong-don</i>	sans effort, , gratuit	<i>don</i> : <i>n.</i> argent	<i>n.</i> argent gagné facilement
<i>kong-ttök</i>		<i>ttök</i> : <i>n.</i> profit gagné	<i>n.</i> profit gagné sans travailler ou sans effort
<i>kong-gõt</i>		<i>gõt</i> : <i>n.</i> chose, objet	<i>n.</i> 1) chose offerte 2) cadeau du ciel, obtenu sans effort
<i>kong-ja</i>		<i>ja</i> : <i>n.</i> chose	<i>n.</i> chose gratuite
<i>kong-õtda</i>		<i>õtda</i> : <i>v.</i> gagner	<i>n.</i> gagner quelque chose sans effort
<i>kong-ttuk</i>		<i>ttuk</i> : <i>n.</i> pâte de riz	<i>n.</i> profit inattendu ou obtenu sans effort
<i>kong-sul</i>		<i>sul</i> : <i>n.</i> alcool	<i>n.</i> alcool offert
<i>kong-bap</i>		<i>bap</i> : <i>n.</i> repas	<i>n.</i> repas pris sans payer, ou sans travailler

<i>kong-sik</i>		<i>sik</i> : <i>n.</i> repas	<i>n.</i> 1) repas ou somme d'argent pris sans payer ou sans travailler 2) (<i>boudd.</i>) repas offert au temple bouddhiste
<i>kong-jae</i>		<i>jae</i> : <i>n.</i> fortune	<i>n.</i> fortune gagnée facilement
<i>kong-ũlo</i>		<i>ũlo</i> : suffixe adverbial	<i>ad.</i> gratuitement, sans travail ou sans effort

2) *Kong* exprimant, pour une parole ou une idée, leur caractère « irréalizable », « inapplicable », « futile », « vain »

Mot composé comportant <i>kong</i>	Sens de <i>kong</i>	Sens du monème associé	Sens du composé
<i>kong-ni</i>	irréalizable	<i>ni</i> : <i>n.</i> théorie	<i>n.</i> théorie irréalizable
<i>kong-dam</i>	futile irréalizable	<i>tam</i> : <i>n.</i> parole, propos	<i>n.</i> 1) propos futile 2) propos irréalizable
<i>kong-non</i>	inapplicable ; irréalizable	<i>non</i> : <i>n.</i> théorie	<i>n.</i> théorie inapplicable ; irréalizable
<i>kong-õn</i>	futile, sans fondement	<i>õn</i> : <i>n.</i> parole, propos	<i>n.</i> 1) propos futile 2) rumeur sans fondement

3) *Kong* exprimant, pour une action, un état ou un objet, leur absence de propriété, de valeur, ou d'effet.

Mot composé comportant <i>kong</i>	Sens du <i>kong</i>	Sens du monème associé	Sens du composé
<i>kong-mun</i>	inutile, sans effet	<i>mun</i> : <i>n.</i> texte	<i>n.</i> 1) texte sans utilité 2) loi ou règle sans effet
<i>kong-hyõn</i>	sans utilité première	<i>hyõn</i> : <i>n.</i> arc	<i>n.</i> tir à l'arc à vide (sans flèche)
<i>kong-p'o</i>		<i>p'o</i> : <i>n.</i> tir	<i>n.</i> tir à blanc

<i>kong</i> <i>sup'yo</i>	–	sans valeur	<i>sup'yo</i> : <i>n.</i> chèque	<i>n.</i> chèque sans provision ; chèque en bois
<i>kong-no</i>			<i>no</i> : <i>n.</i> vieillessement	<i>n.</i> vieillissement sans accomplissement de la vie
<i>kong</i> <i>nyök</i>	–	inutile	<i>nyök</i> : <i>n.</i> effort	<i>n.</i> effort inutile
<i>kong-pi</i>			<i>pi</i> : <i>n.</i> dépense	<i>n.</i> dépense inutile
<i>kong-sa</i>			<i>sa</i> : <i>n.</i> affaire	<i>n.</i> affaire inutile
<i>kong-jön</i>			<i>jön</i> : <i>n.</i> mouvement	<i>n.</i> mouvement à vide, stagnation
<i>kong-dolda</i>		sans résultat	<i>dolda</i> : <i>v.</i> tourner, circuler	<i>n.</i> 1) travailler sans obtenir de résultats <i>n.</i> 2) circuler ça et là sans utilité
<i>kong-hwan</i>			<i>hwan</i> : <i>v.</i> retour	<i>n.</i> retour sans avoir atteint l'objectif
<i>kong-ch'ida</i>			<i>ch'ida</i> : <i>n.</i> faire	<i>n.</i> n'aboutir à rien
<i>kong-haeng</i>			<i>haeng</i> : <i>v.</i> marcher, aller	<i>n.</i> aller (quelque part) pour rien
<i>kong-göt</i>		inutile, sans propriété	<i>göt</i> : <i>n.</i> chose	<i>n.</i> 1) chose inutile 2) objet sans propriété qui circule ça et là
<i>kong-dül</i> <i>da</i>		sans propriété	<i>dül</i> : <i>v.</i> s'évanouir, s'anéantir	<i>v.</i> rester sans propriété

7. *Kong* qualifiant le comportement humain en exprimant la fausseté et l'insincérité

Mot composé comportant <i>kong</i>	Sens de <i>kong</i>	Sens du monème associé	Sens du composé
<i>kong-nou</i>	sans sincérité	<i>nou</i> : <i>n.</i> larme	<i>n.</i> larmes feintes
<i>kong-</i>		<i>ch'isa</i> : <i>n.</i>	<i>n.</i> compliment

<i>ch'isa</i>		compliment	mensonger
<i>kong-yǒmbul</i>		<i>yǒmbul</i> : <i>n.</i> prière	<i>n.</i> vaine remontrance
<i>kong-yak</i>	sans suite ; sans sincérité	<i>yak</i> : <i>n.</i> promesse	<i>n.</i> promesse en l'air
<i>kong-myǒng</i>	sans fondement	<i>myǒng</i> : <i>n.</i> célébrité	<i>n.</i> célébrité sans fondement

Annexe 2 : poème calligraphié

- Peinture n°1

Écrit au milieu du printemps, Wang-wei (712 –756)

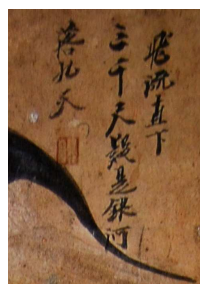


(traduction de Hammourabi Rubio et Min-Ji Cho)

*Au-dessus de la maison, les oiseaux printaniers chantent
 À côté du village, les fleurs de l'abricotier blanchissent
 Portant une houe observe le courant d'eau
 L'hirondelle revenant reconnaît leur ancien nid
 L'homme demeurant, le regard de la nouvelle saison*

- Peinture n°2

Contemplation de la cascade du mont Lu, Li bai (701-762)

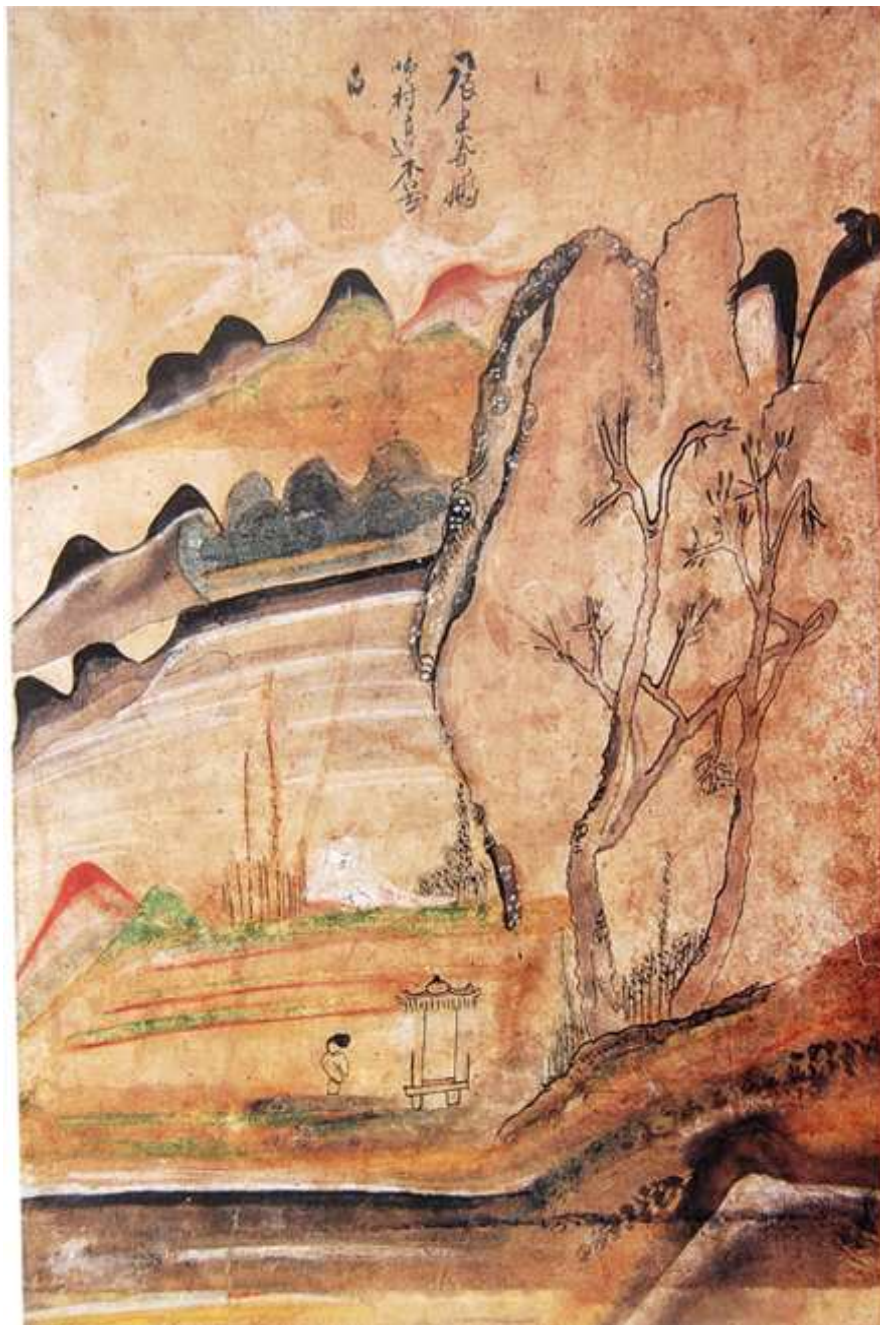


(traduction de Hammourabi Rubio et Min-Ji Cho)

*Le soleil brille sur le porteur d'encens, la fumée pourpre se lève
 Au loin, j'observe la cascade rejoignant la rivière
 [Elle] coule en volant droit vers le bas, sur une longueur de trois mille pieds
 On dirait la voie lactée tombant des cieux*

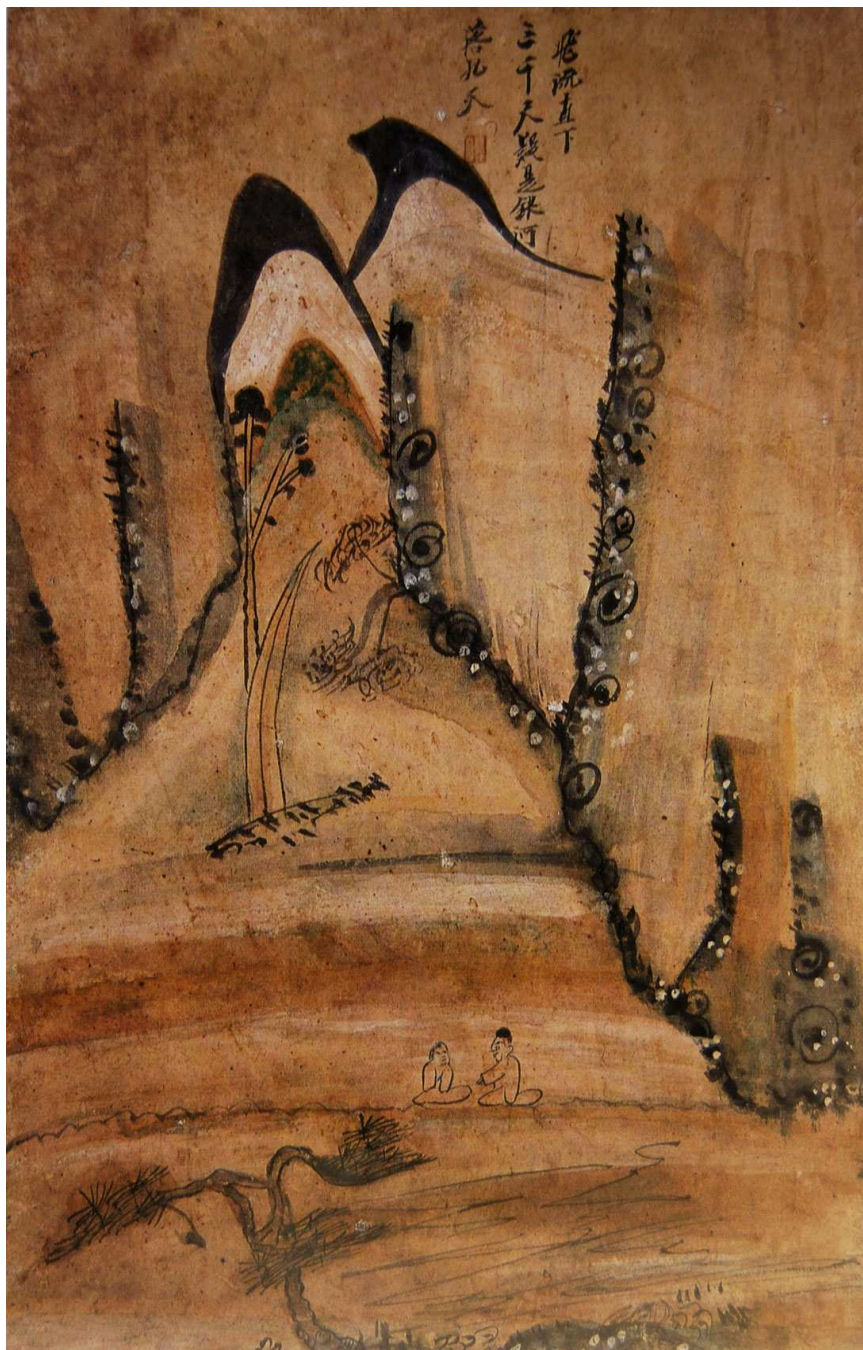
Annexe 3 : corpus (peintures)

Peinture n°1 :



« Paysage (Chejudo) », XVIII^e-XIX^e s., h. 53 cm, l. 35 cm, *Nostalgies coréennes*, p. 31, collection au musée Guimet.

Peinture n°2 :



« Paysage montagne-eau », h. 53, l. 34,3 cm, XIX^e s., *H.C.F.P.*, p. 90, collection du Japan Folk Craft Museum.

Peinture n°3 :



« Montagne, pavillon, oiseaux », XVIII^e-XIX^e s., h. 55 cm, l. 33,5 cm, *Nostalgies coréennes*, p. 33.

Peinture n°4 :



« Montagne et pavillon », XVIII^e-XIX^e s., h. 47,5 cm, l. 32,5 cm, *Nostalgies coréennes*, p. 32.

Peinture n°5 :



« Huit Vues du mont Xiao et de la rivière Xiang », XIX^e s., h. 83, l. 26 cm,
H.C.F.P., p. 89, collection du Japan Folk Craft Museum.

Peinture n°6 :



« Paysage de montagnes », XIX^e s., d. 32 cm (médaillon), *Nostalgies coréennes*,
p. 41

Peinture n°7 :



« Eight Sceneries in Gwandong » [Huit vues célèbres de Gwandong], fin XIX^e s.,
h. 62cm, l. 40 cm, *K.F.P.S.*, p. 13.

Peinture n°8 :



« Oiseaux et paysage », XVIII^e-XIX^e s., h. 66,5 cm, l. 38,5 cm, *Nostalgies coréennes*, p. 34.

Annexe 4 : description et analyse, peinture n°8



Nous produisons ici la description, la pré-analyse et l'analyse effectuées pour la peinture n°8, « Oiseaux et paysage » afin d'illustrer notre démarche dans l'étude de notre corpus. Nous présentons la description des Objets représentés (types et formes,

emplacements), ainsi que celle de la composition du tableau et de ses composants concernés par nos sept critères (chap. §. 4).

1. Description des Objets représentés



Lorsque nous avons entrepris de décrire ce tableau, nous avons constaté que certaines ambiguïtés apparaissaient dans l'identification et dans la désignation des Objets. Cela concerne en particulier les rochers et les montagnes, dont la représentation est très proche, et dont les formes courbes se succèdent à la fois de haut en bas et de gauche à droite, en s'arrondissant et en s'aplanissant progressivement. On observe donc une continuité des formes représentées dans l'ensemble du tableau. Par ailleurs, en considérant le rapport d'échelle entre les Objets, le motif représentant les rochers situé à côté de la pivoine peut également être vu comme figurant des montagnes si on le rapporte aux maisons se situant au-dessous de lui. En conséquence, nous avons choisi pour cette description d'identifier les Objets en fonction des éléments qui les entourent, afin de faciliter à la fois leur désignation et le repérage au sein du tableau ; nous notons que dans le cas des montagnes et des rochers, de nombreuses formes restent sujettes à interprétation. Il en va de même pour la représentation du sol et de l'eau.

Comme le fond de l'image est fait d'une surface non peinte, nous avons aussi noté que la plupart des Objets contiennent une surface non peinte à l'intérieur du volume représenté ou encore sur leur surface extérieure. Parfois, cela apporte une certaine ambiguïté dans l'identification de l'Objet et dans ses limites par rapport aux autres Objets présents dans le tableau. La surface non peinte a une signification dans sa relation avec d'autres éléments du tableau, et peut être interprétée en elle-même comme un Objet représenté. En tenant compte de ce fait, nous avons décrit les Objets représentés dans le tableau comme ci-après.

a. Les rochers :



Ces sont des formes de type rectangulaire, disposées de manière successive, situées en haut à gauche du tableau. Les angles sont relativement marqués, et on remarque la présence de petits points noirs sur le tracé. À droite et à l'avant de ces rochers se trouvent d'autres rochers aux angles plus arrondis, et présentant de courts traits fins ainsi que quelques points au niveau de leur sommet.



Les rochers apparaissent par ailleurs comme un ensemble de formes hexagonales et rectangulaires, penchées vers la gauche et les unes derrière les autres. Si on les considère de droite à gauche, leurs angles deviennent de plus en plus arrondis : la forme se trouvant le plus à gauche est une forme courbe qui ne contient plus aucun angle. On peut donc noter une transformation progressive des formes au sein du tableau.



En haut et en bas du tableau se trouve également une succession de lignes ondulantes tracées à l'encre noire, très diluée, avec un pinceau large. Les courbes situées à l'arrière

sont tracées assez finement, celles situées à l'avant semblent davantage marquées. Leurs sommets sont peints en noir ou marqués par de petits traits fins.

Dans le cas des rochers, leur surface reste partiellement non peinte.

b. Les montagnes :



Elles sont représentées par de fines lignes noires ondulées. Les sommets sont marqués par de petits points noirs ou par des traits courts et fins. On compte deux sommets distincts : celui de gauche est une forme étroite, allongée verticalement et placée entre deux petites courbes plus basses ; celui de droite est une forme triangulaire légèrement ondulante. Excepté au niveau du sommet, la plus grande partie de la surface des montagnes reste non peinte.



Dans le tiers inférieur du tableau, on trouve aussi une ligne ondulante continue peinte en noir à l'encre diluée avec un pinceau large, en dessous d'un trait fin et noir. La plus grande partie de leur surface reste non peinte, laissant la forme sans contour défini.

c. Le sol / L'eau



Il s'agit d'une ligne légèrement courbe et peinte à l'encre diluée, où l'on remarque la surface du fond par transparence ; elle se situe au pied des rochers et de la fleur.



On trouve également une surface discontinue faite de petits groupes de traits horizontaux fins et courts et de zones non peintes.

La surface non peinte peut être considérée ici comme la représentation de l'eau.

d. Les fleurs :

Les pétales, peints en rouge, ont de fins contours ; ils ont un aspect moutonneux. Les tiges, finement dessinées, sont courbes et de couleur verte. Les fleurs sont bien ouvertes et se mêlent les unes aux autres. L'une d'elles penche en direction du sol, et touche celui-ci. Sur la droite, une tige et sa fleur sortent du bouquet et penchent vers le bas en créant un long arc de cercle. Les sept feuilles, légèrement courbes, sont dessinées au trait ; celui-ci présente des variations dans son épaisseur. Les nervures sont représentées par de petits traits courts, parfois courbes, parfois droits. Certaines feuilles ont deux couleurs, le vert et le jaune, chacune occupant la moitié de leur surface. On notera que ces mêmes couleurs sont également choisies dans la représentation des oiseaux.

Les feuilles se succèdent de gauche à droite à la façon d'un éventail ouvert, la base du bouquet étant rassemblée tandis que les éléments végétaux s'ouvrent dans toutes les directions. Au milieu de cet ensemble se dresse une forme torsadée de couleur verte.

e. Les oiseaux :

Deux oiseaux sont dessinés au trait fin et peints en jaune et en vert. L'un se cache derrière les fleurs ; il apparaît de profil, le corps vertical comme s'il était debout, et sa tête, ses yeux et son bec sont dirigés vers le haut. Son corps est tourné vers la droite en direction de l'autre oiseau qui arrive sur lui. Ses ailes sont représentées par des traits horizontaux à la manière de bras tendus en avant. L'autre oiseau est en plein vol ; sa tête et son corps sont dessinés de profil, tandis que ses ailes, grandes ouvertes, et sa queue, apparaissent

vues de dessous. L'ensemble de son corps est positionné en diagonale dans l'espace du tableau.

f. Les arbres:



- Les arbres derrière les maisons (à gauche) : les troncs sont des formes verticales et droites finement tracées. Des traits courts, horizontaux, représentent les branches situées tout au long de ces troncs. Les arbres n'ont pas de feuilles.

- L'arbre entre les maisons : son tronc est dessiné en traits fins, et ses trois branches aux extrémités pointues sont dirigées vers le haut. L'arbre n'a pas de feuilles.



- Les arbres du milieu: différentes espèces d'arbres sont représentées côte à côte. Les deux arbres des extrémités sont dessinés avec des traits noirs et fins. L'écorce est représentée par des taches noires et les traits présents sur les troncs sont à l'encre diluée. Les troncs et les branches sont tortueux. Les branches s'entrecroisent et chevauchent les troncs. Certaines branches sont dessinées comme si elles traversaient les troncs et continuaient de pousser à l'intérieur de ceux-ci.



Les feuilles sont représentées par des traits courbes et des lignes souples ; elles sont partiellement peintes en jaune et en vert. Chaque feuille apparaît sous la forme d'un unique tracé long et fin. Elles sont groupées à l'extrémité de chaque branche et dirigées vers le bas. De légers pointillés détaillent à certains endroits le feuillage. D'après la forme des feuilles, nous pouvons suggérer qu'il s'agit d'un saule pleureur¹⁸⁰ : historiquement, le saule pleureur est un arbre très aimé par le peuple et par la classe des lettrés. En Corée, cet arbre se trouve facilement dans les endroits de basse altitude, au milieu de forêts où se trouvent des rivières. De plus, « [...]À l'époque du *Choseun*, les saules pleureurs étaient fréquemment plantés dans les jardins du palais royal et au village pour orner le paysage et abriter les pavillons [...] Selon une expression coréenne ancienne, « le saule pleureur survit n'importe où ». Cet arbre évoque une vitalité forte et est le symbole du début du printemps, par la présence de feuilles jaunes qui marquent la fin de l'hiver. Ses branches à la forme souple et ses mouvements dans le vent sont souvent comparés, dans les textes littéraires, à la beauté délicate d'une femme ou au sentiment amoureux au printemps. Dans le bouddhisme, le saule pleureur symbolise la générosité de Bouddha à l'écoute des vœux des peuples et il est associé au dieu de la guérison [...] », Le saule pleureur peut être l'élément indiciel de l'existence d'une rivière, celle-ci n'étant pas représentée de façon visible, mais suggérée par la présence de l'arbre.

Les arbres situés entre les deux saules ont une forme étroite et verticale, peinte de traits horizontaux à l'encre diluée. Leur feuillage touffu est représenté par des petits motifs noirs en forme de 'v'. Les feuilles ne sont pas rattachées aux branches. Il y a même un du feuillage au pied des arbres comme une plante couvre-sol.

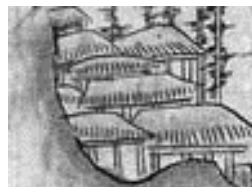
¹⁸⁰ YI Sun, *Study on Planting in Korean traditional landscape architecture*, Séoul, éd. Forest.camp^mind.media, 2004, p. 605 – 607 (ouvrage en coréen).



- Les deux arbres sur les rochers (à droite) :

Très proches l'un de l'autre, ils sont dessinés au trait fin sans présence de peinture sur les troncs. Les feuilles sont des pointillés réalisés à l'encre diluée et peints en jaune. L'arbre de gauche a deux grandes branches à partir desquelles poussent d'autres branches feuillues. Il est légèrement courbé vers la gauche. L'arbre de droite est tout d'abord fortement courbé en direction du premier, vers la gauche, puis repart vers la droite. L'extrémité de son tronc n'est pas très lisible ou n'a pas été représentée. Un trait fin et courbe rejoint l'endroit supposé de cette extrémité. Les feuilles sont dessinées sans être reliées aux branches (l'espace non peint entre les deux troncs et le feuillage permet une autre lecture de l'image : on peut imaginer un troisième arbre présent entre les deux premiers).

g. Les maisons :



Les maisons de gauche : elles sont dessinées en traits fins et leurs toits sont peints en jaune avec de la peinture très diluée. Les façades ne sont pas peintes. On peut concevoir ces espaces comme des espaces fermés ou vides, ceux-ci étant marqués par une absence de présence humaine et de tout Objet.

Les piliers sont de fines lignes droites tracées à l'encre.



h. Les kiosques

Ces bâtiments ont une forme assez détaillée, tracée à l'encre, tandis que la toiture est peinte à l'encre diluée. Les lignes sont tantôt droites tantôt courbes. Le toit, la forme plus petite qui le surmonte et les piliers ne sont pas dessinés selon le même point de vue, bien qu'ils soient réunis dans une même forme architecturale: par exemple, une partie du toit est vue de côté tandis qu'une autre est vue de face, avec des piliers également perçus de face.

L'une de ces formes architecturales se situe à gauche du tableau, près des maisons, tandis que l'autre se trouve à droite, au sommet des rochers.

i. Les phénix :

Un couple de ces animaux est représenté en bas du tableau, derrière les rochers. Ces deux animaux sont situés l'un à côté de l'autre et se regardent ; leur corps et leur tête ressemblent à ceux d'une poule ou d'un coq. En revanche, leur queue est faite de très longues plumes. Il semble qu'il s'agisse de la représentation d'un animal mythique : le phénix. Celui de gauche a les plumes qui montent tout droit, vers le haut du tableau. Le plumage de celui de droite part en diagonale vers la gauche. Ces animaux sont dessinés de façon très détaillée, avec des traits particulièrement fins pour chaque plume recouvrant le corps des oiseaux ; celui-ci est peint en jaune et la crête en rouge.



j. Les herbes (ou graminées) :

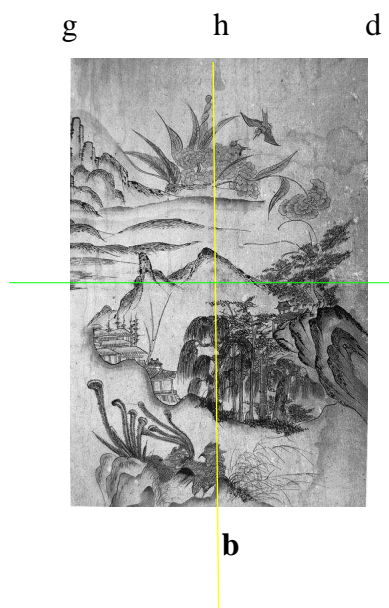


Ces plantes se trouvent à droite des phénix. La tige et les feuilles sont tracées très délicatement, selon des lignes légèrement courbes. À la base des plantes, sur la gauche, le trait est plus fortement marqué et plus noir. La finesse et la légèreté du trait ainsi que les petits points noirs en bas du tableau suggèrent une rapidité du geste, et la volonté de rendre un mouvement, qui peut être celui du vent, allant vers le haut et vers la droite.

La plupart des traits sont dirigés vers la droite – contrairement à la direction des plumes de la queue des phénix.

2. Composition

Nous avons décrit l'espace du tableau selon différents axes théoriques afin de rendre compte de la position des Objets. Pour faciliter le découpage de l'espace du tableau, nous avons déterminé des axes verticaux et horizontaux fonctionnant comme des 'repères', ou 'sites'. Nous avons ensuite découpé l'espace en tenant compte de l'emplacement des Objets par rapport à la surface non peinte du tableau, afin de repérer les éléments spécifiques de la composition de ce tableau et leurs aspects dynamiques.



a. Axe horizontal : Objets et espace non peint

Nous avons remarqué que certains Objets de ce tableau correspondent aux Objets récurrents de différentes thématiques de la peinture traditionnelle (voir chap. 2) autres que ‘montagne-eau’ : cela concerne notamment les phénix, les fleurs et les oiseaux. Par ailleurs, la composition est faite de façon à rapprocher les Objets qui appartiennent à un thème spécifique, et à ce qu’ils occupent une partie seulement de l’espace : ainsi, les fleurs, deux des oiseaux et les rochers occupent le haut du tableau, tandis que les phénix se situent dans la partie basse. Par ailleurs, nous avons pu vérifier que ces sections partagent l’espace du tableau de manière régulière : trois parties délimitées par deux axes horizontaux, situés à chaque tiers du tableau. Cela rejoint aussi un autre découpage possible, celui que suggère l’espace non peint, qui serpente de bas en haut, comme indiqué ci-dessous à droite — ce qui sera développé ultérieurement.



Nous avons donc découpé l’espace du tableau en trois parties horizontales (suivant une logique thématique de placement des Objets, et suivant la disposition de l’espace non-peint dans l’espace. Ces espaces contiennent différents types d’Objets:

- Espace du haut (E1) : rochers, fleurs, oiseaux
- Espace du milieu (E2) : montagnes, arbres, maisons (ou pavillons), rochers
- Espace du bas (E3) : phénix, rochers, plantes



Les Objets représentés dans E1 appartiennent au thème « fleurs-oiseaux », ceux de E2 au thème ‘montagne-eau’ et ceux de E3 au thème « animaux mythiques » ; ces Objets provenant de diverses thématiques sont donc réunis au sein d’un même espace pictural.

Nous avons observé que certains éléments apparaissent régulièrement en alternance avec l’espace non peint, de haut en bas du tableau, de façon à marquer davantage l’horizontalité : ce sera notamment le glissement des formes entre montagnes et rochers, les lignes courbes entre E2 et E3. Nous avons également pu noter que E1 et E3 offrent la représentation d’un paysage proche, tandis que E2 figure un espace plus éloigné. À l’intérieur de E2, la partie en bas à droite montre un paysage proche par rapport à l’arrière-plan montagneux. Par un jeu d’échelle et grâce au manque de détails dans la représentation, les observateurs peuvent considérer le même Objet comme proche ou éloigné en alternance, voire simultanément. Cet effet est valable pour les motifs comme les montagnes et les rochers, pour lesquels l’observateur finira par choisir librement une interprétation : la montagne peut devenir rocher si l’on choisit un point de vue proche, et le rocher peut devenir montagne dans une perspective plus lointaine.

b. Axe vertical : Objets et espace non peint

Nous avons relevé des formes provenant d'Objets ou de fragments d'Objets, disposées autour de l'axe vertical central, et qui appartiennent aux trois espaces horizontaux.

Dans E1, on remarque qu'une forme torsadée au milieu du bouquet se trouve juste à gauche de l'axe vertical central. Sachant que cette forme fait partie d'un ensemble végétal, nous pouvons suggérer qu'elle évoque un mouvement vertical spiralé.

Dans E2, un arbre que l'on peut identifier comme un saule pleureur se trouve sur l'axe vertical central : à gauche de cet arbre, il y a un espace non peint, puis des maisons, et des arbres sans feuilles. À droite de cet arbre, l'espace est rempli par d'autres arbres et des rochers. L'espace à gauche de cet arbre peut être considéré comme un paysage hivernal: l'absence de feuilles sur les arbres en est l'indice. L'espace de droite représente plutôt une scène printanière, avec la couleur verte présente sur les feuilles du saule pleureur, arbre symbolisant par ailleurs, la fin de l'hiver, et avec l'aspect des autres arbres, au feuillage abondant. Le passage d'une saison à l'autre, de l'hiver au printemps, est ainsi représenté par l'aspect des Objets et par le mouvement linéaire de leur disposition, de gauche à droite. La séparation entre la gauche et la droite, marquée par la présence d'un espace non peint, met en évidence le changement de saisons.

Dans E3, autour de l'axe vertical central, se trouvent d'un côté deux phénix, et de l'autre quelques herbes sèches. Les plumes des phénix et les herbes sont dirigées de façon symétrique vers le haut. Le fait que les phénix soient des animaux mythiques et l'opposition apparente dans la direction des plumes et des herbes nous permettent d'interpréter cet espace comme un monde mystérieux. Le phénix symbolise [la paix donnée grâce à un sage gouverneur confucéen, ou encore le véhicule d'un dieu céleste] ; en revanche, il existe un conte où le phénix se révèle plutôt annonciateur de malheurs : [la Fin du pays Han, où le phénix apparaît au moment où Wang Mang fonde son nouveau royaume en usurpant le trône royal de Han. Leur apparition a été perçue comme un signe funeste par le peuple.]¹⁸¹

Nous avons aussi observé que plusieurs éléments relient verticalement ces trois espaces : la similitude formelle de certains motifs, et leur passage d'un espace de composition à l'autre.

¹⁸¹ Dictionnaire des mythes et des symboles coréens, Séoul, éd. Dong-A, 1992, p.57-62 (ouvrage en coréen).

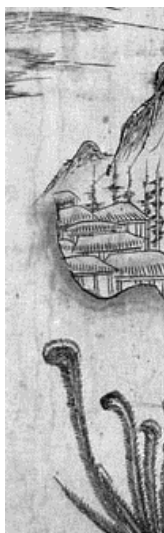
Ainsi, le trait fin qui rejoint l'extrémité de l'arbre situé à droite de E2, et la tige de la fleur sortant du bouquet (E3) en se penchant vers l'espace E2, créent une continuité de courbes dans l'espace.

Nous observons que les feuilles, aux formes courbes, sont disposées de façon inclinée de la gauche vers la droite, à la manière d'un éventail ouvert.



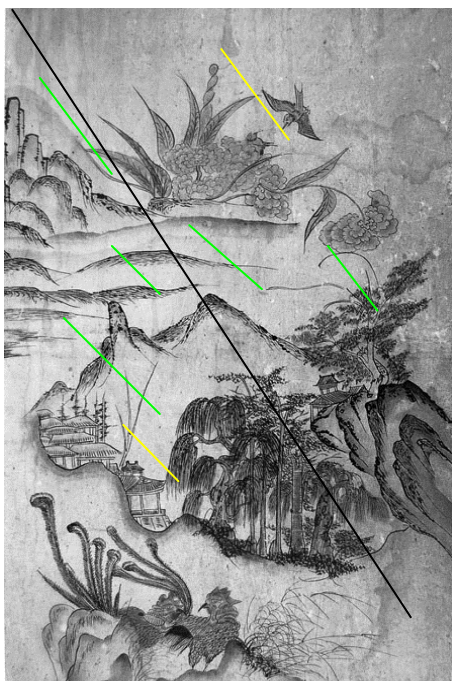
À gauche du tableau, entre E1 et E2, on remarquera également des rochers aux formes courbes, qui se succèdent de haut en bas tout en s'aplanissant progressivement. Le tracé à l'encre diluée du haut de cette partie et l'aplanissement des volumes au trait en bas — laissant voir l'espace non peint du fond du tableau — donnent l'impression d'un espace infini.

La relation entre ces motifs — signifiant des montagnes, des rochers, le sol ou l'eau — intégrant dans leur composition l'espace non peint — signifiant le temps de transformation entre les Objets — peut être comparée à la conception de « devenir réciproque ». Ce principe de composition est utilisé dans la représentation de deux Objets en rapport l'un avec l'autre, comme la montagne et le rocher ou la fleur et l'oiseau. Nous pouvons le constater dans la présence du trait translucide réalisé au pinceau et dans l'aplanissement des traits en bas de ce fragment de tableau, que nous identifions comme sol ou eau. Ce principe est employé non seulement entre les montagnes et les rochers d'un côté et entre le sol et l'eau de l'autre, mais encore entre ces quatre entités différentes dans le tableau.



La direction verticale des plumes du phénix de gauche est mise en évidence par l'espace non peint qui entoure E2 et relie E1 et E3 l'un à l'autre.

c. Axe oblique : Centre et espace non peint



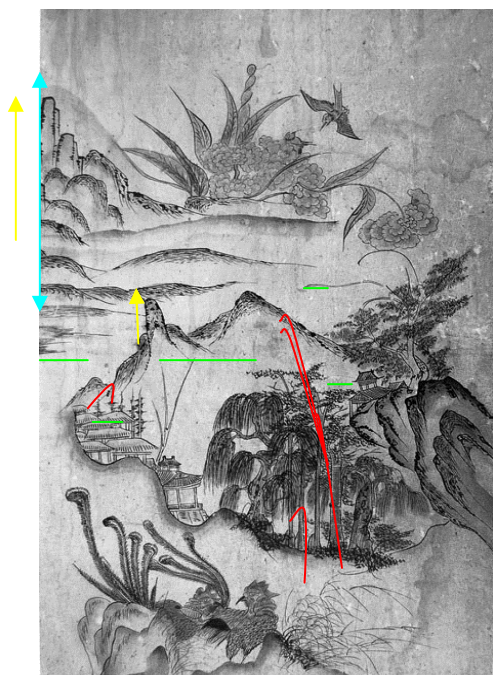
Beaucoup d'Objets peints de ce tableau ont une forme qui suit la direction d'une diagonale — c'est le cas de l'oiseau en vol par exemple —, ou bien sont disposés, dans la composition générale du tableau, selon un axe oblique. De manière générale, les tracés et l'emplacement des Objets marquent une direction dominante qui serait du haut à gauche vers le bas à droite. C'est le cas des rochers, des montagnes, des plumes de la queue des phénix, et de la disposition des maisons. Nous avons remarqué aussi que ces Objets ne

suivent pas des lignes obliques parfaitement parallèles à la diagonale principale du tableau, mais semblent pencher légèrement sur la gauche.

d. Deux mondes : le point de vue, les Objets indiciels et les Objets d'un monde imaginaire

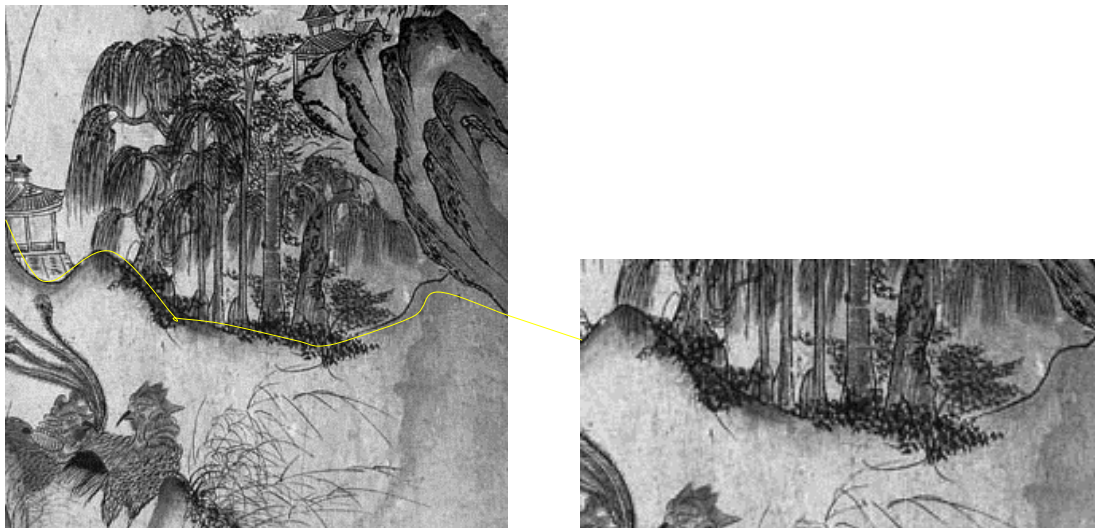
Les deux découpages que nous avons mentionnés au début de ce chapitre induisent deux possibilités de lecture concernant la composition du tableau. La première s'appuie sur une composition de l'espace en trois plans, l'espace étant dans ce cas découpé horizontalement en E1, E2, E3. La seconde possibilité s'appuie sur une composition de l'espace en deux niveaux, où la partie du haut est reliée à celle du bas par un espace non peint : celui-ci contourne les montagnes du milieu du tableau en une ligne ondulante qui borde E2, l'espace se situant au milieu étant autonome. Nous avons indiqué ci-dessous les éléments qui soutiennent cette logique de composition du tableau, à la fois dans les techniques de représentation et dans la signification des Objets présents.

L'ensemble du paysage compris dans E1 et E3 est globalement vu frontalement. En revanche, les montagnes et les rochers sont représentés en contre-plongée, ou encore selon une vue 'élevée', ou 'plate'(chap.1 § 3.2.3.2). Au contraire, l'espace E2 est vu en plongée : le toit des kiosques et les plantes sur le sol semblent vus d'en haut (lignes rouges dans le tableau ci-dessous), tandis que d'autres Objets sont vus de face (lignes jaunes : les maisons et les arbres du milieu). Dans le cas des kiosques, plusieurs angles de vue semblent cohabiter à l'intérieur du même Objet.



Les plantes sont dessinées sur une ligne ondulante tracée à l'encre noire et à l'encre diluée. L'arbre étant représenté de face, le débordement de la plante vers E3 apporte une certaine ambiguïté dans la lecture de l'espace : c'est comme si la frontière entre les deux espaces disparaissait, et que les arbres poussaient sur une colline. E2 et E3 se rejoignent donc sur le même plan. On peut encore considérer qu'il y a un changement de point de vue en général et que ce sont des plantes rampantes qui ont grimpé depuis le sol jusqu'à la colline.

La deuxième interprétation permet de supposer que E2 est une région basse tandis que E3 est en hauteur. En tenant compte du fait que E1 et E3 sont reliés l'un à l'autre et se situent à un niveau plus haut que E2, nous pouvons imaginer que E1 + E3 sont un lieu en hauteur, comme une falaise, et que E2 est vu de haut. En fonction du point de vue de l'observateur, cette ligne entre E2 et E3 peut être perçue comme une jonction de ces deux espaces ou bien comme une ligne de séparation qui fait basculer E3 dans l'arrière-plan.



Certains Objets et leur signification semblent appuyer cette interprétation. D'après plusieurs éléments indiciels, nous interprétons E1 + E3 comme un monde céleste, divin et imaginaire alors que E2 serait un monde terrestre, un monde humain.

Le phénix, animal mythique, symbolise le monde céleste; il est un véhicule divin. Par ailleurs, la forme torsadée en plus de la grandeur inhabituelle des fleurs peuvent être les éléments indiciels d'un monde imaginaire.

Dans E2, les maisons sont l'indice d'un monde humain et les arbres sont des éléments liés à la terre. Le saule pleureur, quant à lui, est l'indicateur d'un lieu particulier, en tant qu'arbre présent dans les régions de basse altitude. Le rapport d'échelle des Objets entre eux, enfin, est plus homogène dans E2 que dans E1.

De plus, le fait qu'il y ait des Objets vus en plongée dans E2, et que cet espace se trouve au milieu de l'espace du tableau, nous amènent à supposer que E2 est vu de haut, à savoir de E3. Par exemple, si le site est le regard d'un phénix, la cible est E2. Par ailleurs, les yeux des phénix, représentés de face, donnent l'impression d'une paire d'yeux, et semblent l'indice d'un regard.

On notera également que l'échelle de la fleur et celle du phénix créent un effet de proximité du paysage, alors que les Objets dessinés dans E2 semblent plus éloignés malgré la précision des détails dans la représentation. Par ailleurs, c'est grâce à cette précision que nous avons pu mettre E2 au même plan que E1 et E3 dans le premier découpage proposé.

3. Analyse

1. Vide et Plein dans l'Objet

Comme nous l'avons constaté dans la description des Objets du tableau (chap. 3§ 2) l'espace non peint est ici un Objet représentant des éléments fondamentaux comme l'<air>, la <terre> ou l'<eau>.



L'espace non peint fonctionnant comme un signifiant indiciel, nous avons suggéré différents signifiés en le confrontant aux autres éléments graphiques représentés. Par exemple, /l'espace non peint qui occupe le haut du tableau et constitue le fond autour de l'oiseau en vol/, représente l'<air>, et par extension, nous pouvons aussi le percevoir comme le <ciel> ou comme un <espace vide>.



L'espace non peint comprenant /des traits fins horizontaux à l'encre noire en dessous des formes montagneuses et des rochers/ (image de droite) se révèle être également un signifiant indiciel qui peut être interprété comme la <terre> (et par expansion le <sol>) ou encore comme de l'<eau>.

L'espace non peint apparaît également dans les Objets dessinés. L'espace non peint dans les Objets, comme dans le cas des arbres sur la falaise, peut fonctionner comme un support de projection laissant à l'imagination une autre possibilité de lecture. L'espace non peint entre les deux arbres et l'utilisation de traits noirs pour la représentation des feuilles peuvent induire une certaine ambiguïté dans la lecture: par exemple, il est

difficile de déterminer le nombre de troncs, car on se demande s'il y a un autre arbre (ou plus) entre ces deux arbres. Nous pouvons aussi imaginer deux figures humaines simplifiées, l'une de face, l'autre de profil (dans le cercle de l'image ci-dessous).



2. Points de vue multiples dans l'Objets peints



Comme nous l'avons observé précédemment lors de la description des Objets du tableau, les maisons et le kiosque sont représentés en eux-mêmes selon plusieurs points de vue. L'espace non peint nous permet de voir certaines parties de ces Objets ni en deux, ni en trois dimensions, mais d'une façon intermédiaire. De plus, le fait que les techniques graphiques de représentation du volume ne s'attachent pas à représenter le référent de manière réaliste renforce cette ambiguïté. Dans le cas du pavillon situé à droite de l'image, la forme de base au-dessous du toit peut être perçue de plusieurs manières : soit comme une façade (deux dimensions), soit comme un espace vide situé entre trois piliers (trois dimensions). Le fait que l'Objet soit représenté selon plusieurs points de vue donne

l'impression que l'on tourne autour de l'Objet en fonction de la perspective proposée par chaque facette. Ici, l'Objet en question crée une véritable interaction, en tant que 'cible', avec le regard de l'observateur, ou 'site'. L'espace non peint parvient à renverser cette relation cible/site entre l'Objet et le regard de l'observateur : l'Objet est une cible construite selon plusieurs points de vue, mais au moment où l'observateur le regarde en passant d'un point de vue à un autre, et qui permet de relier au sein d'une même forme ces différents axes de représentation.

3. Passage d'une dimension à l'autre



Lors de la description de la composition du tableau, nous avons constaté qu'il y avait deux manières de lire l'espace du tableau, si l'on se réfère à la disposition des Objets le long de la zone frontière (chap. 3 § 2.2.1). Selon la première, cet espace est fait d'un seul plan représenté de face : l'espace non peint situé autour des Objets apparaît simplement comme un espace disponible. Le style de figuration des arbres, peints de face, appuie cette idée. L'espace du tableau est représenté dans ce cas en deux dimensions.

L'autre manière nous invite à percevoir cet espace selon deux plans : au premier plan, les arbres, représentés de face, sont situés en hauteur. Au second plan, derrière les arbres, se trouve un espace, une région basse. Le fait notamment que les plantes rampantes situées au pied des arbres — devant et derrière eux — soient représentées avec différentes densités d'encre crée deux plans ; l'espace non peint visible entre et sous les arbres nous laisse la possibilité d'imaginer cette région. Par ailleurs, l'alignement des Objets renforce l'idée d'une séparation en différents plans. C'est la raison pour laquelle nous pouvons suggérer la présence d'un autre espace à l'arrière des arbres et tenant lieu d'arrière-plan. Ici, l'espace du tableau s'inscrit dans un espace à trois dimensions.

Ces deux interprétations sont possibles en raison de la présence de l'espace non peint, en interaction constante avec les autres éléments de composition — l'alignement

des Objets notamment. Les principes de composition et leur interaction avec l'espace non peint de cette zone du tableau peuvent être rattachés à la notion de 'mi-lieu'. L'espace non peint de la Zone Frontière de ce tableau est comme une zone de transfert permettant au regard de l'observateur d'osciller d'une dimension à l'autre.

4. Relation spatiale *haut / bas*.



L'alternance rythmique verticale induite par l'espace non peint et les motifs représentant les montagnes-rochers créent la possibilité d'une variation dans leur identification. Ce principe de composition peut être analysé comme un véritable 'devenir réciproque' entre deux objets, une conception du thème 'montagne-eau' que nous avons étudiée dans le chapitre 1. Ici, l'espace non peint est un élément temporel signifiant un <<temps d'évolution>> ou <<de transformation>> de ces deux objets l'un par rapport à l'autre. Dans ce tableau, il en va de même pour le couple terre-eau.

5. L'espace et le temps invisibles



Le Vide peut signifier le temps ou l'espace invisible. Nous avons pu repérer l'espace non peint représentant le temps invisible dans la description d'E2 : les Objets sont disposés autour d'un espace non peint qui les sépare en deux parties, l'une à sa gauche, l'autre à sa droite. Nous observons un contraste atmosphérique entre ces deux paysages, l'un évoquant l'«hiver» ou la «sécheresse» l'autre le «printemps» ou la «luxuriance». De gauche à droite dans le paysage de la partie E2, la progression, ou changement d'état, des Objets entre deux saisons est représentée par l'espace non peint. Ici, le sens symbolique du Vide peut être le «temps invisible».

6. Trajectoire du regard



L'espace non peint visible entre les Objets représentés crée une circulation du vide au sein du tableau. Comme nous avons pu l'observer lors du découpage du tableau (chap. 3 §3), cet espace non peint sépare et réunit à la fois les différentes zones. De plus, cet espace non peint peut introduire et véhiculer le regard de l'observateur dans un mouvement fluide. Cette fonction de l'espace non peint peut être rapprochée de la notion de 'voie'. Au moment de la lecture de l'image par l'observateur, l'espace non peint peut fonctionner comme une unité à l'origine d'une trajectoire du regard. Dans ce tableau, l'espace non peint permet au regard de circuler selon un parcours visuel serpentant de haut en bas entre les différents objets représentés. Cela nous permet d'établir une libre perception des éléments du tableau, point de départ d'un possible récit : un espace-temps, ou 'cinquième dimension' dans le critère 7.

7. Temps du récit, espace infini



Comme nous l'avons constaté dans l'interprétation présentée dans le chapitre 3, les Objets du tableau peuvent apparaître sur un ou deux plans — région haute ou basse — selon le point de vue de l'observateur. De ce fait, nous avons pu interpréter l'espace du tableau comme un monde céleste (en bleu dans l'image) ou terrestre (en rose), en fonction de la valeur symbolique des Objets — le «phénix» par exemple, évoque «le monde céleste». Nous avons également observé que certains éléments du tableau relient ces deux mondes ; c'est le cas de la fleur se penchant de l'espace céleste vers l'espace terrestre. Les possibilités de points de vue de l'observateur, enfin, peuvent conduire les arbres (au-dessus de la ligne ondulante) du monde terrestre vers le plan céleste.

Annexe 5 : mouvement

Nous présentons ci-dessous une pré-analyse de l'interaction des éléments picturaux de notre corpus (forme des Objets et composition) avec la structure spatiale des tableaux (situation par rapport aux axes latéral, vertical, horizontal et oblique, etc.). Cette interaction est à l'origine d'un certain effet de mouvement au sein du tableau, et par conséquent d'un effet de sens : celui de la <<transformation des Objets de la nature>>, notamment pour les peintures n^{os} 1, 3, 4, 8.

Dans l'ensemble de notre corpus, nous avons observé que différentes temporalités se créaient au sein du même espace. Nous avons pris pour exemple quatre peintures (n^{os} 1, 3, 4 et 8) dont la composition révèle des temporalités variées qui contribuent de manière significative à un effet de mouvement

Cet effet est renforcé par la répétition d'Objets du même type, avec une variation de leur forme et de leur situation dans les différentes zones du tableau, ce qui permet de relier ces espaces. Ainsi, les Objets de forme horizontale entre le haut et le bas du tableau (chap. 4 § 2.4), le circuit que les espaces non peints font emprunter au regard et les Objets composés formant la ligne de la zone frontière (chap. 4 § 2. 5) Cette répétition des Objets peints au tour de l'axe horizontal donne l'impression que les Objets sont en mouvement ou se transforment, d'une forme à l'autre ; cette succession de motifs crée un rythme dans la lecture de l'observateur. Par ailleurs, les Objets peints ont des formes proches ou similaires, ce qui amène une idée de changement progressif. Ainsi, dans la peinture n^o 1 (cf. tableau ci-dessous), la gauche et la droite de l'espace du tableau sont mises en opposition en termes d'effet de mouvement. Le mouvement vertical, progressif et successif, représenté par la composition séquentielle de l'espace de gauche peut signifier le <<mouvement des Objets de la nature (mont, eau, air, nuage...)>>, en référence à la saison du printemps qui est évoquée dans le texte, mais pourrait aussi bien symboliser la <<transformation mutuelle entre des Objets de la nature>> du 'devenir réciproque'.

De plus, le mouvement d'un Objet naturel, tel que le <vent> ou l'<eau> est montrée par la qualité du trait de pinceau au sein de la même zone du tableau : les / tracés légers en

blanc sur un espace non peint / signifient <le vent sur l'eau> peuvent être interprétés comme un <<mouvement rapide de l'air>>, ce qui renforce l'aspect dynamique de l'effet visuel.

En revanche, l'atmosphère de l'espace de droite du tableau (composé de deux arbres encadrés par de l'espace non peint paraît relativement <<statique>> et <<hivernale>>. De ce fait, nous pouvons suggérer que l'espace gauche du tableau représente l'arrivée du printemps, par le biais du changements d'état des Objets naturels.

Voici le tableau synthétisant notre analyse de la peinture n°1.

Tableau 13 : Analyse des composants produisant un effet de << mouvement>>, Peinture n° 1

		Dynamique ←————→ Statique	
que ↑ ↓ Statique	Dynami	Haut	Bas
	Gauche	- ①/répétition des lignes ondulées et droites en intervalle avec l'espace non peint entre haut et bas/ → <forme séquentielle de 'devenir réciproque' entre 'monts-eau-terre'> ②/tracés légers en blanc sur espace non peint/ → <vent sur l'eau> → <mouvement rapide de l'air> ①+② -> <<transformation des Objets dans un rythme varié>> - / répétition du mont en rouge à la même échelle, qu'il soit proche ou lointain / → <rapprochement de deux espaces différents>, <direction, déplacement en diagonale>	
	Droite	deux arbres et espace non peint aux contours marqués <circuit du regard enfermé à l'intérieur de l'espace> -> <<statique>>	

Nous avons également observé que l'ensemble du tableau est composé de zones aux mouvements très distincts et contrastés entre le haut et le bas dans la peinture n° 4. Dans la zone de séparation entre l'espace du Ciel et celui de l'Homme, nous avons pu voir que la confrontation de la vue 'proche/lointain' dans des Objets comme les monts et les rochers, peints à différentes échelles en haut du tableau, créait un mouvement <<dynamique>> ; alors que dans la partie basse, vers /la grande surface d'espace non peint/, <l'eau> dégage une impression de <<stabilité>>, de par la disposition des Objets et par la présence de lignes ondulantes régulières à l'encre très diluée.

Tableau 4 : Analyse des composants produisant un effet de <<mouvement>>, Peinture n° 4

	haut ←-----→bas	
Gauche	La disposition des Objets horizontaux et séquentiels montagne-rocher-eau → <Mouvement horizontal> → <<Transformation mutuelle entre les Objets naturels>>	
Droite	① - /succession de formes triangulaires à l'intérieur d'une montagne et de rochers de grand format/ → <agrandissement progressif des objets massifs> ② - /répétition des motifs : des arbres dans les différentes zones, de formes et échelles variées/ → <effet de rapprochement et d'éloignement partiel (zoom)> → <mouvement en profondeur> - /formes verticales allongées, extrémités supérieures triangulaires/ → <mouvement vertical> ①+② → <<agissant, dynamique>>	①- /petits rochers disposés à intervalles réguliers sur l'espace non peint/ ②- /lignes légèrement ondulantes régulières, à l'encre très diluée sur l'espace non peint/ <peu de mouvement> ①+② → <<atmosphère paisible, mouvement régulier et stable>>

Dans la peinture n° 3, nous avons également observé différentes temporalités liées à la composition. La gauche et la droite du tableau sont mises en opposition : nous pouvons voir un espace <<fermé>> à gauche et <<ouvert>> à droite par le biais de la forme de l'espace non peint entre les Objets, à la zone frontière et à l'intérieur des espaces divisés. En revanche, les deux espaces sont reliés par la répétition du motif de montagnes, en haut du tableau — l'espace du tableau est rythmé et relié de gauche à droite par ces motifs qui créent un effet d'«éloignement, du proche vers l'infini» par la variation progressive (de gauche à droite) de la densité de l'encre et des détails à chaque motif —, mais aussi par les répétitions d'autres motifs qui peuvent être interprétés comme une séquence : les trois groupes d'oiseaux dans les trois zones de l'espace pictural, celui de l'Homme sur lequel ils sont alignés, avec une posture verticale ; dans la zone frontière, où on les retrouve dans une position plus affaissée, et les derniers posés sur l'eau à l'extérieur de la zone frontière. Cela crée une temporalité particulière dans le tableau, comme si une histoire se déroulait à l'intérieur de la même image dans un temps autonome, et comme si les mêmes oiseaux pouvaient s'être déplacés dans les trois espaces (chap. 3 § 3).

Tableau 15 : Analyse des composants produisant un effet de <<mouvement>>, Peinture n° 3

		Dynamique	Statique
Haut ↑ ↓ Bas	Gauche	Droite	
	/ succession des motifs des monts qui changent progressivement de forme de gauche à droite, avec de moins en moins de détails, peints à l'encre plus diluée, pour devenir à peine visibles / → <distance>, → <'proche - lointain'> → <<'visible-invisible'>> → <<effet d'éloignement du proche vers l'infini>>		
	/espace non peint de forme continue en demi-cercle dans l'espace de l'H.-T/ → <surface de falaise-sol(ou eau) > +/répétition des motifs des Objets (arbre, plante, bateaux) reproduisant l'espace non peint en forme de demi-cercle dans la Z. F./ → <fermeture de l'espace de l'H.-T> → <circuit du regard enfermé à l'intérieur de l'espace>	/répétition du motif des cimes dans l'espace de l'environnement proche de l'Homme, au milieu, à droite du tableau et dans la partie supérieure en alternance avec l'espace non peint/ → <mouvement en diagonale> /espace non peint en forme de zigzag entre le haut et le bas, selon une forme continue/ → <eau-ciel> → <circuit du regard ouvert>	
/trois groupes d'oiseaux debouts dans E. H-T, assis dans Z. F et sur l'eau à l'extérieur de la Z. F. en alternance avec l'espace non peint/ → <mouvement séquentiel et rythmique>			

(E. C. : espace du Ciel ; E. H.-T. : espace Homme-Terre ; E. Z. F. : espace zone frontière)

Dans la peinture n° 8, l'espace est composé de différentes temporalités au sein d'une même zone du tableau. La forme séquentielle verticale, en haut à gauche du tableau, est susceptible d'être interprétée comme symbolisant << le cycle de la transformation mutuelle (du 'devenir réciproque') entre les Objets de la nature >>. Un changement de saison peut également être suggéré par la différence d'atmosphère exprimée par les différents aspects des Objets entre l'espace de gauche et celui de droite (l'absence ou la présence de feuillage sur les arbres, par exemple). Par ailleurs, l'espace non peint entre les deux espaces peut évoquer le << passage invisible du temps entre deux saisons >>.

Dans sa composition, l'espace de l'Homme est fermé, puisqu'il est encadré par la ligne ondulante des monts, mais dans la mesure où le haut et le bas sont reliés par l'espace non

peint qui serpente à l'intérieur du tableau, l'espace n'en demeure pas moins situé à l'intérieur d'un circuit ouvert.

Les Objets qui composent l'ensemble de l'espace du tableau suggèrent différentes directions de mouvement, structurées par l'espace non-peint qui serpente entre le haut et le bas du tableau et crée un mouvement dynamique.

Tableau 16 : Analyse des composants produisant un effet de <<mouvement>>, peinture n°8

	Gauche	Droite
haut	/forme séquentielle des motifs de 'mont-terre ou eau' à échelle réduite/ → <mouvement vertical> → <<transformation entre les Objets de la nature>>	/forme torsadée de la plante/ → <<mouvement en spirale>>
	maisons sans présence humaine à l'extérieur + arbres sans feuilles/ → <<sécheresse ou hiver>>	/arbres en feuilles/ → <<printemps ou été >> / saule pleureur / → <<région humide ou épanouissement>>
bas	/plumes de la queue des deux oiseaux orientées vers le haut à gauche/ → <<mouvement ascendant diagonal oppositionnel>>	/tiges de la plante orientée vers le haut à droite/

Pour les peintures n^{os} 3, 4, 8 et le paravent, l'absence de signes textuels (inscription du texte dans l'espace du ciel) rend la narration plus délicate. En revanche, la forme de la composition et les effets graphiques apportent des éléments importants pour l'interprétation.

Liste des tableaux

Tableau 1 : Thèmes et lieux d'accrochage du <i>minhwa</i>	114
Tableau 2 : Inventaire des Objets du corpus	127
Tableau 3 : Analyse sémiologique des formes humaines	128
Tableau 4 : L'environnement peint associé à la forme humaine	130
Tableau 5 : Animal (Oiseau) représenté : type, nombre, échelle.....	131
Tableau 6 : Forme des éléments fondamentaux de la nature : terre, air, eau.....	136
Tableau 7 : Description de <terre>, <eau>, <air> dans la peinture n°8.....	136
Tableau 8 : Description de <terre>, <eau>, <air> dans la peinture n°6.....	137
Tableau 9 : Description de <terre>, <eau>, <air> de la peinture n°2	138
Tableau 10 : Espace non peint et Objets	149
Tableau 11 : Analyse sémiologique systémique, peinture n°1, « île de Cheju».....	247
Tableau 12 : Analyse sémiologique forme humaine de la peinture n°1	250
Tableau 13 : Analyse des composants produisant un effet de <<mouvement>>, peinture n°1	312
Tableau 14 : Analyse des composants produisant un effet de <<mouvement>>, peinture n°4.....	313
Tableau 15 : Analyse des composants produisant un effet de <<mouvement>>, peinture n°3.....	314
Tableau 16 : Analyse des composants produisant un effet de <<mouvement>>, peinture n°8.....	315

Liste des figures

Fig. 141 : fenêtres et cloisons dans la maison traditionnelle, (dans) IM Sök-Jae, <i>L'Architecture traditionnelle</i> .	19
Fig. 142 : espace intérieur traditionnel, (dans) CHŎNG Min-Ja, <i>Construction de la maison traditionnelle</i> ...	20
Fig. 143 : cloisons modulables ouvertes d'une pièce dans l'architecture traditionnelle coréenne, (dans) IM Sök-Jae, <i>L'Architecture traditionnelle coréenne</i> .	21
Fig. 144 : escaliers du temple bouddhique Mouwisa à la porte de Chŏnwang (dans) IM Sök-Jae, <i>L'Architecture traditionnelle coréenne</i> .	22
Fig. 145 : bassin <i>Aelyŏnji</i> , palais royal Ch'angdŏk (Chosŏn, XV ^e s.) (dans) Séoul, Site officiel du Palais du Ch'angdŏk, www.cdg.go.kr	23
Fig. 146 : gare de Kyoto, Blog, www.nezumi.dumousseau.free.fr/japon/index.htm	40
Fig. 147 : « Paekchaho » XV ^e s., (dans) <i>L'Art et la culture coréenne</i> , An, Hwi-Jun.	68
Fig. 148 : « L'automne » An Kyŏn, XV ^e s., (dans) An, Hwi-Jun, <i>L'Art et la culture coréenne</i>	69
Fig. 149 : « Le Coq jaune », paravent à huit panneaux, XVII ^e s., (dans) <i>Nostalgies coréennes</i> .	70
Fig. 150 : « Paysage, le mont Inwang », Chŏng Sŏn (dans) An, Hwi-Jun, <i>L'Art et la culture coréenne</i>	71
Fig. 151 : « École », Kim Hong-Do, XVIII ^e s. (dans) An, Hwi-Jun, <i>L'Art et la culture coréenne</i> .	72
Fig. 152 : « Les amoureux sous la lune », Sin Yun-Bok, XVIII ^e -XIX ^e s., (dans) An, Hwi-Jun, <i>L'Art et la culture coréenne</i>	72
Fig. 153 : « Dix animaux de longévité », XIVE s., (dans) <i>Happy Chosŏn Folk Painting</i>	73
Fig. 154 : « Orchidée », 1816 (?), (dans) Cambon Pierre, <i>L'Art coréen au musée Guimet</i> .	74
Fig. 155 : « <i>Sadangdo</i> , hôtel de rite ancestral », (dans) Chŏng, Byŏng-Mo, <i>Happy Chosŏn Folk Painting</i>	77
Fig. 156 : « Paravent aux livres », Chosŏn, XIX ^e s., (dans) Chŏng, Byŏng-Mo, <i>Minhwa, la révolution des peintres anonymes</i> .	79
Fig. 157 : « Paravent aux livres », fin du XVIII ^e -début du XIX ^e s., (dans) Chŏng, Byŏng-Mo, <i>Minhwa, la révolution des peintres anonymes</i> .	80
Fig. 158 : « Livres et autres outils de l'érudit », XIX ^e s., (dans) Chŏng, Byŏng-Mo, <i>Minhwa, la révolution des peintres anonymes</i> .	81
Fig. 159 : « Livres et autres outils de l'érudit », XIX ^e s., (dans) Chŏng, Byŏng-Mo, <i>Minhwa, la révolution des peintres anonymes</i> .	81
Fig. 160 : « Livres et autres outils de l'érudit », XIX ^e s., <i>Minhwa Museum</i> , Séoul.....	82
Fig. 161 : « Début du printemps » (1072) <i>Guo Xi, Song du nord</i> , (dans) ELISSEEFF Danielle, <i>Histoire de l'art</i> .	84
Fig. 162 : « Montagnes, pavillon et oiseaux », Auteur anonyme, Chosŏn, XVIII ^e -XIX ^e s., (dans) <i>Nostalgies coréennes</i> .	84
Fig. 163 : « Deux pins », Zhen WU, époque des Yuan XIV ^e s., (dans) ELISSEEFF Danielle, <i>Histoire de l'art</i> .	85
Fig. 164 : « Paysage de l'île de Cheju », Auteur anonyme, Chosŏn, XVIII ^e -XIX ^e s., (dans) <i>Nostalgies coréennes</i> .	85
Fig. 165 : « La Piété filiale et le Fils (dévoué à ses parents) » XIX ^e s., (dans) CHŎNG Byŏng-Mo, <i>Minhwa, la révolution des peintres anonymes</i>	85
Fig. 166 : « Sincérité », (dans) CHŎNG Byŏng-Mo, <i>Minhwa, la révolution des peintres anonymes</i> .	86
Figure 167 : « Fleurs, oiseaux et lapins », XIX ^e s., paravent à six panneaux, (dans) <i>Nostalgies coréennes</i> ...	88
Fig. 168 : <i>Munjado</i> , « caractère calligraphié », (dans) <i>Happy Chosŏn Folk Painting</i> .	90
Fig. 169 : Hojakdo « Tigre et pie », époque Chosŏn XIX ^e s., (dans) <i>Happy Chosŏn Folk Painting</i> .	90
Fig. 170 : <i>Hwajodo</i> « fleurs-oiseaux : pivoine », XIX ^e s., (dans) <i>Happy Chosŏn Folk painting</i> .	91
Fig. 171 : <i>Chaekkado</i> « Livres et objets », XIX ^e s., (dans) <i>Happy Chosŏn Folk painting</i> .	91
Fig. 172 : <i>Kamoyŏjaedo</i> « Peinture d'autel de la rite ancestral », XIX ^e s., (dans) <i>Happy Chosŏn Folk painting</i> .	92
Fig. 173 : « Montagne, pavillon et oiseaux », XVIII ^e -XIX ^e s., (dans) <i>Nostalgies coréennes</i> .	96
Fig. 174 : « Dix symboles de longévité » XIX ^e s., paravent à six panneaux, (dans) <i>Nostalgies coréennes</i> ...	96
Fig. 175 : « Grenouilles et papillon » XIX ^e s., (dans) <i>Nostalgies coréennes</i>	97

Fig. 176 : « Hérons », Détail, XVIII ^e s., (dans) <i>Nostalgies coréennes</i>	97
Fig. 177 : « Fleurs, oiseaux et lapins », Paravent à six panneaux, XIX ^e s., (dans) <i>Nostalgies coréennes</i>	98
Fig. 178 : Chat et papillons, XVIII ^e s., (dans) <i>Nostalgies coréennes</i>	99
Fig. 179 : Hwajo-do « fleurs-et-oiseaux », Paravent à huit panneaux, XVIII ^e -XIX ^e s., (dans) <i>Nostalgies coréennes</i>	100
Fig. 180 : 'Livres et autres outils de l'érudit « <i>Chaek'kori</i> », Paravent à six panneaux, XIX ^e s., (dans) <i>Nostalgies coréennes</i>	101
Fig. 181: « Caractère et Dragon, Ch'ung (Loyauté) », XVIII ^e -XIX ^e s., (dans) <i>Nostalgies coréennes</i>	102
Fig. 182 : structure-type de la maison traditionnelle (Chosŏn) de la famille O à Haeju en Corée. XVI ^e s., (dans) SIN Yŏng-Hun, <i>Le Parfum de la maison traditionnelle</i>	110
Fig. 183 : formes humaines (détail, peintures n ^{os} 3, 4 et 6).....	129
Fig. 184 : formes humaines (détail, peinture n ^o 5).....	130
Fig.45 : montagne (détail, paravent n ^o 7 et peinture n ^o 8).....	134
Fig. 185 : maison (toit en tuiles), <i>giwajip</i> , (dans) <i>Le parfum de la maison traditionnelle</i>	139
Fig. 186 : maison (toit en paille) <i>chogajip</i> , id., p. 308.....	139
Fig. 187 : forme architecturale (détail, peinture n ^o 4).....	140
Fig. 188 : forme architecturale (détail, peinture n ^o 3).....	140
Fig. 189 : forme inachevée d'un Objet peint (détail, peinture n ^o 1).....	141
Fig. 190 : Yŏn, « chaise à porteurs du roi » de l'époque Chosŏn, National Palace Museum of Korea.....	141
Fig. 191 : poème calligraphié (détail, peinture n ^o 3).....	143
Fig. 192 : poème calligraphié (détail, peinture n ^o 2).....	144
Fig. 193 : poème calligraphié (détail, peinture n ^o 3).....	145
Fig. 194 : poème calligraphié (détail, peinture n ^o 5).....	146
Fig. 195 : poème calligraphié (détail, peinture n ^o 6).....	147
Fig. 196 : horizontalité marquée par les monts dans les peintures n ^{os} 1, 3, 5, 6, 7.....	157
Fig. 197 : peinture n ^o 1.....	158
Fig. 198 : horizontalité par alignement d'Objets, peintures n ^{os} 1 et 4.....	159
Fig. 199 : lignes horizontales par la répétition de motifs, peinture n ^o 4.....	159
Fig. 200 : lignes composées par les pins, peinture n ^o 6.....	160
Fig. 201 : lignes composées par les monts et des /îles/, peinture n ^o 5.....	160
Fig. 202: verticalité dans la composition, peintures n ^{os} 1, 2, 4, 6, septième et huitième panneaux de la n ^o 7, et n ^o 8.....	161
Fig. 203 : forme ascendante, montagne (détail, peinture n ^o 8).....	162
Fig. 204 : forme verticale, ascendante (détail, peinture n ^o 4).....	162
Fig. 205 : forme torsadée verticale (détail, peinture n ^o 8).....	163
Fig. 206 : formes horizontales successives entre haut et bas dans l'espace du tableau.....	164
Fig. 207 : forme de composition oblique, peinture n ^o 2.....	166
Fig. 208 : forme de composition oblique, peinture n ^o 3.....	167
Fig. 209 : forme de composition oblique, peinture n ^o 4.....	167
Fig. 210 : forme de la composition oblique, panneau n ^o 4 de la peinture n ^o 7.....	168
Fig. 211 : forme de la composition oblique, peinture n ^o 8.....	169
Fig. 212 : monts du paysage lointain (détail, peinture n ^o 3).....	170
Fig. 213 : Analyses des plans de l'espace, peinture n ^o 2.....	171
Fig. 214 : motifs des monts (en jaune) et des arbres (en rose), peinture n ^o 4.....	172
Fig. 215 : découpage par l'espace non peint, peinture n ^o 3.....	174
Fig. 216 : découpage par l'espace non peint, peintures n ^{os} 1 et 2.....	178
Fig. 217 : découpage en trois espaces, peinture n ^o 1.....	179
Fig. 218 : Objets avec jeu d'échelle, peinture n ^o 1.....	180
Fig. 219 : découpage en trois espaces, peinture n ^o 2.....	181
Fig. 220 : découpage en trois espaces, peinture n ^o 3.....	183
Fig. 221 : espace non peint ayant pour sens <montagne ou falaise> ou <eau> entre deux dimensions, peinture n ^o 3.....	184
Fig. 222 : trajectoires de l'espace non peint, peinture n ^o 3.....	185

Fig. 223 : découpage en trois espaces, peinture n° 4.....	186
Fig. 224 : variation d'un motif, peinture n° 4.	187
Fig. 225 : découpage en trois espaces, peinture n° 5.....	189
Fig. 226 : pavillons, peinture n° 5.....	190
Fig. 227 : oiseaux (détail, peinture n° 5).	191
Fig. 228 : motifs en variation du mont et de l'oiseau, peinture n° 5.	192
Fig. 229 : découpage en trois espaces, peinture n° 6.....	193
Fig. 230 : détail, peinture n° 6.....	193
Fig. 231 : découpage en trois espaces, peinture n° 7 (paravent).	194
Fig. 232 : premier panneau de la peinture n° 7.	196
Fig. 233 : interprétation de l'espace du premier panneau, peinture n° 7.....	196
Fig. 234 : les Objets et l'espace (détail, premier panneau, peinture n° 7).....	197
Fig. 235 : les Objets et l'espace de l' 'intérieur-extérieur' (premier panneau, peinture n° 7).....	198
Fig. 236 : porte et muraille, peinture n° 7.	199
Fig. 237 : falaise (huitième panneau, peinture n° 7).	200
Fig. 238 : distinction de l'espace proche-lointain par les monts, peinture n° 7.	200
Fig. 239 : Écran de table « Damo traverse la mer », collection privée, (dans) l'exposition « Rochers de lettrés », Musée Guimet.	201
Fig. 240 : découpage en trois espaces, peinture n° 8, Homme-Terre (B).....	202
Fig. 241 : interprétation de l'espace en trois dimensions, peinture n° 8.	203
Fig. 242 : zone frontière (détail, peinture n° 8).	204
Fig. 243 : fleurs (détail, peinture n° 8).	205
Fig. 244 : oiseaux (détail, peinture n° 8).	205
Fig. 245 : monts et rocher (détail, peinture n° 8).	206
Fig. 246 : formes humaines dans un paysage lointain (détail, peintures n ^{os} 1, 3, 6).	219
Fig. 247 : formes humaines <en posture de prière>.....	219
Fig. 248 : forme architecturale (détail, peinture n° 3).....	220
Fig. 249 : espace non peint ayant pour sens <terre> ou <eau>, peinture n° 1.	221
Fig. 250 : /tracé en blanc sur l'espace non peint/ (détail, peinture n° 1).....	221
Fig. 251 : /traits ondulants à l'encre diluée sur un espace non peint/ (détail, peinture n° 4).....	222
Fig. 252 : points de vue multiples dans l'architecture (détail, peinture n° 4).....	222
Fig. 253 : forme architecturale de la peinture n° 4 décomposée en deux points de vue possibles.	223
Fig. 254 : formes architecturales (détail, peinture n° 8).....	224
Fig. 255 : Objets de la zone frontière perçus sur deux plans différents, peinture n° 1.....	225
Fig. 256 : Objets entre deux plans (peinture n° 1).	226
Fig. 257 : Objets en jeu d'échelle dans le paysage proche/lointain, peinture n° 4.....	227
Fig. 258 : motifs de monts entre deux plans, peinture n° 2.....	228
Fig. 259 : Objets de la <zone frontière> entre deux plans (détail, peinture n° 8).	229
Fig. 260 : interprétation de l'espace non peint en trois dimensions : l'<eau> et la <falaise>, peinture n° 3.	230
Fig. 261 : espace entre deux et trois dimensions (détail, peinture n° 4).....	230
Fig. 262 : espace entre deux plans (détail, peinture n° 7).	231
Fig. 263 : séquence verticale, peinture n° 4.	232
Fig. 264 : séquence verticale, peinture n° 6.	233
Fig. 265 : séquence verticale, peinture n° 8.	234
Fig. 266 : séquence verticale, peinture n° 1.	235
Fig. 267 : espace vide semblable à une <falaise> derrière des <plantes rampantes>, peinture n° 2.....	236
Fig. 268 : espace non peint : <creux> ou <eau> (détail, peinture n° 3).	237
Fig. 269 : espace non peint représentant l'<<infini>> du Ciel (détail, peinture n° 3).....	238
Fig. 270 : espace non peint symbolisant le passage du temps entre deux saisons (détail, peinture n° 8).	238
Fig. 271 : oiseaux dans les différentes zones du tableau, peinture n° 3.	239
Fig. 272 : oiseaux dans les différentes zones du tableau (détail, peinture n° 3).....	240
Fig. 273 : trajectoire par l'espace non peint, peinture n° 8.	241

Fig. 274 : trajectoires du regard par l'espace non peint, peinture n° 3.....	242
Fig. 275 : trajectoires du regard suivant l'espace non peint, peinture n° 6.	243
Fig. 276 : peinture n° 1, paysage « île de Cheju».	246
Fig. 277 : interprétations d'une forme inachevée (détail, peinture n° 1).....	251
Fig. 278 : deux arbres (détail, peinture n° 1).....	252
Fig. 279 : interprétation d'une forme abstraite comme <forme organique> (détail, peinture n° 1).	252

Index des auteurs

A

AN Hwi-Jun	63, 76, 327
AUROUX Sylvain	327

B

BACHELARD Gaston.....	246
BARTHES Roland.....	153, 154, 327
BOUCHERIT Aziza	1, 118, 327
BRUNETIÈRE Valérie.....	5, 218, 327
BRUNETON Yannick	327
BUCI-GLUCKSMAN Christine.....	5, 12, 39, 40, 41, 42, 58, 212, 218, 327

C

CAMBON Pierre	5, 59, 71, 88, 90, 94, 318, 328
CHENG Anne	328
CHENG François .. 6, 12, 16, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 38, 39, 42, 57, 84, 154, 166, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 233, 245, 246, 328, 330	
CHO Min-Ji	118, 327
CHŌNG Byōng-Mo.....	74, 80, 318, 328
CHŪNG Chi-Young	328
CUNNINGHAM Michael.....	76

D

DAYEZ-BURGEON Pascal	328
----------------------------	-----

F

FOCON Albert.....	331
-------------------	-----

G

GIÉS Jacques	328
GOMBRICH Ernst Hans	328

H

HALL Edward T.....	41, 329
HONG Sŏn-P'yo.....	78
HONG Sŭn-P'yo.....	329
HOUEBINE Anne-Marie.....	218, 327, 329

I

IM Sŏk-Jae.....	17, 18, 19, 21, 22, 318, 329
-----------------	------------------------------

J

JULLIEN François.....	213, 219, 221, 329
-----------------------	--------------------

K

KIM Chŭng-Hyo.....	329
KIM Ho-Yŏn.....	60
KIM Yŭng-Hak.....	329
KO Yŏn-Hi.....	329
KWŎN Yŏng-Ju.....	61

L

LEBENSON Claude.....	329
LEBENSTEIN Jean-Claude.....	329
LEE U-Fan.....	17, 25, 59, 60, 61, 62, 63, 87, 88, 90, 94, 95, 96, 109, 265, 328, 329
LEFEBVRE Eric.....	330

M

MACOUIN Francis.....	65, 330
MARQUET Catherine.....	330

N

NISHIDA Kitaro.....	265, 330
---------------------	----------

P

PARK Chang-Wŏn.....	330
---------------------	-----

PARK Chŏng-Uk 17, 21, 22, 23, 24, 330

R

REY Alain..... 330

RIBOUD Pénélope..... 119

ROBINET Isabelle..... 330

RYCKMANS Pierre 330

S

SHÛICHI Katô..... 12, 41, 156, 177, 178, 331

SIN Yŏng-Hun 111, 319, 330, 331

SŎ Sŏng-Lok 330

T

TATON René..... 331

V

VANDELOISE Claude 37, 156, 331

Y

YANAGI Muneyoshi..... 60, 88, 93

YI Chong-Muk..... 120, 330

YI Hi-Sŭng..... 330

YI Sang-O 25, 331

YI Sŏn 331

YI Sŏng-Mi 331

YI Tong-Ju 330

Bibliographie

(Bibliographie des ouvrages cités)

- AN, Hwi-Jun, *L'art et la culture coréenne*, Séoul, éd. Sigong, 1989.(* : ouvrage en coréen)
- AN, Hwi-Jun, KIM, Wõn-Yong, *L'histoire de l'art coréen*, éd. Sigong, 2003.*
- L'Association de la philosophie taoïste coréenne, *De Lao Tseu à Derrida : la rencontre de la philosophie taoïste et de la philosophie occidentale*, Séoul, éd. Yemun, 2001.
- Association des études de la langue coréenne, *Grand Dictionnaire de notre langue*, Séoul, éd. Omungak, 1991.*
- AUROUX, Sylvain, « Philosophie occidentale : M-Z, pensées asiatiques, conceptualisation des sociétés traditionnelles, tables analytiques », in JACOB, André (sous la direction de), *Encyclopédie philosophique universelle : les notions philosophiques, tome 2*, Paris, PUF, 1990.
- BACHELARD Gaston , *Poétique de l'espace*, Paris, éd. Quadrige, PUF, 1957.
- BARTHES, Roland , « *La peinture est-elle un langage ?* », *L'Obvie et l'obtus : essais critiques III, La Quinzaine littéraire (1969)*, Paris, éd. du Seuil, 1982.
- BOUCHERIT, Aziza (sous la direction de), *L'Expression des relations spatiales dans les langues (travaux des étudiants de DEA, 1997-1999)*, Laboratoire Thédél, Paris 5, 1999.
- BOUCHERIT, Aziza , « L'espace », *travaux de sémiologie*, SÊMÉION, n° 5, Laboratoire Dynalang-SEM, Paris 5, 2007.
- BRUNETIÈRE Valérie, « Présentation de la stratification », HOUDEBINE A.-M. (sous la direction de), *Travaux de Linguistique Sémiologie* n° 5-6, Université d'Angers, avril 1994.
- BRUNETIÈRE Valérie « De la fausse évidence d'un culturème ou une application anthropologique du procès de signifiante », sous la direction HOUDEBINE A.-M. *Travaux de Linguistique Sémiologie*, n° 5-6, Université d'Angers, avril 1994.
- BRUNETON Yannick, « Comment la répression du religieux a-t-elle accompagné la réforme du régime monarchique de T'aejong ? », *État, religion et répression en Asie - Chine, Corée, Japon, Vietnam (XIII^e-XXI^e siècles)*, éd. Karthala, Paris, 2011.
- BUCI-GLUCKSMAN, Christine, *L'Esthétique du temps au Japon : du zen au virtuel*, Paris, éd. Galilée, 2001.

- CAMBON, Pierre, « Au cœur de l'Asie du Nord-Est, le royaume interdit : la Corée Chosŏn entre Chine et Japon », *La Poésie de l'encre : tradition lettrée en Corée (1392-1910)*, Paris, éd. Réunion des musées nationaux, 2005.
- CAMBON, Pierre et LEE, U-Fan, *Nostalgies coréennes : peintures et paravents du XVII^e au XIX^e siècle*, Poitiers, éd. Réunion des musées nationaux, 2001.
- CHENG, Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, éd. du Seuil, 1985.
- CHENG, François, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, éd. du Seuil, 1991.
- CHENG, François, *Souffle-Esprit : textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, éd. du Seuil, 1989.
- CHO, Min-Ji, *La Notion de < vide > dans le minhwa : peinture populaire coréenne*, mémoire de M2R, Université Paris Descartes, 2007-2008.
- CHŎNG, Byŏng-Mo, « L'influence du confucianisme sur le minhwa du Chosŏn », *Histoire de l'art*, n° 23, Association de l'éducation de l'histoire de l'art, 2009.*
- CHŎNG, Byŏng-Mo, *Minhwa : la révolte des peintres anonymes*, Séoul, éd. Dahal Media, 2011.*
- CHŨNG, Chi-Young et HONG, Chae-Sŏng, *Prime Dictionnaire français-coréen*, Séoul, éd. Le Robert et Dusan Dong-a, 2003.*
- CORNU, Philippe, *Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme*, Paris, éd. du Seuil, 2001.
- DAYEZ-BURGEON, Pascal, « Un carrefour de l'Asie », *L'Histoire : la Corée, une civilisation*, deux pays, n° 385, Paris, 2013.
- *Dictionnaire coréen-français*, Société coréenne de langue et littérature françaises, Séoul, Université Han'guk des Etudes Etrangères, 2000. *
- *Dictionnaire de l'art du monde*, Séoul, éd. Chungangilbo, 1989.*
- *Dictionnaire des mythes et des symboles coréens*, Séoul, éd. Dong-A, 1992.*
- *Dictionnaire Ricci de caractères chinois*, Paris, Instituts Ricci de Paris et Taipei, éd. Desclée de Brouwer, 1999.
- ELISSEEFF, Danielle, *Hybrides chinois : la quête de tous les possibles*, Paris, éd. Hazan, Musée du Louvre, 2011.
- ELISSEEFF, Danielle, *Histoire de l'art : la Chine des Song (960) à la fin de l'Empire (1972)*, coll. « École du Louvre », éd. Réunion des musées nationaux, 2010.

- GIÉS, Jacques, « Qu'en est-il, au juste, de l'influence chinoise sur la peinture coréenne ? », *La Poésie de l'encre : tradition lettrée en Corée (1392-1910)*, Paris, éd. Réunion des musées nationaux, 2005.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *L'Art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, Paris, éd. Phaidon, 2002.
- HALL, Edward T., *La Dimension cachée*, Paris, éd. du Seuil, 1971.
- HALL, Edward T., *La Danse de la vie*, Paris, éd. du Seuil, 1966.
- *Happy Chosŏn Folk Painting* (catalogue de l'exposition), Séoul, éd. Seoul Museum of History, 2005.*
- HONG, Sŭn-P'yo, « Le Minhwa à la fin de l'ère Chosŏn », *Happy Chosŏn Folk Painting*, Séoul, éd. Seoul museum of history, 2005.*
- HOUDEBINE, Anne-Marie, « Une sémiologie des indices », *Travaux de linguistique 5-6 – Sémiologie*, Université d'Angers, Avril 1994.
- IM, Sŏk-Jae, *L'Architecture traditionnelle coréenne et les pensées confucéenne, taoïste et bouddhiste*, Paju, éd. Bookhouse, 2005.*
- IM, Sŏk-Jae, *L'Espace traditionnel coréen*, Séoul, éd. Université Ihwa, 2005.*
- IM, Yŏng-Ju, *Les Motifs traditionnels coréens*, Séoul, éd. Taewŏnsa, 2004.*
- JULLIEN, François, *La grande image n'a pas de forme*, Paris, éd. du Seuil, 2003.
- KIM, Chŭng-Hyo, « Semiotic Interpretation on The Subjects of Popular Paintings and Illustrations », *The Study of Visual Design*, n° 17, oct. 2004.*
- KIM, Yŭng-Hak, *Minhwa*, Séoul, éd. Taewŏnsa, 1993.*
- KIM, Yong-Nam, *Sunglihak : rencontre entre la philosophie confucianiste, bouddhiste et taoïste*, Séoul, éd. Ounju, 2002.*
- KO, Yŏn-Hi, *L'Art de thème 'montagne-eau' à la fin de l'ère Chosŏn*, Séoul, éd. Iljisa, 2001.*
- *Korean Folk Painting and Screens*, Séoul, Musée national folklorique de la Corée, 2005.*
- Korean Folk Painting all About Minhwa, www.minhwa.co.kr.
- KWŎN, Yŭng-Ju, « Caractère esthétique du *minhwa* du Chosŏn », *Histoire et Société*, n° 35, 2005.*
- Laboratoire des études du XVIII^e siècle, *L'aspect des échanges culturels entre la Corée et le Japon*, Paju, éd. Taehak, 2007.*
- LEBENSTEIN, Jean-Claude, « L'Art de l'invisible » (conférence), *Peinture-Cinéma*, Saint-Étienne, musée d'Art moderne, 22 avril 2007.

- Le Trésor de la langue française informatisé, www.atilf.atilf.fr/tlf.htm.
- LEBENSON, Claude, *Le Bouddhisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2004.
- LEE, U-Fan, *L'Art du yō-baek, Séoul*, éd. Hyūndae munhak, 2002.*
- LEFEBVRE, Eric, « Voix poétique et vérité artistique : les écrits sur la peinture chinoise de François Cheng » (colloque), François Cheng, *à la croisée de la Chine et de l'Occident*, Paris, BNF, 4 novembre 2011.
- MACOUIN, Francis, *La Corée du Chosŏn (1392-1896)*, Paris, éd. Les belles lettres, 2009.
- MACOUIN, Francis, « La peinture populaire coréenne », *Culture coréenne*, n° 6, Paris, 1983.
- MACOUIN, Francis, *Pavillons et monastères de la Corée ancienne*, Paris, éd. Findakly, 1999.
- MARQUET, Catherine (sous la direction de), *Montagnes célestes : trésors des musées de Chine*, Paris, éd. Réunion des musées nationaux et Association française d'action artistique, 2004.
- Minwha Museum, www.gahoemuseum.org.
- NISHIDA Kitaro, *Expérience pure la réalité : essai sur le bien chapitre 1 &2*, éd. Osiris, 1997.
- OWEN, Élisabeth M., *Glossaire de la peinture chinoise*, fr.wikipedia.org.
- PARK, Chŏng-Uk, « La Différence coréenne dans l'art des jardins extrême-orientaux », *L'Art des jardins dans les pays sinisés : Chine, Japon, Corée, Vietnam, (collectif)*, Saint-Denis, PUV, 2000.
- PARK, Chang-Wŏn, « Systèmes d'écriture et de transcription du Coréen », *Faits de langue*, n°17, 06, 2001.
- REY, Alain (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, éd. Le Robert, 1992.
- RIBOUD Pénélope , « Excursion par monts et par eaux », *Montagnes célestes : trésors des musées de Chine*, sous la direction de Catherine Marquet, Réunion des musées nationaux et Association française d'action artistique, Paris, 2004.
- ROBINET, Isabelle, *Comprendre le tao*, Paris, éd. Albin Michel, 2002.
- RYCKMANS, Pierre, *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère : traduction et commentaire de Shitao*, Paris, éd. Plon, 2007.
- SHŪICHI, Katô, *Le Temps et l'espace dans la culture japonaise*, Paris, CNRS, 2009.

- SIN, Yöng-Hun, « Espace de vie dans la maison coréenne traditionnelle », *Korea journal*, vol. 28, n° 8, printemps 1988, *Traditions, rituels, croyances : anthropologie coréenne*, Paris, éd. Les Indes savantes, 2005.
- SIN, Yöng-Hun, *Le Parfum de la maison traditionnelle*, Séoul, éd. Taewönsa, 2007.*
- SÖ, Söng-Lok, *L'Horizon de l'art occidental et oriental*, Séoul, éd. Jaewön, 1999.*
- TATON, René et FOCON, Albert, *La Perspective*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2005.
- Trésor d'art Coréen, Musée Cernuschi, Paris, 1961.
- VANDELOISE, Claude, *L'Espace en français*, Paris, éd. du Seuil, 1986.
- YI, Chong-Muk, « La Fin de l'ère Chosön », *L'Espace culturel du Chosön : la culture des lettrés*, vol. n° 4, Séoul, éd. Humanist, 2006.*
- YI, Hi-Süng, *Grand Dictionnaire de la langue coréenne*, Séoul, éd. Minjungsöhan, 1982.*
- YI, Ogg, *La Mythologie coréenne et son expression artistique*, Paris, éd. Lelopard d'or, 1995.
- YI, Sang-O, « L'Étude sur la notion de yö-baek dans la poésie contemporaine », *L'Étude de littérature contemporain*, n° 30, Séoul, 2006.*
- YI, Sang-O, « The Philosophical Background of The Concept of Yö-baek » dans la thèse *Yöbaek dans la poésie contemporaine*, Séoul, Association & laboratoire de la littérature coréenne, 2004.*
- YI, Söng-Mi, *Technique occidentale dans la peinture de l'époque de Chosön*, Séoul, éd. Teawön, 2000.*
- YI, Sön, *Study on Planting in Korean Traditional Landscape Architecture*, Séoul, éd. Forest.camp mind.media, 2004.*
- YI, Tong-Ju, *Notre art pictural ancien*, Séoul, éd. Hakkojae, 1995.*
- YUN, Yöl -Su, *Le Rêve, notre minhwa*, Paju, éd. Pulim, 2005.*

Bibliographie

(ouvrage en coréen)

- AN, Hwi-Jun, *L'Art et la culture coréenne*, Séoul, éd. Sigong, 1989 [안휘준, 한국의 미술과 문화, 서울, 시공사].
- L'Association de la philosophie taoïste coréenne, *De Lao Tseu à Derrida : la rencontre de la philosophie taoïste et de la philosophie occidentale*, Séoul, éd. Yemun, 2001 [한국도가철학회, 노자에서 데리다까지, 서울, 예문서원, 2001].
- *Dictionnaire coréen-français*, Société coréenne de langue et littérature françaises, Séoul, Université Hankook des Etudes Etrangères, 2000 [한국불어불문학회, 새한불사전, 서울, 한국외국어대학교 출판부].
- *Dictionnaire de l'art du monde*, Séoul, éd. Joongangilbo, 1989 [세계미술용어사전, 서울, 중앙일보사].
- *Dictionnaire des mythes et des symboles coréens*, Séoul, éd. Dong-A, 1992 [한국 문화 상징사전, 서울, 동아출판사].
- GO, Yeon-Hee, *L'Art de thème 'montagne-eau' à la fin de l'ère Choseon*, Séoul, éd. Iljisa, 2001 [고연희, 조선후기 산수기행예술 연구, 서울, 일지사].
- Association des études de la langue coréenne, *Grand Dictionnaire de notre langue*, Séoul, éd. Omoongak, 1991 [새 우리말 큰 사전, 서울, 어문각].
- *Happy Chosun Folk Painting* (catalogue de l'exposition), Séoul, éd. Seoul Museum of History, 2005. [반갑다! 우리민화, 서울역사박물관, 서울]
- HOUDEBINE, Anne-Marie, « Une sémiologie des indices », *Travaux de linguistique 5-6 – Sémiologie*, Université d'Angers, Avril 1994.
- IM Dou-Bin, *Minhwa du Choseon*, Vol. 1, 2, 3, 4, 5, Seomundang, Séoul, 1994 [임두빈, 조선의 민화, 서문당, 서울].
- IM, Seok-Jae, *L'Architecture traditionnelle coréenne et les pensées confucéenne, taoïste et bouddhiste*, Pajoo, éd. Bookhouse, 2005 [임석재, 한국 전통건축과 동양사상, 파주, 북하우스].
- IM, Seok-Jae, *L'Espace traditionnel coréen*, Séoul, éd. Université Ihwa, 2005 [임석재, 한국의 전통공간, 서울, 이화여자대학교출판부].
- IM, Yeong-Ju, *Les Motifs traditionnels coréens*, Séoul, éd. Daewonsa, 2004 [임영주, 한국의 전통 문양, 서울, 대원사].

- JEONG, Byong-Mo, *Minhwa, Minhwa : la révolte des peintres anonymes*, Séoul, éd. Dahal Media, 2011 [정병모, 무명화가들의 반란 민화, 서울, 다할미디어].
- JEONG, Byung-Mo, « L'influence du confucianisme sur le minhwa du Choseon », *Histoire de l'art*, n° 23, *Association de l'éducation de l'histoire de l'art*, 2009 [정병모, 조선 민화에 끼친 유교의 영향, 미술사학, 제 23 호, 한국미술사교육학회].
- JEONG Byung-Mo, « Étude comparative du *minhwa* et du *Yeonhwa* chinois », *Colloque international : peinture populaire traditionnelle de l'Asie orientale*, dirigé par SHIN Kwang-Seop, Séoul, Musée national folklorique coréen, nov. 2006, www.nfm.go.kr [정병모, 한국 민화와 중국 민간연화의 비교, 동아시아의 민화 국제학술대회, 국립민속박물관].
- JUNG, Ji-Young et HONG, Je-Seong, *Prime Dictionnaire français-coréen*, Séoul, éd. Le Robert et Doosan Dong-a, 2003 [정지영, 홍재성, 프라임 불한사전, 서울, 르호베르, 두산동아 공동편찬].
- KIM, Jung-Hyo, « Semiotic Interpretation on The Subjects of Popular Paintings and Illustrations », *The Study of Visual Design*, n° 17, oct. 2004. [김정효, 민화 화제에 대한 기호학적 이해, 시각디자인학연구, 커뮤니케이션디자인학회].
- *Korean Folk Painting all About Minhwa*, www.minhwa.co.kr.
- KWON, Yuong-Joo, « Caractère esthétique du minhwa du Choseon », *Histoire et Société*, n° 35, 2005 [권영주, 조선 민화의 미적 특질, 역사와 사회, 제 35 호, 서울, 국제문화학회].
- LEE, Hee-Sung, *Grand Dictionnaire de la langue coréenne*, Séoul, éd. Minjungseohan, 1982 [이희성, 한국어 대사전, 서울, 민중서한].
- LEE, Jong-Mook, « La Fin de l'ère Choseon », *L'Espace culturel du Choseon : la culture des lettrés*, vol. n° 4, Séoul, éd. Humanist, 2006 [이종묵, 조선의 문화공간, 4 권, 서울, 휴머니스트].
- LEE, Sang-O, « L'Étude sur la notion de yeo-baek dans la poésie contemporaine », *L'Étude de littérature contemporain*, n° 30, Séoul, 2006. [이상오, 현대시의 여백에 관한 고찰, 현대문학연구, 제 30 호, 서울].
- LEE, Seung-Mi, *Technique occidentale dans la peinture de l'époque de Chosun*, Séoul, éd. Deawon, 2000 [].

- Musée national de Corée, *Kim Jeong-Ho et Daedongnyeojido*, Seoul, éd. Jujasoe, 2007[국립중앙박물관, 김정호와 대동여지도, 주자서, 서울].
- PARK Myeong-Deuk, *Hanok*, éd. Salim, Pajoo, 2005[박명득, 한옥, 사림, 파주]
- PARK Il-U, « Interprétation sémiotique du *minhwa* à thème “ caractères calligraphiés ” », Revue *Études franco-coréennes*, n° 30, Séoul, 2000 [민화문자도의 기호학적 해석, 한국프랑스학논집, 제 30].
- SEO, Sung-Lok, *L'Horizon de l'art occidental et oriental*, Séoul, éd. Jaewon, 1999 [서성록, 동서양 미술의 지평, 서울, 재원]
- SHIN, Young-Hoon, *Le Parfum de la maison traditionnelle*, Séoul, éd. Daewonsa, 2007 [신영훈, 한옥의 향기, 대원].
- YUN, Yeol-Soo, *Le Rêve, notre minhwa*, Pajoo, éd. Boolim, 2005 [윤열수, 꿈, 우리의 민화].
- YUN, Yeol-Soo « Étude comparative : Motif du tigre dans les peintures coréennes, chinoises et japonaises », *Colloque international : peinture populaire traditionnelle de l'Asie orientale*, dirigé par SHIN Kwang-Seop, Séoul, Musée national folklorique coréen, nov. 2006, www.nfm.go.kr [윤 열수, 한 중 일 호랑이 그림의 형상비교, 동아시아의 민화 국제학술대회, 국립민속박물관]

Table des matières

REMERCIEMENTS	5
CONVENTIONS	7
INTRODUCTION	10
CHAPITRE 1 ESPACE ET VIDE.....	14
1.1. Le Vide dans l'espace traditionnel coréen	17
1.1.1. Le Vide dans l'architecture et le jardin.....	18
1.1.1.1. Les composants intérieurs	19
1.1.1.2. Les composants mobiles.....	20
1.1.1.3. L'intervalle, l'espace en progression.....	22
1.1.2. Le Vide dans la peinture : yŏ-baek.....	24
1.2. Le Vide et l'influence de la philosophie chinoise.....	26
1.2.1. Le Vide et le Plein	27
1.2.2. Le Vide et le monde	28
1.2.3. Le Vide et l'Homme	28
1.3. Le Vide du point de vue esthétique.....	30
1.3.1. Normes esthétiques imposées dans la pratique de la peinture.....	30
1.3.1.1. Souffle et rythme de l'Homme dans les Objets	31
1.3.1.2. Objets peints	32
1.3.1.3. Objets dans l'espace : principes de composition	33
1.3.1.4. Espace et Regard de l'Homme.....	38
1.3.1.5. Instrument : le pinceau-encre.....	38
1.3.2. L'entre-deux'	39
1.4. Le Vide dans la langue coréenne	44
1.4.1. Inventaire et description morphologique de kong	44
1.4.2. Kong et pi-	47
1.4.2.1. Comparaison morphosyntaxique	47
1.4.2.2. Sens de <i>kong</i> dans les mots composés	50
Synthèse.....	55
CHAPITRE 2 LE MINHWA	58
2.1. Genre et évolution du <i>minhwa</i>.....	58
2.2. Développement artistique	62
2.2.1. Chosŏn : géographie, philosophie & religion, politique	63
2.2.2. L'art pictural en Corée à l'époque Chosŏn	68
2.2.3. Le <i>minhwa</i> du XVIII ^e au début du XX ^e siècle	75
2.2.4. Le <i>minhwa</i> , genre 'hybride'	78
2.3. Les thèmes	87
2.4. Classification des thèmes.....	89
2.4.1. Selon Muneyoshi Yanagi	89
2.4.2. Selon LEE U-fan et Pierre CAMBON	93

2.5. Le minhwa et l'espace	103
2.5.1. Le minhwa et l'espace rituel.....	104
2.5.2. Le minhwa et les espaces de l'habitat.....	105
2.5.3. Thèmes et lieux d'accrochage du minhwa	107
2.5. Fonction et valeur du <i>minhwa</i>	108
2.6. Accrochage, fonction et valeur.....	109
SYNTHESE.....	115
CHAPITRE 3 ÉTUDES DU CORPUS : OBJET ET COMPOSITION.....	117
3.1. Description des matériaux étudiés	117
3.1.1. Le thème 'montagne-eau'	117
3.1.2. Présentation du corpus	119
3.2. Constitution étudiée (1) : Objets représentés.....	125
3.2.1. Inventaire des Objets.....	125
3.2.1.1. Signes iconiques.....	126
3.2.1.2. Signes textuels.....	142
3.2.2. Rapport entre espace non peint et Objets représentés.....	149
3.2.3. Rapport entre le texte et les Objets figurés, évoqués et convoqués	150
3.3. Constitution étudiée (2) : Composition	155
3.3.1. Axes théoriques linéaires et effet de mouvement	156
3.3.1.1. Horizontal	156
3.3.1.2. Vertical	161
3.3.1.3. Oblique et deux paysages.....	166
3.3.1.4. Profondeur.....	169
3.3.2. Découpage par l'espace non peint	172
3.3.2.1. Catégorisation en trois espaces.....	172
3.3.2.2. Découpage.....	177
Synthèse.....	207
CHAPITRE 4 ANALYSE	209
4.1. Méthodologie et critères d'analyse	209
4.2. Analyse	219
4.2.1. Critère 1 : Vide et Plein dans l'Objet.....	222
4.2.2. Critère 2 : Points de vue multiples dans l'Objet peint	224
4.2.3. Critère 3 : Passage d'une dimension à l'autre	232
4.2.4. Critère 4 : Relation spatiale haut/bas.....	236
4.2.5. Critère 5 : L'espace et le temps invisibles	241
4.2.6. Critère 6 : Trajectoire du regard	244
4.2.7. Critère 7 : Temps du récit, espace infini	244
Synthèse.....	255
CONCLUSION.....	258
ANNEXES.....	265

Annexe 1 : sens de <i>kong</i> (空) dans les composés.....	266
Annexe 2 : poème calligraphié	277
Annexe 3 : corpus (peintures)	278
Annexe 4 : description et analyse, peinture n°8	286
1. Description des Objets représentés	287
2. Composition.....	295
3. Analyse.....	304
Annexe 5 : mouvement.....	310
LISTE DES TABLEAUX.....	315
LISTE DES FIGURES.....	319
BIBLIOGRAPHIE	323
TABLE DES MATIERES	328

Résumé

Intitulé : Analyse sémiologique du Vide dans le *minhwa* (peinture populaire coréenne)
Le thème 'montagne-eau'

Cette thèse a pour objet l'analyse sémiologique du Vide dans l'espace pictural du *minhwa*, genre artistique populaire coréen, et plus particulièrement dans les peintures ayant pour thème le paysage 'montagne-eau' du 18^e au 20^e siècle de l'ère du Chosŏn.

Nous étudions cette notion, qui s'est développée à partir des philosophies traditionnelles telles que le taoïsme, le bouddhisme et le confucianisme par exemple, en la considérant comme l'un des fondements de la pratique de la peinture et de la culture coréenne.

De nos jours, le *minhwa* est devenu un genre reconnu pour sa valeur artistique propre : l'espace pictural du *minhwa* est un véritable lieu d'expérimentation pour ses styles innovants et populaires tout en conservant des éléments traditionnels imposés par la philosophie esthétique : le thème, ou l'utilisation de la notion de Vide, par exemple. C'est pourquoi nous avons centré notre attention sur les fonctions de l'espace non peint afin d'étudier l'emploi de la notion du Vide, spécifique au genre du *minhwa*.

Dans cette analyse, nous faisons l'hypothèse que la notion de Vide, sous la forme de surface non peinte, est significative en ce qu'elle exerce des fonctions particulières dans l'espace constitué par la peinture. L'étude de cet espace non peint ainsi que d'autres expressions picturales nécessite l'élaboration d'une grille d'analyse constituée de sept critères : elle s'appuie sur des notions philosophiques traditionnelles, comme la 'voie' du tao, mais aussi sur d'autres propres à la philosophie esthétique contemporaine, comme la 'cinquième dimension' (Cheng), l' 'entre-deux' (Buci-Glucksmann), ou à l'analyse théorique de l'espace ('cible/site' de Vandeloise), afin de pouvoir cerner les fonctions et le sens du Vide dans la symbolique de notre corpus.

Mots clés : Espace, Chosŏn, *minhwa*, Vide, 'montagne-eau'

Title: Semiological analysis of Void in *Minhwa* (Korean folk painting)
The landscape paintings 'mountain-water' theme, *san-su*

The purpose of this thesis is to provide a semiological analysis of Void in the pictorial space of *Minhwa*, a Korean folk art genre, most particularly in the landscape paintings with the theme of the 'mountain-water' from the 18th to the 20th century in the Chosŏn era.

We study this notion, which has proceeded from traditional philosophies such as Taoism, Buddhism or Confucianism for example, examining it as one of the fundamental principles of both Korean painting and Korean culture.

Nowadays *Minhwa* has become a genre acknowledged for its intrinsic artistic value: the pictorial space of *Minhwa* is a true experimentation field for innovating and popular style founded on traditional elements imposed on by esthetic philosophy: the theme, the scope of the notion of Emptiness, for instance. Thus we have focused on the roles of unpainted space in order to study the ways of the notion of Void specific to *Minhwa* genre.

The hypothesis of this analysis is that the notion of Void visible as an unpainted place is meaningful in so far as it plays some significant roles within the space created by painting. The study of this unpainted space as well as other pictorial expressions requires to produce an analytic grid based upon seven criteria: it relies on traditional philosophical notions such as the one found in Taoism, the "Way", or the notion of contemporary esthetic philosophy, the "Fifth dimension" (Cheng), the "Entre-deux" (Buci-Glucksmann) and or the notion coming from the theoretical analysis of space, "Trajector / Landmark" (Vandeloise) so as to be able to encompass their roles and their meanings within our corpus.

Key words: Space; Chosŏn, *Minhwa*, Void (or Emptiness), landscape paintings 'mountain-water'