



**HAL**  
open science

## L'oeuvre de Yun Duseo (1668-1715), peintre-lettré coréen à l'époque "prémoderne"

Naeyoung Ryu-Paganini

► **To cite this version:**

Naeyoung Ryu-Paganini. L'oeuvre de Yun Duseo (1668-1715), peintre-lettré coréen à l'époque "prémoderne". Art et histoire de l'art. Université de Strasbourg, 2017. Français. NNT : 2017STRAG032 . tel-01813619

**HAL Id: tel-01813619**

**<https://theses.hal.science/tel-01813619>**

Submitted on 12 Jun 2018

**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.

**ÉCOLE DOCTORALE des Sciences Humaines et Sociales -  
Perspectives Européennes**  
**Arts, civilisation et histoire de l'Europe**

**THÈSE** présentée par :

**Naeyoung Ryu-Paganini**

soutenue le : 13 octobre 2017

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'Université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Histoire de l'art

**L'œuvre de YUN Duseo (1668-1715),  
peintre lettré coréen  
à l'époque « pré-moderne »**

**THÈSE dirigée par :**

**M. MULLER Frank**  
**M. MAURUS Patrick**

Professeur émérite, Université de Strasbourg  
Professeur émérite, INALCO

**RAPPORTEURS :**

**Mme ESCANDE Yolaine**  
**M. BRUNETON Yannick**

Directrice de recherche, CNRS, EHESS  
Maître de conférence, Université Paris-Diderot (Paris VII)

**AUTRES MEMBRES DU JURY :**

**Mme LEGGERI-BAUER Estelle**  
**M. CAMBON Pierre**

Professeur, INALCO  
Conservateur en chef, Musée national des arts asiatiques Guimet

*À Suhwa, ma petite sœur*

# Remerciements

Je remercie tout d'abord mes deux directeurs de thèse, Frank Muller, professeur émérite de l'Université de Strasbourg, et Patrick Maurus, professeur émérite de l'INALCO, pour leur soutien et leur vif intérêt pour le sujet de ma thèse.

Je remercie ensuite Pierre Cambon, conservateur en chef du musée des arts asiatiques Guimet, LEE Nae-ok, directeur du musée national de Daegu (en 2012), LEE Weonbok, directeur du musée national de Gwangju (en 2014), et LEE Taeho, historien de l'art et professeur à l'Université Myeongji, qui m'ont tous reçue chaleureusement. Ils m'ont apporté des éclairages précieux sur YUN Duseo, artiste méconnu malgré son importance dans l'histoire de l'art coréen, et m'ont indiqué les chemins que je pouvais emprunter pour mes recherches – en allant jusqu'à m'offrir deux albums de peinture de la famille YUN de Haenam en facsimilé. Mes remerciements vont également à Yannick Bruneton, maître de conférence de l'Université Paris-Diderot, qui m'a accompagnée avec curiosité dans ma découverte des peintures de ces albums.

Grâce à l'aide de AHN Donggyu, professeur de l'Université Joseon (contacté par l'entremise de NO Gichun, directeur de recherche à l'Université Jeolla du Sud), et de LEE Munhyeon, conservateur au musée national de Jeonju, j'ai pu me lancer rapidement dans la lecture des textes de l'époque de YUN Duseo entièrement rédigés en *hanja*.

HWANG Namju, professeur de l'Université de Jeonju (contacté par l'intermédiaire d'AHN Jin, professeur de l'Université de Jeolla du Nord) a obligeamment accepté de traduire en coréen un traité de peinture de portrait de l'époque Yuan (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> s.), traité rarissime et qui s'est avéré capital pour ma thèse. Son travail a facilité ma propre traduction, inédite, de ce traité en français.

De même, grâce à LEE Sanggyu, professeur de la langue et de l'écriture coréennes de l'Université de Gyeongsang du Nord, j'ai pu aborder et approfondir l'histoire de l'invention de l'écriture coréenne et de son rapport avec l'écriture chinoise.

Qu'ils en soient tous remerciés.

Ma reconnaissance va aussi à KIM Juhong, du musée national de Gwangju, JEONG Yunseop, du musée patrimonial YUN Seondo, nom de plume Gosan, et aux personnes du musée national central de Séoul, du musée de l'Université de Goryeo, du musée de l'Université Seogang, de la Bibliothèque nationale de Corée, de la bibliothèque de l'Université Sunggyungwan, du Centre d'études coréennes Gyu Janggak de l'Université nationale de Séoul, et du « *Pavillon d'Être généreux et ouvert* » (*Hoyeonjeong*), qui m'ont accueillie et assistée lors de mes consultations.

Je suis également reconnaissante à RYU Byeonggi, du musée national de Jeonju, qui m'a offert des livres non destinés à la vente, et aux bibliothécaires de l'INHA et du musée du Louvre qui m'ont aidée à trouver des documents difficiles d'accès.



J'ai eu le privilège d'être reçue par YUN Hyeongsik, héritier de la famille YUN de Haenam, et sa femme KIM Eunsu, dans leur Pavillon de la Pluie Verte (*Nokwudang*), où j'ai séjourné et consulté des œuvres de YUN Duseo, et je les en remercie sincèrement.

Je n'oublie pas mes amis : Bernard Bouteille, qui m'a mise en contact avec Frank Muller, et avec qui j'ai pu discuter de mon travail, KIM Geumnyeo, PARK Gangwoo, HAN Sanghun, mes amis coréens, qui m'ont soutenue à distance à la fois moralement et en m'envoyant certains documents inaccessibles depuis la France, en m'accompagnant dans les musées coréens pour consulter des œuvres de YUN Duseo, et à qui j'ai pu confier mes découvertes, mon enthousiasme et mes difficultés. Merci à eux.

Toute ma gratitude va à mes « passeurs linguistiques » qui ont revu et relu avec moi les premières moutures du texte de ma thèse, souvent restées structurées « à la chinoise » et qu'il fallait reconstruire « à la française » : Jérôme Moland, Yvonne Augier, Siegrid Niedermeyer, Marie Barcion, Camille Saisset, Éliane Cellery-Meunier, Monique Perrot-Lanaud, Dominique Gamet, Franck Le Gac. Ils m'ont transmis le sens et l'amour de leur langue maternelle.

À cet égard, je tiens à dire ici tout ce que je dois à l'« archéologue des écritures » qu'est Anne-Marie Christin, que j'ai découverte grâce à mon ancien professeur Pierre Fresnault-Deruelle, professeur émérite de l'Université Panthéon-Sorbonne. L'étude de cette sinologue m'a ouvert une perspective nouvelle qui a révélé la juste place de l'art chinois de l'écriture dans le monde des écritures, souvent occultée par une vision réductrice et éminemment mise en lumière par le sinologue genevois Jean François Billeter.

Je remercie mes familles coréenne et italienne qui m'ont soutenue avec attention et patience constantes. Je dois infiniment à mon père qui m'a toujours encouragée et soutenue dans tous mes choix, j'ai pu compter sur le soutien indéfectible de ma mère et je remercie Andrea Paganini, mon époux, pour m'avoir éclairée sur la contribution que je pouvais apporter à la rencontre entre nos deux mondes.

## Résumé

L'œuvre de YUN Duseo (1668-1715), *peintre lettré* ayant vécu lors de la dernière monarchie coréenne, reflète la forte sinisation de la société de l'époque. Cette œuvre est un fruit de la civilisation du « monde chinois », et interroge les principes esthétiques et le statut de la peinture dérivés de la doctrine néo-confucéenne, doctrine elle-même ici associée à des doctrines souvent considérées comme opposées, le taoïsme et le bouddhisme.

YUN Duseo invente une peinture « pré-moderne » qui met en valeur de manière nouvelle des figures humaines, les portraits en particulier, et donne une nouvelle forme à des sujets courants de la peinture chinoise, les natures mortes ou les scènes de la vie quotidienne. La peinture de YUN Duseo, influencée aussi bien par un mouvement de retour aux sources de la culture chinoise que par le contact avec la culture européenne, est étudiée principalement à travers le prisme du rapport entre peinture et écriture.

## Résumé en anglais

The work of YUN Duseo (1668-1715), a scholar-painter who lived during the last Korean monarchy, reflects the strong sinicization of contemporary Korean society. Indeed, such work is a product of the civilization of the ‘Chinese world’: it questions the aesthetic principles and the status of painting stemming from the Neo-Confucian doctrine—a doctrine itself associated with two often opposed doctrines, Taoism and Buddhism.

YUN Duseo invented a ‘pre-modern’ painting that emphasized human figures, and particularly portraits, in a novel way and gave new form to common subjects in Chinese painting, whether still lives or scenes of everyday life.

YUN Duseo’s painting, influenced by a return to the sources of Chinese culture as well as by the contact with European culture, is examined here through the prism of the relation between painting and writing.

# Avertissement

## Organisation

Pour la commodité de la lecture, nous avons choisi de diviser notre thèse en deux volumes. Le premier volume comprend le texte et le second le corpus des œuvres et la rubrique Transcription et traduction des écrits et textes originaux en hanja et en chinois classique.

## Transcription

Les manuscrits anciens écrits dans divers styles d'écriture très personnalisés, caractéristiques de la calligraphie chinoise, sont souvent difficiles à lire. Nous les avons transcrits en caractères chinois typographiques.

## Traduction

Dans cette thèse, toutes les traductions en français du coréen, du *hanja* et du chinois sont faites par nous, sauf mention contraire.

Les sources de la thèse sont majoritairement rédigées en *hanja* et en chinois classique.

Les termes et expressions simples sont présentés dans l'ordre suivant : « traduction en français » (original en chinois – romanisation phonétique du chinois [romanisation phonétique du coréen]). Pour la romanisation du chinois, nous avons adopté le système *Pin yin* ; pour la romanisation du coréen, nous avons adopté le système de Romanisation révisée du coréen (2000).

Les titres des ouvrages dont nous avons fait une traduction inédite sont « *entre guillemets et en italique* ».

Les longs textes chinois originaux ne sont pas romanisés. La plupart sont traduits au français – dans le texte – et au coréen – dans les notes.

Pour alléger le texte, nous avons transféré ces textes en *hanja* et en chinois classique dans une rubrique à part, baptisée « Transcription et traduction des écrits et des textes en *hanja* et en chinois classique ».

Les peintures comportent des inscriptions et sont accompagnées de textes. Ces inscriptions et ces textes ont été extraits et sont catalogués dans le corpus des calligraphies. Ils sont, de même, transférés dans la rubrique Transcription. La plupart sont traduits en français et en coréen.

Nous avons essayé d'approcher au plus près le sens de ces écrits en dépit du manque de ponctuation et de l'ancienneté de mots et d'expressions, absents des dictionnaires.

## Traductions inédites

Un certain nombre des traductions que nous avons effectuées sont inédites. C'est le cas de :

- tous les écrits en *hanja* de YUN Duseo, que nous avons traduits en coréen et en français,
- si la traduction du hanja au coréen existe déjà, nous les avons traduits en français,
- tous les textes chinois compilés, mentionnés ou cités par YUN Duseo. Nous avons effectué notre propre traduction de certains qui étaient déjà traduits dans une langue occidentale.

## Traduction intégrale de « Secrets des figures humaines », traité de peinture Yuan (1279-1368)

J'ai, en particulier, fait une traduction inédite de l'intégralité du traité de peinture « Secrets des figures humaines » (*Sasangbigyeol*), écrit par T'AO Tsung-i.

J'ai appris l'existence de ce traité dans une publication en anglais de 2000. J'ai compris que c'était l'un des rares traités de peinture chinois qui porte sur les figures humaines et les portraits et, probablement, l'un des plus anciens connus.

Mais la référence ne me permettait pas de trouver le texte consulté par l'auteur, car elle ne mentionnait que le titre en anglais de ce traité et le nom du traducteur du traité du chinois à l'anglais, Herbert Franke, sinologue allemand.

J'ai cherché cette traduction pendant deux ans, sur les sites internet de toutes les grandes bibliothèques du monde. J'ai d'abord cherché le texte original en chinois et j'ai trouvé un fac-similé à l'INALCO. Puis j'ai cherché, depuis la France, et trouvé, grâce aux efforts de ma mère en Corée, un spécialiste en mesure de le traduire en coréen.

Puis, grâce à une bibliothécaire de l'INHA qui m'a orientée vers les bibliothèques des musées, c'est à Paris, au musée du Louvre, que j'ai enfin trouvé, dans sa bibliothèque de documents anciens, la traduction du Traité en anglais faite par Herbert Franke, parue dans *The Oriental Art Magazine* en 1950. Le bibliothécaire m'a permis de consulter le document immédiatement et même de photographier l'article.

Très motivée par cette trouvaille, j'ai pu me lancer à traduire le Traité en français, en m'appuyant sur l'original en chinois et sur les deux traductions en coréen et en anglais. Ce Texte concret a été déterminant pour mon travail.

Après avoir fait cette traduction, le monde de YUN Duseo, qui m'apparaissait difficile à appréhender, a commencé à s'ouvrir et à révéler ses secrets. Le Traité de T'AO m'a permis de voir les jeux d'encre et les coups de pinceau qui étaient jusque-là restés pour moi des notions abstraites. Et c'est là que je suis rentrée pour de bon dans l'écriture de la thèse.

## Renvois

Le texte original chinois traduit dans le corps du texte peut être retrouvé par des renvois, mis en notes, vers la rubrique « Transcription et traduction » dans le Volume II.

Dans cette rubrique Transcription, des renvois permettent de retrouver leur traduction en français dans le Volume I.

## Légende des abréviations s'appliquant aux illustrations dans le corpus

« ill. » s'applique aux peintures

« ill.c » s'applique aux calligraphiques

« ill.geo » s'applique aux cartes géographiques

« ill.autre » s'applique aux œuvres d'autres artistes

Toutes les œuvres utilisées dans le volume I figurent dans le volume II du corpus.

# Table des matières

Remerciements	i
Résumé	iii
Résumé en anglais	iv
Avertissement	v
Table des matières	1
Introduction	5
Premier chapitre. YUN Duseo, un lettré confucianiste de la « monarchie bureaucratique confucéenne » Joseon (1392-1910)	
I. Les lettrés confucianistes de la <i>monarchie bureaucratique confucéenne</i> au caractère <i>civil</i> paradoxal : double tension	12
1. Les lettrés sous tension entre « l'exigence dynastique de loyauté inconditionnelle » et « la potentialité de leur autonomie »	18
1-1. Les lettrés comme censeurs et éducateurs des rites confucianistes auprès du monarque : les lettrés du Joseon dans l'évolution néo-confucéenne de l'école du « principe-énergie » (理氣 - <i>liqi</i> )	26
1-2. Le recrutement des censeurs et éducateurs des rites confucianistes : l'« examen d'État » (科擧 - <i>gwageo</i> )	33
2. Les liens ambigus de la <i>grande famille</i> de lettrés « décentralisatrice » avec la monarchie bureaucratique confucéenne « centralisatrice »	37
2-1. Formation de la famille YUN de Haenam, une <i>grande famille</i> de Joseon : une « famille lettrée provinciale à grande propriété foncière » (在地士族 - <i>jaejisajok</i> ) dans le contexte de l'autonomie historique des régions coréennes	42
2-1-1. Les lettrés fonctionnaires originaires de province ( <i>sarim</i> ) et le « bureau non-officiel des lettrés confucianistes en province » (留鄕所 - <i>yuhyangso</i> )	45
2-1-2. Les « écoles doctrinales » confucéennes et la « politique des camarades » (朋黨政治 - <i>bungdangjeongchi</i> ) : « Hommes du Sud » (南人 - <i>nam-in</i> )	54
2-2. Quatre périodes distinctes de la monarchie bureaucratique confucéenne de Joseon	57
II. YUN Duseo à la recherche d'une nouvelle voie à l'époque « pré-moderne »	59
1. YUN Duseo, héritier de la famille YUN de Haenam et « pratiques » confucéennes et	

artistiques	59
1-1. Aperçu biographique	59
1-2. « Pratiques » confucéennes et artistiques au sein de la famille des lettrés	60
2. Lettré confucianiste sans fonction publique à la recherche d'une nouvelle voie à l'époque « pré-moderne » du <i>monde chinois</i>	64
2-1. Présentation des œuvres de YUN Duseo	64
2-2. Un « mouvement » intellectuel et artistique	66

## Deuxième chapitre. L'art de l'écriture et l'art pictural dans le *monde chinois*

I. Qu'est-ce que la forme pour un peintre du <i>monde chinois</i> ?	72
1. Le <i>wen</i> (文) originel et les deux doctrines : le <i>wen</i> rationnel du confucianisme et le <i>wen</i> corporel du taoïsme	74
1-1. « Récit » de l'invention de l'écriture développé à partir du récit de l'invention des huit trigrammes (八卦- <i>bagua</i> )	76
1-1-1. Les « figures cosmiques » (象 - <i>xiang</i> ) et les « empreintes des oiseaux et des animaux à poils sur le sol » ( <i>wen</i> ), manifestation des « figures cosmiques »	80
1-1-2. Naissance des trigrammes à partir de la « pensée corporelle » et naissance de l'écriture à partir de la « pensée de l'écran »	84
1-2. L'art chinois de l'écriture né de la « pensée corporelle » par opposition à la calligraphie européenne née de la « pensée de l'écran »	90
1-2-1. Les « graphies primitives » de l'écriture chinoise ( <i>wen</i> ), « figures cosmiques » ( <i>xiang</i> ) au service de l'enseignement des sages confucianistes	92
1-2-2. Le <i>wen</i> révélateur des mutations cosmologiques à l'état naissant taoïste et le <i>wen</i> « porteur des paroles » des sages confucianistes	93
2. <i>Coup de pinceau</i> capital	97
3. La figuration calligraphique : graphie tridimensionnelle et composition « aperspective »	100
II. <i>Wen littéraire</i> confucéen et la peinture	102
1. Thèse de « l'écriture et de la peinture qui partagent le même corps » (書畫同體 - <i>shuhuatongti</i> [ <i>seohwadongche</i> ])	102
2. <i>Ut pictura poesis</i> chinois, « la peinture est dans la poésie, la poésie est dans la peinture » (詩中畫, 畫中詩 - <i>hwajungshi shijunghwa</i> ) de SU Shi (1037-1101)	108

## Troisième chapitre. La peinture en mutation de YUN Duseo

I. Un apprentissage autodidacte de l'art pictural	118
1. L'apprentissage préalable de l' <i>art gestuel</i> de l'écriture	120

2. Copie d'« albums de peintures » (畫報 - <i>huapu</i> )	125
2-1. L'original et la copie	125
2-2. Les « albums de peintures » chinois consultés et copiés par YUN Duseo	130
3. Compilation des traités de peinture et des écrits techniques	139
3-1. « Trace de l'encre de l'érudit Gongjae, nom de plume de YUN Duseo » ( <i>Gongjaeseonsaeng mukjeok</i> ), un livre de réflexion sur la forme scripturale et picturale	140
3-2. Style petit sigillaire et étude graphique	144
II. « Copies interprétées » ( <i>bangjak</i> )	149
1. Divers « sujets de peinture » (畫目 - <i>whamok</i> )	151
2. Principe de l'« accord entre la poésie, la calligraphie et la peinture » (詩書畫一致 – <i>siseohwa ilchi</i> )	159
2-1. L'écrit dans la peinture	159
2-2. Les « peintures inspirées d'un poème » (詩意圖 - <i>sieuido</i> )	163
2-2-1. Une peinture inspirée du poème « [Vieil homme ] assis regardant les nuages s'élever » (坐看雲起時 - <i>Jwaganwungisi</i> )	165
2-2-2. Peinture inspirée du poème « Chant pour le cheval isabelle d'un garde- frontière de Wei » (衛節度赤驃馬歌 – <i>Wuijeoldo jeokpyomaga</i> ) et ses plusieurs titres différents	166
III. « Pré-modernité » de YUN Duseo : peintures subversives avec figures humaines	171
1. Portraits	171
1-1. Aperçu d'une évolution du portrait, genre majeur sous-estimé de la peinture chinoise, à travers les « Secrets des portraits » (寫像秘訣 - <i>sasangbigyeol</i> ) de l'époque Yuan (1271-1368)	171
1-1-1. Le portrait chinois et ses deux principes esthétiques indissolubles : la « ressemblance formelle » (形似 - <i>xingsi</i> ) et l'« esprit spirituel » (神氣 - <i>shenqi</i> )	171
1-1-1-1. Deux positions principales conflictuelles	172
1-1-1-2. Critique de la séparation instaurée par les Song entre la forme et le pinceau	174
1-1-2. Portrait chinois et « transmission de l'esprit [d'un modèle] » (傳神 - <i>chuanshen</i> ). Deux modes de réalisation : l'original et la copie	177
1-1-2-1. Prédominance du pinceau, « la copie considérée comme œuvre originale »	177
1-1-2-2. Deux séries de portraits « copiés » par YUN Duseo	178
1-1-2-3. Deux portraits originaux réalisés par YUN Duseo	180
1-1-3. Le portrait chinois comme recherche picturale de la vérité	182
1-1-3-1. Réflexion sur le portrait, poème de YUN Duseo	182
1-1-3-2. <i>Xiezhen</i> [ <i>sajin</i> ] (寫眞, « portraits [d'après nature] »), et <i>zhen</i> [ <i>jin</i> ] (眞, « vérité, vraisemblance, réel ») par opposition au <i>xing</i> (形, « apparence, forme extérieure »)	185
1-1-3-3. Le <i>zhen</i> du pinceau pour la forme sensible et visible dans	



l'« Autocritique » (自評 - <i>japyeong</i> )	187
1-2. Analyse du « Portrait du serein lettré ermite SIM Deukgyeong » (定齋處士沈公眞 - <i>Jeongjae cheosa simgongjin</i> )	190
1-2-1. Une manière de « faire des portraits d'après nature » : figuration et technique de la couleur	190
1-2-2. Le portrait entre <i>peinture d'académie</i> et <i>peinture lettrée</i>	194
1-2-3. Portrait posthume d'un ami proche en habit non officiel	204
2. « Autoportrait » en couleur sans inscription et son « pendant » en poème en <i>Hangeul</i> ( <i>sijo</i> )	207
2-1. Une « figuration calligraphique »	212
2-2. Absence des caractères chinois dans l'Autoportrait	214
3. Figuration d'après nature et genres nouveaux	217
Conclusion	221
Liste des images	225
Bibliographie	227
(Volume II)	
Corpus des œuvres – Peintures	257
Corpus des œuvres – Calligraphies	351
Corpus des œuvres – <i>Sijo</i> (poème en <i>Hangeul</i> en trois vers rythmés)	391
Corpus des œuvres – Cartes géographiques	393
Transcription et traduction des écrits et des textes en <i>hanja</i> et en chinois classique	395
Annexe 1. Sceaux de YUN Duseo	428
Annexe 2. Diffusion des albums chinois de peintures ( <i>huapu</i> ) au XVII <sup>e</sup> siècle en Corée	433
Annexe 3. Œuvres en <i>Hangeul</i> conservées dans la famille YUN de Haenam	437

# Introduction

Nous nous intéressons dans cette thèse à la peinture de YUN Duseo, produite à l'époque de la dernière monarchie royale coréenne de Joseon (1392-1910). Cette peinture est l'œuvre d'un artiste qualifié de *lettré*. Il l'a réalisée à une époque de transition que nous appelons « pré-moderne », en référence à Étienne Balazs qui qualifie ainsi la Chine impériale de l'époque dont fait partie la Corée. Jacques Gernet, lui, appelle « monde chinois »<sup>1</sup> cet empire, alors constitué d'une centaine de royaumes, en mettant l'accent sur les aspects sociaux et culturels, tandis que John King Fairbanks parle d'*orbis sinarum*<sup>2</sup>, un terme à la valence plutôt politique.

La société coréenne fait ainsi partie du *monde chinois* et le pays, loin d'être isolé entre la Chine et le Japon comme on le pense généralement, a des relations diplomatiques attestées avec plusieurs royaumes de cet ensemble géo-politique<sup>3</sup>.

Nous considérons ici le *monde chinois* comme une « communauté d'écriture chinoise », c'est-à-dire partageant une même écriture au sens où l'on parle de la « communauté de langue latine » de l'Empire romain. Nous distinguons « écriture » et « langue » car la communauté d'écriture chinoise a en commun l'écriture et non pas les expressions orales de cette écriture, chaque peuple parlant sa propre langue<sup>4</sup>. Cela nous conduit à avancer l'idée selon laquelle la priorité donnée aux signes écrits sur la parole<sup>5</sup> caractérise la sinisation de la société coréenne qui, depuis son Antiquité, a pris pour modèle la société chinoise en termes de mœurs,

---

<sup>1</sup> Jacques Gernet, « Introduction », in *Le monde chinois*, Paris, Armand Colin, 2003 (1<sup>ère</sup> édition : 1972), p.11.

<sup>2</sup> SON Seungcheol, « *Tongsinsa de Joseon, diplomates destinés aux Chogunats de Bakufu, établissant la communication avec le Japon* » (조선 통신사 일본과 통하다 - *Joseon tongsinsa, Ilbon-gwa tonghada*), Séoul, Dong-asia, 2006, p.54.

<sup>3</sup> Parmi eux, le royaume Ryukyu et celui de l'île de Java sous le règne du troisième roi, Taejong (r. 1400-1418). Cf. « Encyclopédie du peuple coréen » (*Han-gukminjokbaekkwasa*)

[http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Index?contents\\_id=E0050946](http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Index?contents_id=E0050946)

<sup>4</sup> Ce qui a fortement étonné et impressionné les jésuites qui sont allés en Chine, dont Athanasius Kircher. Cf. Joscelyn Godwin, *Athanasius Kircher. Le théâtre du monde*, traduit de l'anglais au français par Charles Moysan, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 2009.

<sup>5</sup> Les lettrés du *monde chinois* pouvaient communiquer uniquement au moyen de l'écriture, sans prononcer les mots qu'ils écrivaient, ou « conversation au moyen de l'écriture » (筆談 - *pildam*). Le célèbre lettré de Joseon, YI Sugwang (1563-1628) raconte qu'il a entretenu une conversation uniquement par écrit avec les lettrés du royaume Đại Việt (968-1802) et du royaume Ryukyu (1429-1879) dans la cour des Ming (cf. « Rapports réunis par Jibong, [nom de plume de YI Sugwang] » (芝峯類說- *Jibongyuseol*) rédigés en 1614, publiés en 1634). Ce recueil de Jibong, écrit en sinogrammes et composé de vingt volumes comprenant vingt-cinq thèmes, est consultable sur : <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Index>

d'institutions, de connaissances et d'arts ; un modèle qu'elle a toutefois développé à sa propre manière.

YUN Duseo ayant réalisé ses peintures dans la société coréenne appartenant au *monde chinois*, où l'écriture chinoise était l'écriture officielle, a intégré et exprimé cette sinisation dans ses œuvres. La peinture coréenne de notre artiste se rapproche ainsi de la peinture chinoise.

### **L'époque « pré-moderne »**

La période chinoise dans laquelle s'inscrit notre artiste est qualifiée de « pré-moderne »<sup>6</sup> par Étienne Balazs en raison, écrit-il, des transformations de la société chinoise dues à « deux facteurs principaux » :

« L'un est l'infiltration des influences occidentales, qui suivirent deux lignes d'attaques : *a*) la pensée scientifique (mathématique, astronomie, etc.) transmise par les Jésuites ; et *b*) les canons, ou en d'autres termes la politique de force – l'ouverture par la violence d'un immense pays au moyen de la guerre, de l'occupation et de la colonisation, par suite de l'expansion des puissances européennes. L'autre force formatrice est le mouvement des idées autochtones, autogènes, dont le but, ou du moins le résultat, fut la libération de la pensée chinoise des entraves de la philosophie scolastique et des fers du tyranisme *Lixue*. »<sup>7</sup>

Étienne Balazs se réfère ici en premier lieu à l'arrivée des Européens dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire dans le cadre de la « Grande découverte européenne ». Nous pouvons considérer que la guerre Imjin (1592-1598), déclenchée contre la Corée par les Japonais armés de fusils européens, en est une conséquence<sup>8</sup>.

Le deuxième facteur évoqué par Étienne Balazs est le « mouvement des idées autochtones », largement méconnu en Europe selon lui. Ce mouvement doit en grande partie

---

<sup>6</sup> Étienne Balazs emploie le qualificatif de « pré-moderne » en référence à la modernisation de la société chinoise au début du XX<sup>e</sup> siècle, débutée avec l'« ouverture forcée » par l'impérialisme occidental que l'on appelle couramment « occidentalisation ».

<sup>7</sup> Étienne Balazs, « Political Theory and administrative reality in traditional China », *School of Oriental and African Studies, University of London, 1965*, traduit de l'anglais au français par Jacques Reclus : « La théorie politique et la réalité administrative dans la Chine traditionnelle ; I. La philosophie politique dans la Chine du XVII<sup>e</sup> siècle », in *La bureaucratie céleste. Recherches sur l'économie et la société de la Chine traditionnelle*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1988 (1<sup>ère</sup> éd. : 1968), p. 223 et p. 224.

<sup>8</sup> Hormis peut-être quelques techniciens militaires portugais venus avec l'armée Ming durant l'invasion japonaise (cf. André Fabre, *Histoire de la Corée*, l'Asiathèque, 2000, p. 258).

son émergence à la chute de l'empire Ming (1368-1644) d'origine chinoise, remplacé par celui des Manchous Qing (1644-1911) d'origine étrangère. Plus encore que l'arrivée des Européens, ces nouvelles idées ont eu un impact sur les lettrés coréens, accentuant leurs controverses doctrinales.

Le noyau du *monde chinois* restera intact et les fondements de la civilisation chinoise ne seront pas atteints.

### **YUN Duseo, « peintre lettré »**

Dans cette époque « pré-moderne » de recherche de la nouveauté, la peinture fait paradoxalement l'objet d'une distinction, théorisée de façon doctrinale par les Ming, entre la *peinture lettrée* et la *peinture d'académie*, de même qu'entre le *peintre lettré* et le *peintre d'académie*. L'influence de cette théorie est attestée par des études contemporaines<sup>9</sup> qui relatent l'usage, à l'époque pré-moderne, d'expressions traduites du chinois de *peinture lettrée* (文人畫 - *mun-inhwa*) et par *peintre lettré* (文人畫家 - *mun-inhwaga*).

Dans l'histoire de l'art coréen, YUN Duseo est considéré comme le précurseur de la peinture de l'« école du Sud », l'école de peinture lettrée<sup>10</sup>. Selon nous, la peinture de YUN Duseo ignore la distinction entre peinture lettrée et peinture d'académie. Il va chercher des sujets inhabituels pour la peinture lettrée et plutôt considérés comme réservés à la peinture d'académie, tels que les figures humaines, parmi lesquelles les portraits. Sa peinture s'inscrit dans le bouillonnement intellectuel de l'époque prémoderne, s'opposant à la rigidité et à la sévérité du néoconfucianisme. Au sein de son groupe de lettrés, il cherche une nouvelle voie en se nourrissant, d'une part, des études des nouvelles écoles, lesquelles effectuent à travers les textes un retour aux sources pour retrouver les enseignements originels parmi lesquels celui de Confucius et, d'autre part, des connaissances apportées par les Européens.

YUN Duseo se distingue toutefois de ses compagnons en manifestant un intérêt original

---

<sup>9</sup> Nous les trouvons dans la majorité des études coréennes consacrées à la peinture de la monarchie royale de Joseon, à commencer par KIM Weonyong, « *Comprendre l'art ancien coréen* » (韓國 古美術의 理解 - *Han-guk gomisul-eui ihae*), Séoul, Seouldaehakgyochulpanbu, 1983.

<sup>10</sup> AHN Huijun, « *Évolution du paysage de l'école du Sud coréenne* » (韓國南宗山水畫의 變遷 - *Hanguk namjongsansuhwaeui byeoncheon*), in « *Tradition de la peinture coréenne* » (韓國繪畫의傳統 - *Hanguk hwehwa-eui jeontong*), Séoul, Munyaechulpansa, 1990, pp. 250 - 309.

pour le statut de la peinture et pour le rapport entre la peinture et l'écriture tout en recherchant une nouvelle expression picturale. En cela, il s'affranchit des dogmes, des théories et des catégories qui s'appliquent alors à la peinture et qui ne sauraient exister sans la place centrale donnée à l'art chinois de l'écriture. Ainsi, s'affranchissant de l'imbrication de l'espace pictural et de l'espace scriptural, surtout sensible à partir du X<sup>e</sup> siècle, son célèbre autoportrait ne comporte aucune écriture. Nous mettons cette audace en lien avec l'un de ses poèmes que nous appelons « autoportrait », où il se décrit lui-même et qu'il écrit en *Hangeul* (nom de l'écriture coréenne). Avec ces deux œuvres, selon nous, la peinture et la littérature acquièrent chacune leur autonomie, ce que nous considérons comme un germe de la modernité. Cependant, s'il est à la recherche de nouvelles formes de peinture en réduisant le rôle de l'écriture dans le domaine des arts, YUN Duseo continue à chercher le Tao de la peinture à travers les instruments de l'art de l'écriture que sont le pinceau et son encre, grâce auxquels les artistes du *monde chinois* vivent la cosmologie.

Les aspects novateurs de la peinture de YUN Duseo témoignant de sa créativité et de sa liberté d'esprit n'ont pas été suffisamment pris en compte ni appréciés à leur juste valeur, nous semble-t-il, en particulier en ce qu'ils témoignent du changement de perspective vis-à-vis de l'ordre établi dans le *monde chinois*. En outre, le fait que sa peinture soit généralement considérée comme ayant été influencée par les techniques de la peinture européenne fait écran et empêche de la voir et de l'appréhender telle qu'elle a été réalisée. Et si ce fut le cas, on ne peut en évaluer avec précision l'influence.

Le lettré confucianiste YUN Duseo à la tête d'une grande famille lettrée, recherche le Tao dans son art. Il est proche du bouddhisme et s'intéresse au christianisme et aux sciences européennes tout en interrogeant les formes de l'Antiquité chinoise<sup>11</sup>. Sa peinture lui donne une place singulière dans une époque effervescente. Afin de pouvoir rendre compte de la portée de ses œuvres, nous nous sommes attachées, plus largement, à éclairer le statut de la peinture dans le *monde chinois*, lequel était dominé par l'art de l'écriture en lien étroit avec la cosmologie.

---

<sup>11</sup> YUN Duseo s'est particulièrement intéressé au style sigillaire, le tout premier style d'écriture chinois, inventé pour des raisons pragmatiques et politiques à des fins d'unification du pays. Avec d'autres, il a développé la dimension artistique de ce style.

## **Structure de la thèse**

Afin de rendre compte de la singularité de la peinture de YUN Duseo dans le contexte de la pré-modernité de son époque, nous nous intéressons d'abord au statut des lettrés confucianistes. Nous étudions la monarchie bureaucratique confucéenne pour le contextualiser sur les plans historique, social et politique. C'est l'objet du premier chapitre.

Dans un second chapitre, nous examinons la naissance de l'art chinois de l'écriture et son influence sur l'art pictural. Cela nous conduit à aborder l'invention de l'écriture, à travers le récit même de cette invention, lequel trouve ses origines dans le récit de l'invention des trigrammes, symboles de la cosmologie chinoise ; d'où l'inséparabilité de l'écriture et de la cosmologie. Nous examinons cette indissociabilité à travers la notion fondamentale de *wen*, qui met en relation le système d'écriture et le système symbolique des trigrammes.

Enfin, le troisième chapitre présente et étudie la peinture de YUN Duseo sous trois aspects distincts : l'apprentissage de la peinture en autodidacte, l'étude des œuvres réalisées dans le cadre de la tradition, et l'étude des œuvres plus inventives et ouvertes qui préfigurent la peinture moderne coréenne.

L'œuvre de YUN Duseo (1668-1715), *peintre lettré* coréen à l'époque « pré-moderne »  
Introduction

## Premier Chapitre

YUN Duseo,  
lettré confucianiste de la  
« monarchie bureaucratique confucéenne »  
de Joseon (1392-1910)



# I. Les lettrés confucianistes de la *monarchie bureaucratique confucéenne* au caractère *civil* paradoxal : double tension

Nous nous intéressons dans ce chapitre au statut social de YUN Duseo, un lettré de la société de la dernière monarchie royale coréenne de Joseon (朝鮮, 1392-1910)<sup>1</sup>. Ce statut social caractéristique de cette société fondée sur une vision confucéenne, nous paraît être le facteur primordial de la réalisation des peintures de YUN Duseo. La qualification persistante de *lettré* dans la présentation de ses *peintures lettrées* comme dans l'appellation de son titre de *peintre lettré*<sup>2</sup>, nous semble accentuer cette primordialité.

La vision confucéenne s'impose aussitôt. Cette vision d'origine chinoise se manifeste en effet dans les objectifs politiques de la monarchie coréenne. Introduite en Corée dans l'Antiquité dès les premiers « contacts » avec la Chine, elle n'a finalement été adoptée par la société coréenne qu'à la fin de sa longue sinisation<sup>3</sup>, avec la fondation de sa dernière monarchie,

---

<sup>1</sup> Un des rares ouvrages en français sur cette monarchie coréenne peut être apprécié pour sa présentation « informative » (cf. Francis MACOUIN, *La Corée du Chosŏn (1392 - 1896)*, Paris, Les Belles Lettres, 2009).

<sup>2</sup> Les études coréennes consacrées aux peintures de YUN Duseo, par exemple, peuvent être résumées par leur intérêts communs à cette qualification, bien qu'elles en soulignent divers aspects. Ces nombreuses études ont commencé durant la période de l'Occupation japonaise (1910-1945) par les historiens de l'art coréen « modernisé » ou « occidentalisé », peu nombreux encore. Citons parmi les premiers, les plus influents : GO Yuseop (高裕燮, 1905-1944) et KIM Yongjun (金瑢俊, 1904-1967) (cf. KIM Yongjun, « Propos sur la discussion des deux jae, Gyeomjae et Hyeonjae, ou des trois jae, Gyeomjae, Hyeonjae et Gongjae - l'âge mûr de la peinture du Joseon » (Gyeomhyeon ijae-wa samjaeseol-ae daehayeo - Joseonsidae hwehwa-eui jungheunggi) in « *Nouveau monde* » (*Sincheonji*), Séoul, Gyeongseonggurakbu, 1950 : article réédité dans L'« *Anthologie des écrits de KIM Yongjun, nom de plume Geunweon* » (近園金瑢俊全集 - *Geunweon KIM Yongjun jeonjip*), vol. 3, Séoul, éd. Yeolhwadang, 2001, pp. 61-90). Avec la multiplication particulière des chercheurs dans ce domaine à partir des années quatre-vingt, les peintures de YUN Duseo sont activement considérées en raison de son statut de lettré, de leur nombre et de leur diversité. D'innombrables articles, mémoires et thèses leur sont alors consacrés.

<sup>3</sup> Cette qualification concerne la relation particulière entre les deux pays. Elle peut être considérée d'abord par l'introduction de l'écriture chinoise en Corée. Cette écriture a été probablement « exportée » par les chinois réfugiés pour des raisons « politiques » dans la région coréenne, selon *Histoires des Han antérieurs* (前漢書 - *Ts'ien-Han chou*), depuis la période du premier « État » coréen, Gojoseon (2333 avant J.-C. - 108 avant J.-C.) (cf. LI Ogg, *Histoire de la Corée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. : « Que sais-je ? », 1969, p. 10 et p.11 : LEE Dongju, « *Beauté de la Corée* » (한국의 미 - *Han-gukeui mi*), Séoul, 1980, p. 172). Elle s'est servie de l'écriture des dynasties postérieures coréennes jusqu'à celle de Joseon. Toutes ces dynasties l'ont en leur temps, complété de systèmes d'écriture auxiliaires pour les besoins de transcription des langues locales tels que les systèmes Idu et Gugyeol, et/ou ont inventé un système d'écriture plus complet que ces derniers tel que le système Han'guel à l'époque de Joseon. D'ailleurs, les « quatre commanderies des Han antérieurs » établies par Mudi (武帝, r. 156 avant. J.-C. 86 avant J.-C.) sur l'ancien « territoire » de Gojoseon qui englobe la région du nord, au

pour la seule et unique raison d'une « idéologie principale » de l'État. La « *Constitution de Joseon* » (朝鮮經國典 - *Joseon-gyeonggukjeon*) rédigée en 1395<sup>4</sup>, bien qu'elle fut provisoire, a joué un rôle déterminant pour le développement postérieur de la « *Grande Constitution* » (經國大典 - *Gyeonggukdaejeon*) (1485) définitive. Elle a donné non seulement le nom de Joseon à la monarchie mais aussi, et surtout, elle a formulé ses objectifs politiques en les fondant sur les idéaux confucéens : celui d'un « Roi qui gouverne le peuple (民 - *min*) - assise de l'État (本 - *bon*) - ayant de la vertu (仁 - *in*) » (王道政治 - *wangdojeongchi*) ; et celui du « Principe du gouvernement selon les rites confucéens » (禮治主義 - *yechijueui*)<sup>5</sup>.

Caractérisée ainsi comme confucéenne, la monarchie royale de Joseon révèle en outre un système socio-politique qu'Étienne Balazs (1905 - 1963) qualifie de *monarchie bureaucratique*<sup>6</sup> et par le truchement duquel les idéaux confucéens adoptés par cette monarchie ont pu entrer en vigueur dans la société coréenne. Étienne Balazs explique le développement de ce système en Chine depuis l'Antiquité<sup>7</sup> essentiellement par la participation active des lettrés confucianistes à la société. Le qualificatif de *monarchie bureaucratique confucéenne* qu'il lui donne, comme un nom complet ou irrévocable du système de la *monarchie bureaucratique*, s'impose encore sans surprise particulière à la société coréenne longtemps sinisée. Ce système

---

nord-est de la péninsule coréenne (la plaine Mandchourie d'aujourd'hui en Chine) jusqu'à l'actuelle Pyongyang, évoquent l'éventuelle introduction du confucianisme, par ailleurs déjà adopté antérieurement au sein de la cour du conquérant Mudi comme « idéologie » principale suite à la proposition du lettré confucianiste DONG Zhongshu (董仲舒, 179 avant J.-C. ? - 104 avant J.-C.). Les décors des objets découverts dans les sépultures d'une de ces commanderies, celle de Lo-lang qui a existé jusqu'en 313 contrairement aux trois autres dissoutes relativement vite, en témoignent : « Tous les motifs décoratifs utilisés (phénix, tortue, dragon, etc.) sont indubitablement chinois. Chinois également, les costumes des personnages – parangons masculins et féminins de la 'piété filiale' – qui ornent le panier laqué, fait de fines lamelles de bambous (...) : ces personnages figurent au *Hiao-king* [孝經], le classique chinois de la Piété filiale » (cf. LI Ogg, *op. cit.*, p. 16).

<sup>4</sup> JEONG Dojeon (鄭道傳 1342-1398), nom de plume « Trois pics » (三峰 - Sambong), a présenté en 1395 au premier roi du Joseon, Taejong (r.1392-1398), cette Constitution conçue et rédigée par lui-même.

<sup>5</sup> Ce sujet complexe et qui demande une longue description, est mentionné très brièvement mais suffisamment pour renseigner sur ces idées principales (cf. CHIN Heegwon, « Brève étude sur la philosophie politique du Joseon » (조선의 국가이념에 대한 소고 - *Joseon-eui gukga inyeom-e daehan sogo*) in « *Etude des philosophies politiques* » (법철학연구 - *Beopcheolhakyongu*), vol. 2, n° 2, Séoul, *Han-gukbeopcheolhakhwe*, 2003, pp. 227-252, ([http://www.kalp.kr/bbs/board.php?bo\\_table=sub4\\_2&wr\\_id=156&page=14](http://www.kalp.kr/bbs/board.php?bo_table=sub4_2&wr_id=156&page=14), consulté le 2 mai 2016).

<sup>6</sup> Étienne Balazs nous informe que la *monarchie bureaucratique* est un système socio-politique singulier de la civilisation chinoise qui date dès son premier empire Qin (221-206 avant J.C.) (cf. « La monarchie bureaucratique en Chine », in *La bureaucratie céleste. Recherches sur l'économie et la société de la Chine traditionnelle*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1988 (1<sup>ère</sup> éd. : 1968), pp. 25-32).

<sup>7</sup> Étienne Balazs révèle deux éléments qui ont joué un rôle primordial dans le développement postérieur du système monarchique bureaucratique : le confucianisme et les lettrés (cf. « Les aspects significatifs de la société chinoise » in *La bureaucratie céleste. Recherches sur l'économie et la société de la Chine traditionnelle*, *op. cit.*, pp. 15-24 ; « La pérennité de la société bureaucratique en Chine » in *La bureaucratie céleste. Recherches sur l'économie et la société de la Chine traditionnelle*, *op. cit.*, pp. 33-46).

caractérisé comme appartenant singulièrement à la civilisation chinoise, qui n'en a pas approuvé d'autre depuis son Antiquité, est revigoré par une « nouvelle » société qui l'adopte à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle.

La place centrale que les lettrés occupent dans la *monarchie bureaucratique confucéenne*, et le fait que celle-ci soit une forme de sinisation de la société coréenne, forment un contexte dans lequel s'inscrit YUN Duseo. Ce contexte doit être pris en compte afin de pouvoir apprécier sa peinture avec les critères qui ont présidé à sa création.

Conformément à leurs prédécesseurs chinois issus d'« une nouvelle couche sociale en montée, l'*intelligentsia*, profondément antiféodale » et « à l'ombre de la royauté paternaliste impuissante des Zhou (XI<sup>e</sup> siècle – 250 avant J.- C. », les lettrés coréens se sont formés, eux aussi, en une nouvelle couche sociale apparue vers la fin de la monarchie aristocratique de Goryeo (高麗, 918 - 1392), alors décadente. Cette nouvelle couche sociale, l'histoire de la Corée la qualifie de *sinjinsadaebu* (新進士大夫, « lettrés fonctionnaires en montés, anti-aristocrates dominants »). Ces deux groupes de lettrés, chinois et coréens, sont devenus confucianistes (儒者 - *yuja*), au cœur de l'école confucéenne naissante de la Chine antique<sup>8</sup> pour les premiers et par le néoconfucianisme en Corée pour les seconds. Le néoconfucianisme s'étant développé à l'époque Song (960-1270) puis filtré à l'époque Yuan (1279-1368) et enfin introduit en Corée vers la fin de la monarchie de Goryeo<sup>9</sup>, ces deux groupes se rapprochèrent ainsi l'un de l'autre. Ils se sont appuyés sur ces pensées confucéennes pour « s'assurer une position sociale, un statut qui correspondent à la fonction de plus en plus qu'[ils] exercent dans la vie publique ». Ce qui permet à Balazs de les qualifier de « couche sociale en montée ». C'est ainsi que les Chinois ont cherché « à obtenir dans un combat tenace l'oreille des princes et la défaite des adversaires idéologiques » et les Coréens l'oreille du général LEE Seonggae (李成桂, 1335-1408, le roi fondateur de la monarchie de Joseon) et la défaite des aristocrates

---

<sup>8</sup> Il s'agit de la période des Royaumes Combattants (V<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> s. av. J.C.) (pp. 163-169) où «...des courants de pensée et des écoles indépendantes prennent naissance dans le milieu des clientèles princières (...) C'est surtout dans le domaine des conceptions politiques que la diversité est sensible » (cf. Jacques Gernet et Jean Chesneaux, « Chine, histoire » in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, Paris, Albin Michel, coll. « Encyclopædia Universalis », 1998, p. 167).

<sup>9</sup> Cf. MA Jongrak, « Significations historiques de l'adoption du néo-confucianisme vers la fin du royaume Goryeo » (高麗後期 性理學 受容의 歷史的 意義 - *Goryeo whugi seongrihak suyong-eui yeoksajeok euieui*) in *Han-guk jungsesa yeongu*, vol. 17, pp. 239-259 ; LEE Byeonghui, « La fusion des terres et le mouvement des lettrés confucianistes nouvellement apparus (*sinjinsadaebu*) vers la fin du Goryeo » (고려말 토지경병과 신진사대부의 동향 - *Goryeomal tojigyemyeong-gwa sinjinsadaebu-eui donghyang*) in *Seongrihak-eui suyong-gwa sahwebyeondong*, pp. 313-322).

dominants de Goryeo<sup>10</sup>.

La formation des lettrés confucianistes que nous venons de mentionner, en mettant en parallèle les deux sociétés chinoise et coréenne, ne paraît pas donner lieu à la réalisation immédiate de la monarchie confucéenne de Joseon. Le « pouvoir [confucéen, comme Balazs le souligne lui-même ] a un caractère *civil* – fortement en relief par l'accent mis sur la culture, la civilisation littéraire (*wen* [文], opposée à tout ce qui est militaire, *wu* [武]), les rites (*li* [禮]), l'éducation, les égards dus à l'âge, la vertu de céder, etc. – et, à un moindre degré, sacré »<sup>11</sup>, ce qui implique une étape « préalable » avant sa mise en œuvre. Une telle période nous paraît s'être manifestée tant dans la société chinoise que dans la société coréenne.

Étienne Balazs précise, dans son article intitulé « La monarchie bureaucratique en Chine »<sup>12</sup> auquel nous continuons à nous référer, que la première monarchie bureaucratique chinoise s'est constituée sur des principes *légalistes* conçus au cœur de l'école de la Loi (法家 - *fajia*) :

« L'unification de la Chine sous le sceptre du « Premier Empereur », Qin Shi huangdi, basée sur des principes légalistes, est déterminante pour l'évolution consécutive du régime monocratique en Chine. De courte durée (221-206 avant J.-C.), cette première dynastie a donné à la Chine impériale ses assises définitives : abolition du féodalisme et son remplacement par une monarchie bureaucratique fortement centralisée et hiérarchisée. »<sup>13</sup>

Lorsque le sinologue français d'origine hongroise Étienne Balazs décrit enfin la « confucianisation de [cet] État – rendue nécessaire par les excès de brutalité du sévère régime légaliste », le *pouvoir confucéen à caractère civil*, cité ci-dessus, n'apparaît pas sans rapport. La période « sanglante » du « sévère régime légaliste » des Qin nous semble refléter une certaine preuve d'insuffisance du pouvoir confucéen, que nous retrouvons avec Étienne Balazs, dans « la mise en place de l'organisation gouvernementale, de l'administration préfectorale, du système judiciaires ». Les conflits politiques au sein de la famille royale du Joseon, avec leurs

---

<sup>10</sup> Cf. « Repli des troupes du général LEE Seonggae à l'île Wuihwa [situé au cours moyen du fleuve Apok, lequel se trouve actuellement en Corée du Nord] (威化島回軍 - *Wuihwadohwegun*) » (1388). L'événement produit par l'alliance entre un groupe militaire dominant et les lettrés confucianistes en monté, peut être considéré comme ayant mis un terme à la fondation de la monarchie bureaucratique confucéenne de Joseon.

<sup>11</sup> Étienne Balazs, « La monarchie bureaucratique en Chine », *op. cit.*, p. 26.

<sup>12</sup> Cf. *Ibid.*, p. 25 et p. 26.

<sup>13</sup> Cf. *Ibid.*, p. 27.

« excès de brutalité » au début de la monarchie bureaucratique coréenne<sup>14</sup>, rappellent que le caractère *civil* confucéen était probablement inapte à la mise en œuvre immédiate du pouvoir confucéen, comme Étienne Balazs l'a suggéré de la monarchie bureaucratique chinoise vis-à-vis de la confucianisation :

« Si la mise en place de l'organisation gouvernementale, de l'administration préfectorale, du système judiciaire [réalisé par les légistes], est définitive, si les Han (206 avant-220 après J.-C.) et les dynasties consécutives n'y apportent que de légères retouches, par contre les ingénieurs de cet édifice sont bientôt évincés et remplacés par leurs rivaux, les Lettrés confucianistes. »<sup>15</sup>

Lorsqu'Étienne Balazs aborde le caractère *civil* confucéen d'un point de vue particulier<sup>16</sup>, le fonctionnement (rôles et fonctions socio-politiques) des lettrés confucianistes dans la monarchie bureaucratique alors souvent masqué par ce caractère *civil* commence à se dévoiler et à se manifester sous un aspect qu'il qualifie de « paradoxal ».

Son approche, développée en opposition aux « démarches [de la sinologie européenne] qui restent déterminées par les vues étroitement subjectives de l'Occident, centrées sur les intérêts du conquérant »<sup>17</sup> malgré les progrès importants de la sinologie européenne tels que l'ouverture à des domaines divers et au « perfectionnement des instruments »<sup>18</sup>, peut être

---

<sup>14</sup> Les deux révoltes des princes de la famille royale (en 1398 et 1400) et le premier coup d'État par usurpation du pouvoir (1453) ont laissé des traces sanglantes au début de la monarchie bureaucratique de Joseon.

<sup>15</sup> Étienne Balazs, « La monarchie bureaucratique en Chine », *op. cit.*, p. 27.

<sup>16</sup> Paul Demiéville nous indique, dans sa présentation des recueils d'Étienne Balazs, que ce dernier « s'était intéressé au Marxisme, mais c'est surtout l'influence de Max Weber » qui inspira sa réflexion (*La bureaucratie céleste. Recherches sur l'économie et la société de la Chine traditionnelle*, *op. cit.*, p. 8).

<sup>17</sup> L'article rédigé pour « l'exposé fait le 2 mai 1952 au Centre Culturel International de l'Abbaye de Royaumont dans le cadre des 'Journées de Civilisation Chinoise' présente cette problématique à partir de laquelle Étienne Balazs a développé successivement l'expression de « monarchie bureaucratique » (cf. Étienne Balazs, « Les aspects significatifs de la société chinoise », *op. cit.*, pp. 15-17).

<sup>18</sup> Il est intéressant de noter qu'Étienne Balazs décrit l'évolution de l'« image » de la Chine « vue » par les européens en trois périodes chronologiques. La première est celle d'une « Chine *fantastique*, apparaissant en marge de la curiosité occidentale envers les pays fabuleux susceptibles d'une entreprise conjointe de colonisation et de christianisation, et l'orientalisme naissant se jeta avidement sur ce nouvel objet pour lui arracher ses secrets » (cf. des récits de voyage à l'époque des Yun (1279 - 1368) par exemple ; Michel Alby (introduction, adaptation en français moderne et notes établies par), *Oderic de Pordenone* [(1265 - 1331)]. *Le livre de sa pérégrination de Padoue à Pékin au Moyen-âge*, Editions Hot, coll. : « Connaissance des sources », 1982 ; A. t'Serstevens (texte intégral mis en français moderne et commenté par), *Le livre de Marco-Polo ou le devisement du monde*, Paris, Club français du livre, 1953). La seconde est celle d'une « Chine *rationaliste et idéalisée*, à l'image de l'absolutisme éclairé, et voici que les religions et les systèmes de philosophie de la Chine firent leur entrée et élargirent l'horizon occidental » (cf. Les écrits et rapports des Jésuites à l'époque de la Grande découverte par exemple). Enfin, la troisième est celle d'une Chine *grossissantes et déformantes* (cf. dans L.-H. Parias (sous la direction de), *Histoire universelle des explorations*, vol. IV, Paris, Nouvelle librairie de France, 1959. Nous y notons l'omission de l'expédition de l'amiral Zheng He (鄭和, 1371-1433, Ming)).

qualifiée de subversive. Elle nous paraît toujours valable pour certains objets d'étude, qui restent encore dans l'ombre d'une certaine vision subjective de chercheurs<sup>19</sup>.

La société de Joseon, contexte d'étude qui nous intéresse tout particulièrement dans cette thèse, en serait un exemple. Elle semble souvent se dissimuler dans l'attitude de réserve et de « respect » des chercheurs coréens vis-à-vis de cette société. Nous la qualifions d'attitude *traditionnelle*, ce qui rappelle celle spécialement mentionnée par Étienne Balazs à propos du paradoxe de la monarchie bureaucratique confucéenne ici en question.

Cet auteur novateur a en effet mis en relief les attitudes essentiellement contradictoires des confucianistes, qui se sont manifestées dès leur apparition en opposition au féodalisme des Zhou et sont à la fois « antiféodales » et « traditionnelles » [féodales], deux caractères qu'il considère comme constituants du paradoxe de la monarchie bureaucratique confucéenne :

« Le paradoxe essentiel est le suivant : une nouvelle classe de fonctionnaires, celle des Lettrés confucianistes, nettement antiféodale dans ses intérêts, mais traditionnelle dans son idéologie tournée vers l'antiquité féodale, de plus en plus consciente de son rôle dominant dans l'État, devient l'épine dorsale de la monarchie. »<sup>20</sup>

Ces attitudes contradictoires des lettrés confucianistes qu'Étienne Balazs a ainsi reconnues dans le paradoxe de la monarchie bureaucratique confucéenne, nous paraissent dévoiler des conséquences effectives dans le développement du système chinois, lorsque le sinologue français contemporain Pierre-Étienne Will les reprend. Il les recadre, de manière concise mais suffisante pour que nous puissions discerner le fonctionnement de ce système et notamment la fonction socio-politique des lettrés, à travers deux *tensions* qui naissent de ces attitudes contradictoires des lettrés :

« Certaines notions remontent à l'époque authentiquement « féodale », aux premiers siècles de la dynastie royale des Zhou. Ainsi, celle du couple prince-ministre idéalisée par Confucius, dont plusieurs traits restent intégrés au discours bureaucratique à l'époque impériale : loyauté absolue du ministre à l'égard de la famille régnante, mais aussi droit et même devoir de remontrance (symbolisé sous l'empire par les fonctionnaires du censorat, dont la fonction est de rappeler à la fois le souverain à ses devoirs et de dénoncer les abus à l'intérieur de la bureaucratie) (...) La tension entre l'exigence

---

<sup>19</sup> Nous nous rappelons, entre autres, de l'approche nationaliste soulevée par Étienne Balazs (*cf.* note 7).

<sup>20</sup> Étienne Balazs, « La monarchie bureaucratique en Chine », *op. cit.*, p. 27 et p. 28.

dynastique de loyauté inconditionnelle et cette potentialité d'autonomie est une donnée constante dans l'histoire de l'empire.

Autre type de tension dont on trouve aussi la source dans les institutions féodales : celle entre le service des intérêts d'instances supérieures comme l'État (qu'à ce stade on confondra pour la commodité avec l'institution dynastique et ses lois) ou le « peuple » et celui des intérêts particularistes des fonctionnaires en tant que membres d'une famille, d'un clan, originaires d'une localité, d'une région... Ce problème recouvre dans une large mesure celui de la tension entre forces de décentralisation et forces de centralisation, à coup sûr l'une des « grilles » les plus importantes pour lire, jusqu'à aujourd'hui, l'histoire politique de la Chine et celle de son système de gouvernement. »<sup>21</sup>

Ces deux *tensions* peuvent être considérées selon deux plans de l'État monarchique bureaucratique confucéen interdépendants l'un de l'autre, l'un idéologique – d'où l'organisation socio-politique avec en particulier la définition du rôle et de la fonction des lettrés –, l'autre économique – d'où le système foncier par exemple, l'agriculture étant dominante dans la société ancienne chinoise –. Ces deux tensions ne sauraient être ignorées par les lettrés du Joseon qui sont devenus confucianistes vers la fin de la dynastie de Goryeo (918 - 1392) et qui ont ensuite fondé leur propre monarchie bureaucratique confucéenne de Joseon.

## 1. Les lettrés sous tension entre « l'exigence dynastique de loyauté inconditionnelle » et « la potentialité de leur autonomie »

Cette tension, dont Pierre-Étienne Will repère l'origine dans l'idéalisation confucéenne du « couple prince-ministre » féodal, nous rappelle la formation des Six Classiques confucéens, moyens de transmission par excellence des idées confucéennes parmi lesquelles justement celle de l'idéalisation. Cette formation des Six Classiques confucéens retient d'ailleurs davantage sur le caractère *civil* du confucianisme que, nous l'avons vu, Étienne Balazs qualifie de « fortement en relief par l'accent mis sur la culture, la civilisation littéraire (*wen* [文], opposée à tout ce qui est militaire, *wu* [武]), les rites (*li* [禮]), l'éducation, les égards dus à l'âge, la vertu de céder, etc. – et, à un moindre degré, sacré ».

Ces livres, avec lesquels les lettrés sont devenus confucianistes dès la période de formation de leur école sous la conduite de Confucius qui leur conseillait avec une force

---

<sup>21</sup> Pierre-Étienne Will, « Bureaucratie, gouvernement, économie » in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, *op.cit.*, p. 127.

particulière<sup>22</sup> de les connaître avec attention pour atteindre l'« idéal des lettrés » (君子 - *gunzi*), se manifestent en effet sous deux aspects étroitement liés : l'attitude traditionnelle des lettrés d'une part, le caractère civil de leur système de pensée d'autre part. Etienne nous informe que la majorité de ces livres sont apparus dans les périodes précédant celle de Confucius, et que celui-ci n'étant pas leur auteur<sup>23</sup> les a « édités » avec un attachement particulier à l'ordre ancien, ce qui peut là encore se qualifier d'attitude traditionnelle :

« Je m'attache aux Anciens avec confiance et affection », disait prudemment Kongzi. Tout en se proposant de corriger le désordre présent, ce novateur se défendait de rien changer à l'ordre ancien. L'ordre ancien, tel que l'avaient consigné quelques livres : le *Yi jing* [易經] ou *Canon des mutations*, le *Shu jing* [書經] ou *Canon des documents*, le *Shi jing* [詩經] ou *Canon des poèmes*, le *Yi li* [儀禮] ou *Cérémonial*, le *Li ji* [禮記] ou *Mémorial des rites*, le *Yue jing* [樂經] ou *Canon de la musique*. A quoi Confucius était censé avoir ajouté le *Chunqiu* [春秋], *Les Printemps et les Automnes*, chronique de l'État de Lu [魯, 1055 s.- 249 s. avant J.-C.: royaume qui abrita l'école de Confucius]. Comme le Canon de la musique s'est perdu à l'exception d'un chapitre, sauvé dans le *Mémorial des rites*, et d'un autre qui se trouve dans le *Zhou li* [周禮] ou *Rituel des Zhou*, cet ensemble forma ce qu'on appela les six puis les cinq classiques. »<sup>24</sup>

L'intérêt exclusif de Confucius pour ces livres et ces connaissances « littéraires » contrastent avec les « Six Arts » (六藝 - *liuyi*) de la dynastie féodale Zhou<sup>25</sup> qui sont constitués

---

<sup>22</sup> Notre traduction du coréen au français : « Le mot *hak* (學) qui signifie l'étude est apparu soixante deux fois dans les quarante deux chapitres de l'*Annalecte de Confucius* (*Nonyu*). C'est moins fréquent que les mots *in* (仁) qui signifie la "bonté" et le mot *gunzi* (君子) qui signifie l'"homme idéal confucéen". Mais par la prise en compte du principe général concernant l'étude présentée tout au début de l'*Annalecte de Confucius*, il est naturel de considérer ce livre comme une "thèse sur l'étude", ce qui renvoie aux attitudes de Confucius qui a débuté ses études à l'âge de quinze ans et qui s'est qualifié lui-même d'amateur d'étude pour la vie » (논어에서 學이란 말은 총 42 장(공자의 언명은 32 장)에 걸쳐 62 번 등장한다. 學의 빈도수는 논어의 주요주제인 仁(58/499 章에 걸쳐 105 회)과 君子(85 장, 107 회)에 비해 상대적으로 많지는 않다. 그러나 한편으로 學의 綱領으로서 시작하는 논어는 15 세에 學에 뜻을 두고, 평생 好學자로 자입했던 공자의 學問論으로 볼 수도 있다) (cf. IM Heon-gyu, « Significations de *hak* (學, l'"étude") dans l'*Analectes de Confucius* » (논어에서 學의 의미 - *Non-eo-eseo hak-eui euimi*) in « *Etude de l'Orient* » (*Dongbanghak*), vol. 33, Seosan (province Chungcheong du Sud), « Centre d'étude des classiques orientaux de l'université de Hanseo » (Hanseodae dongyanggojeon yeon-guso), 2015, pp. 109-150).

<sup>23</sup> « Confucius (Kongzi, ~ 551- ~479) est censé avoir édité les grands textes canoniques de l'Antiquité (*Livre des odes*, *Livre des documents*, *Livre des mutations*, etc.), mais il n'aurait pas écrit d'ouvrage doctrinal original » (cf. Kristofer Shipper, « Lunyu [Louen-yu] » in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, op. cit., p. 497).

<sup>24</sup> Etienne, « Confucius et confucianisme » in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, op. cit., p. 240.

<sup>25</sup> Cf. LEE Gyeongja, « Éducation des six arts libéraux dans la Chine antique » (중국고대의六藝교육 - *Jungguk godae-eui yukyaegyoyuk*) in « *Etudes de la pédagogie en matière de l'éthique* (*Yunrigyoyukyeon-gu*) », vol. 22, Séoul, « Association coréenne des études de la pédagogie en matière d'éthique » (*Han-gukyunrigyoyukhakhwe*),



des « rites » (禮 - *lǐ*), de la « musique » (樂 - *yuè*), du « tir à l'arc » (射 - *shè*), de la « conduite des chars » (御 - *yù*) (ill. 94)<sup>26</sup>, de l'« art de l'écriture » (書 - *shū*) et du « calcul » (數 - *le shǔ*). Ces Six Arts, aux moyens desquels les membres de la haute société féodale ont été éduqués dans un certain intérêt militaire de la société<sup>27</sup> - en témoignent ces deux arts de « tir à l'arc » et de « conduite des chars » -, accentuent le caractère *civil* du confucianisme. L'acquisition de ce caractère *civil* paraît commencer par l'exclusion de ces matières dans l'enseignement du fondateur qui reposent sur « quatre matières » (四術 - *shisu*) :

« K'ong-tse prenait pour matière de son enseignement le *Che* (les Poésies), le *Chou* (les Documents (historiques)), les Rites et la Musique. Ses disciples doivent avoir été au nombre de trois mille. Ceux qui personnellement comprirent entièrement les six disciplines [六藝 - *liuyi*] furent au nombre de soixante-douze. Quant à ceux qui, comme *Yen*, *Tchouo* et *Tsiu*, reçurent quelques de sa doctrine, ils furent extrêmement nombreux [K'ong-tse enseignait quatre choses : les sujets d'instruction [Chavannes note : le mot 文 désigne ici les enseignements qu'on peut tirer des Poésies, des Documents (historiques), des Rites et de la Musique], les devoirs sociaux, le loyalisme et la foi.] [Il s'était affranchi de quatre choses : il s'abstenait de présumer ; il s'abstenait des résolutions arbitraires ; il n'avait pas d'obstination ; il n'avait pas d'égoïsme] »<sup>28</sup>.

Les soixante douze disciples de Confucius présentés ici en relation à leur maîtrise

---

2010, pp. 157-176. L'expression « Six Arts » (六藝 - *liuyi*) est apparue pour la première fois dans les « Rites des Zhou » (周禮 - *Zhouli*) et nous informe ainsi que les matières principales d'éducation sont les rites, la musique, le tir à l'arc, la conduite des chars, l'écriture et les mathématiques.

<sup>26</sup> YUN Duseo a réalisé une œuvre concernant cette matière, intitulée « Image du char militaire des Zhou » (周禮兵車之圖 - *Zuryebyeonggeojido*).

<sup>27</sup> Notre traduction du coréen au français : « Comme l'expression des Six Arts est apparue pour la première fois dans les Rites des Zhou, ces Six Arts sont les matières principales de l'éducation de la dynastie Zhou de l'Ouest. Mais à la demande de la société qui nécessite plutôt des lettrés que des militaires, l'éducation consacrée à la formation des hommes habiles aux techniques militaires est remplacée par l'éducation consacrée à la formation des lettrés cultivés par les livres de la poésie, des documents historiques, des rites, de la musique, de la mutation (*li*) et de l'Annale des printemps et des automnes (*Chunqiu*). Ces six livres sont appelés les Six Classiques grâce à la réputation de plus en plus grande de Confucius et à la diffusion de son enseignement de plus en plus répandu » (주례에서 육예의 명칭이 처음 발견되듯이, 육예는 서주시대의 주요한 교육내용이었다. 그러나 사회변화에 따라 무사보다는 문사가 요구되자 자연히 기예위주의 무사를 양성했던 교육은 시, 서, 예, 악, 역, 춘추를 익힌 문사를 양성하는 교육으로 변하였다. 특히 공자의 명성이 높아지고 유가사상과 그들의 교육방법이 보급되자 전국시기 말기에 여섯 권의 책을 육경으로 지칭하기도 하였다) (cf. LEE Gyeongja, *op. cit.*)

<sup>28</sup> Si-ma Qian (145 ? - 86 ? avant J. - C.), « Chap. XLVII-K'ong-tse » in *Les mémoires historiques*, tome 5, traduites du chinois au français et annotées par Edouard Chavannes (1865-1918), éd. Librairie d'Amérique et d'Orient A. Maisonneuve, 1967-1969, p. 403 et p. 404. Cf. : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5435282w/f408.item.r=les%20mémoires%20historiques%20Tome%205.zo> om, consulté le 12 août 2016.

complète des « Six Arts »<sup>29</sup> et considérés comme particulièrement proches du Maître par distinction à ses trois mille autres disciples<sup>30</sup>, soulignent davantage le caractère *littéraire* de l'enseignement confucéen qui remplacera l'ancien enseignement des Six Arts à caractère militaire.

Dans cette réflexion, un élément concernant le caractère *littéraire* de l'enseignement confucéen attire notre attention. Etiemble nous rapporte que Confucius avait le statut social de *scribe*, permettant de le considérer dans la condition générale sociale d'où « sortait et sur lequel voulut agir, si jamais il vécut, celui que les Chinois appelaient Maître Kong, ou Kongfuzi, nom que les jésuites latinisèrent en Confucius »<sup>31</sup> :

« Libres, affiliés à un clan les nobles s'adonnaient au tir à l'art, à la guerre, célébraient des sacrifices minutieux et fréquents, raffinaient sur le luxe ; à côté de cette aristocratie vivotaient certaines familles pourvues d'émoluments héréditaires, nobles peu fortunés dont sortirent, si l'on en croit Maspero et Creel, presque tous les scribes de cette période, y compris Confucius. Le reste de la société – plébéiens illettrés, artisans, marchands, esclaves – étaient universellement méprisés. »<sup>32</sup>

Les *scribes* « nobles peu fortunés » – à la différence des aristocrates éduqués sans doute par les arts militaires des Zhou auxquels appartiendront les soixante douze disciples de Confucius – que nous trouvons dans la période de transition du système féodal à celui de la monarchie bureaucratique<sup>33</sup>, se dévoilent dans leur contribution fondamentale à l'invention de l'écriture lorsque Léon Vandermeersch évoque la pratique de divination à l'époque Yin (ou Chang, XVIII<sup>e</sup> - XII<sup>e</sup> ? / XVI<sup>e</sup> - XI<sup>e</sup> ?) :

---

<sup>29</sup> La source chinoise du passage précédent est citée et traduit en coréen par LEE Gyeongja par qui nous identifions les « six disciplines » traduites par Edouard Chavannes comme étant les « Six Arts » (*liuyi*) ; Notre traduction du coréen au français : « Confucius a enseigné *si, seo, ye, ak* et a eu des disciples dont le nombre a atteint trois mille parmi lesquels soixante douze étaient habiles aux Six Arts “*Les mémoires historiques*·Honorable Confucius” » (공자는 시, 서, 예, 악 을 가르쳤는데, 제자가 무려 3 천명이나 되었고 그 중 육예에 능통한 자가 72 명이였다 “사기·공자세가” - 孔子以詩書禮樂教, 弟子盖三千焉, 身通六藝者七十有二人 “史記·孔子世家” ) (LEE Gyeongja, *op. cit.*, note 27).

<sup>30</sup> Cf. Kristofer Schipper, « Lunyu [Louen-yu] », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, *op. cit.*, pp. 497 et 498.

<sup>31</sup> Dans le même article, Etiemble rapporte que les « dates de la vie de Confucius elles-mêmes nous deviennent suspectes » (Etiemble, « Confucius & confucianisme », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, *op. cit.*, p. 230).

<sup>32</sup> Etiemble, *ibid.*, p. 231.

<sup>33</sup> Confucius qui serait né en 551 av. J.-C., appartiendrait à la période dite « des Printemps et des Automnes » (722 av. J.-C. - 481 av. J.-C.). Nous écoutons encore une fois le célèbre sinologue qui signe Etiemble, lorsqu'il donne une idée du système social de cette période : « En ce temps-là, l'empire chinois des Zhou agonisait : des principautés rivales s'entre-déchiraient ; durant cette décadence politique à quoi mit fin en 256 (avant notre comput) le fondateur de l'empire centralisé mais totalitaire Qin Shi Huangdi, une société féodale survivait plutôt mal que bien » (Etiemble, *ibid.* p. 231).

« Les devins, spécialistes de la langue graphique, deviennent scribes. Scribes, ils enregistrent aussi le cérémonial, les hymnes liturgiques, les couplets courtois chantés dans les banquets et même des chansons populaires détournées de leur signification naïve par une réinterprétation convenue qui les fait employer rituellement. »<sup>34</sup>

Ces hommes antiques, inventeurs de l'écriture chinoise autrefois puis « utilisateurs » de cette écriture dans le domaine des rites, se qualifient d'ailleurs dans une étude coréenne pour l'éducation même des Six Arts, que nous venons d'opposer au caractère civil de l'école confucéenne par rapport aux matières principales du fondateur Confucius, ancien scribe. Par la considération de leur « fonction publique » liée aux rites et caractérisée par l'art de la divination – qu'accentue aussi cette étude traitant de la période de la dynastie Zhou –, nous avançons l'hypothèse de l'évolution de cette « classe sociale » privilégiant leurs fonctions rituelles et de divination au détriment des Six Arts, atténués voire même ignorés. L'appellation des confucianistes en chinois, *ruzhe* [yuja] (儒者), prend une signification particulière lorsque nous apprenons que les scribes de la dynastie Zhou ont été appelés *ru* (儒), tels que décrit dans l'étude coréenne dont nous traduisons un extrait ci-après :

« Un groupe d'hommes qui a enseigné les Six Arts en même temps que le groupe appelé *bossi* (保氏), est appelé *ru* (儒) ou *rushì* (儒士), celui qui prédisait l'avenir à la cérémonie rituelle (*yeeui*) et enregistrerait les événements historiques. Ce groupe d'hommes appelés *ru* dont les membres sont issus de la « classe sociale » *shì* (士) de la population réfugiée de la dynastie Yin (ou Chang), était chargé de la procédure des rites auprès des princes féodaux, et enseignait au peuple les rites, la musique, le tir à l'arc, la conduite des chars, l'écriture et le calcul. Le caractère *ru* (儒), qui signifie la douceur selon la « *Théorie des graphies primitives et explications des graphies dérivées* » (說文解字 - *Shuōwénjiězì*) (100), désigne aussi le *shùshì* (術士). Le *ru* (儒) serait donc une autre appellation de *shùshì*, signifiant habile dans la lecture du *yin* et du *yang* (陰陽), et de la divination (*zhānshù* [*jeomsul*] - 占術 ou *bǔshì* [*boksul*] - 卜筮). Dans le premier chapitre des *Rites des Zhou* intitulé *cheon-gwan-chong-jae*, le *ru* est défini comme celui qui gagne le peuple grâce à son art (道). Cela signifie que [la dynastie] éduque le peuple par le *ru*, dont l'art s'appliquera au procédé des étiquettes et des cérémonies. Le *ru* sera donc celui qui connaît par cœur ce procédé et le réalise avec habileté, c'est-à-dire le « spécialiste des rites ». »<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Léon Vandermeersche, « Écriture & littérature », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, op. cit., p. 283.

<sup>35</sup> Notre traduction du coréen au français : « 보씨(保氏)외에 육예를 가르친 사람으로 예의에 참여하여

Dans cette perspective, l'appellation de ritualistes<sup>36</sup> donnée aux confucianistes accentue davantage l'aspect divinatoire de l'invention de l'écriture chinoise sous l'influence duquel les six livres ont dû être écrits<sup>37</sup> et « édités » par Confucius qui les nomme Six Classiques :

« Confucius a dit à Lǎozǐ [老子-老聃]. J'ai appris moi-même les Six Classiques, *shi* (詩), *shu* (書), *li* (禮), *yue* (樂), *li* (易), *chunqu* (春秋). Cela m'a pris de longues années mais je les connais bien. »<sup>38</sup>

L'aspect divinatoire de l'invention de l'écriture chinoise se manifeste ainsi au cœur du développement des Six Classiques avec lesquels les confucianistes se sont spécialisés dans les rites. Nous nous y intéresserons plus particulièrement dans le chapitre suivant, en relation avec la naissance de *l'art de l'écriture*, art singulier de la civilisation chinoise dont l'influence est

---

길흉을 점치고 역사적 사실을 기록하는 사람을 유(儒) 또는 유사(儒士)라고 했다. 당시 유는 은나라의 사(士)에 속했던 유민 중의 한 계층으로 예의 절차를 관장하면서 제후를 도와서 예, 악, 사, 어, 서, 수의 여섯가지 기예로 백성들을 가르쳤다. 동한의 허신이 쓴 설문해자를 보면 유는 부드러운이요, 술사를 지칭한다고 했듯이[(note 8) 『說文解字』: 儒, 柔也, 術士之稱], 유는 음양, 점술, 복서 등에 능한 술사의 칭호였다. 또한 『周禮, 天官冢宰』를 보면 유는 도로서 백성을 얻는다 했는데[(note 9) 儒以道得民], 이는 유를 두어서 백성을 교화시킨다는 것으로 여기에서 도는 예의 범절이나 행사의 진행절차로서, 유는 이러한 예의나 행사의 진행절차를 알아서 그에 알맞도록 사람을 이끄는 예의 전문가에 속한다» (LEE Gyeongja, *op. cit.*, p. 160).

<sup>36</sup> Nous le retrouvons dans l'article d'Étienne Balazs consacré à la monarchie bureaucratique en Chine : « En remplaçant les légalistes, les ritualistes de l'école de Confucius deviennent les commis d'un État centralisé, bureaucratique, et adoptent bon gré mal gré la plupart des recettes et des institutions gouvernementales (lois y comprises) des Qin » (Étienne Balazs, « La monarchie bureaucratique en Chine », *op. cit.*, p. 28).

<sup>37</sup> « Dès la fin des Zhou occidentaux, certaines traditions commencent à se fixer dans le milieu des assistants du pouvoir noble (scribes, devins, annalistes, spécialistes des rites et du calendrier). Elles devaient servir, avec des adjonctions postérieures, à la constitution des « Classiques » (*jing*) qui, établis sous une forme presque définitive sous la dynastie des premiers Han (II<sup>e</sup> et I<sup>er</sup> s. av. J.-C.), joueront un rôle capital dans l'histoire de la pensée et de la littérature chinoises (rôle comparable à celui des auteurs gréco-romains et de la Bible dans le monde occidental) » (Jacques Gernet et Jean Chesnaux, « Chine, histoire » in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, *op. cit.*, pp. 155-218 [p. 162]). Rappelons-nous d'abord, par exemple, de Zhōu Wén Wáng (周文王, ? - 1027 env. avant notre ère) considéré comme l'auteur de *Zhou yi* (周易), le premier *Yi* (« Mutations cosmologiques ») commenté avec les *gaes* et les *sas*. Ce fondateur de la dynastie Zhou, à qui Confucius a fait la référence de sa vision, se trouve dans un dictionnaire (cf. Marie-Nicolas Bouillet et Alexis Chassang, *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie*, Paris, 1878 (26<sup>e</sup> édition)). Le Duc de Zhōu (周公, ?- 1100), considéré comme l'auteur des *Rites des Zhou* (周禮) sans toutefois confirmation définitive, a été consulté d'ailleurs par JEONG Dojeon, le concepteur de la « *Constitution de Joseon* » (朝鮮經國典 - *Joseon-gyeongjukjeon*) (1395), introduite au début de ce chapitre et également « peint » par YUN Duseo (ill. c-94).

<sup>38</sup> Notre traduction du coréen au français : «공자가 老聃에게 말했다. 저는 詩, 書, 禮, 樂, 易, 春秋의 여섯 권의 경전을 배워 스스로도 오랜 세월이 걸렸다고 생각합니다만 그 내용은 잘 알고 있습니다 : 孔子謂老聃曰. 丘治詩書禮樂易春秋六經, 自以爲久矣. 熟知其故矣'. 『莊子·天運』 » (LEE Gyeongja, *op. cit.*, p. 160, note 10) ; « 7.- CONFUCIUS – Je me gouverne depuis longtemps par les Six Classiques : les Odes, le Canon des documents, les Rites, la Musique, les Mutations et les Annales des printemps et automnes. Je les connais à fond. » (Tchouang-Tseu [Zhuangzi], « Chap. Le mouvement du ciel », in *Le rêve du papillon. Œuvres*, traduit du chinois au français par Jean-Jacques Lafitte, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités », 2002, p. 131).

constamment évoquée dans son esthétique concernant le développement de l'art de la peinture et précisément de celle dite *lettrée*.

Nous pouvons considérer d'ailleurs ces rites comme la « culture des sentiments moraux », par laquelle l'école confucéenne « prétend opérer (...) la régulation d'une société où les rapports interindividuels sont différenciés à l'extrême sur le modèle des relations de parenté, et fortement hiérarchisée en vertu de privilèges de classe reflétant ceux des générations dans la famille »<sup>39</sup>. Ces rites sont basés en effet sur l'idée que « le Ciel est une divinité personnelle, dépositaire d'un principe éthique ». C'est la raison pour laquelle autrefois les devins ont vraisemblablement dû se consacrer à la « lecture de l'intention du Ciel », ou divination. Les scribes et les annalistes ont dû par la suite édicter cette intention divine comme principe éthique dans les Six Classiques. Enfin, les lettrés ont dû se consacrer à la lecture de ce principe transmis par la « conduite des souverains mythiques comme Yao et Shun », ainsi qu'à son développement en « modèle de la conduite des rois » comme l'avait conçu auparavant Mengzi [Mengja] (孟子 - Mencius) :

« En tant que Fils du Ciel et titulaire de la souveraineté par mandat divin, le roi veillait à son application sur la terre ; il lui donnait une forme explicite dans les dispositions, notamment les dispositions rituelles, qu'il édictait, et qui visaient aussi bien l'ordre de la nature que l'ordre de la société. »<sup>40</sup>

Le redoutable caractère *civil* confucéen s'est développé dans cet idéalisme en faveur de la conduite des souverains mythiques – contrairement à l'école légaliste de l'empire Qin qui a convenu de remettre en vigueur l'*ordre rituel*, elle aussi<sup>41</sup> pour gouverner le monde –, tel qu'il a été instauré par les souverains historiques et non mythiques, précisément les souverains féodaux des Zhou. Ce redoutable caractère *civil* confucéen nous paraît accentuer davantage la

---

<sup>39</sup> Léon Vandermeersche, « École des légistes », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, op. cit., p.396.

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 393 et p. 394.

<sup>41</sup> « Les deux siècles et demi qui précèdent l'unification des pays chinois par le royaume de Qin, en 221 av. J.-C., connus sous le nom de « période des Royaumes combattants » (*Zhangguo*) se qualifient par les transformations profondes du monde chinois dans la plupart des domaines : société, formes politiques, économie, démographie, techniques, conceptions et mentalités. Les transformations de la société et du pouvoir politique qui sont intervenues à partir du VI<sup>e</sup> siècle coïncident avec l'apparition d'un nouvel esprit plus positif. (...) Des courants de pensée et des écoles indépendantes prennent naissance dans le milieu des clientèles princières (...). C'est surtout dans le domaine des conceptions politiques que la diversité est sensible. L'orientation privilégiée de la pensée chinoise vers les questions sociales, morales et politiques s'explique par l'origine des traditions savantes : elles sont issues des collèges de scribes, de devins et d'annalistes qui assistaient dans leurs tâches les chefs de principauté » (cf. Jean Chesnaux et Jacques Gernet, « Chine, histoire », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, op. cit., pp. 155-218).

*divinité personnelle* confucéenne du Ciel, à laquelle les légistes s'opposent par leur propre qualification de la *nature spontanée (ziran)*<sup>42</sup>.

Autrement dit, la divinité personnelle du Ciel avec laquelle les confucianistes ont dû développer leur principe éthique a fait même trembler LI Si (李斯, mort en 208 av. J. - C.). Celui-ci fut le célèbre ministre de Qin Shi Huangdi (r. 221 - 210 av. J. - C.) grâce à qui l'empire légaliste a pu être fondé en 221 av. J. - C. et qui a détruit finalement les Classiques confucéens<sup>43</sup> en 213 av. J. - C. (cf. « Destruction des livres et massacre des confucianistes » (焚書坑儒 - *Fengshugengru*)).

Le principe éthique des confucianistes se dévoile pour Pierre-Étienne WILL dans une relation idéalisée entre prince-ministre, en précisant aux lettrés confucianistes un « double précepte » tel que celui de la loyauté absolue du ministre à l'égard de la famille régnante mais aussi tel que le droit et même le devoir de remontrance (symbolisé plus tard sous l'empire par les fonctionnaires du censorat, dont la fonction est de rappeler le souverain à ses devoirs et à la fois de dénoncer les abus à l'intérieur de la bureaucratie).

L'emploi confucéen des noms qui détermine les relations sociales –le mot *xiao* (孝), par exemple, signifie l'obéissance filiale des jeunes envers les plus âgés et des inférieurs envers les supérieurs, et son lien étroit avec le culte des ancêtres<sup>44</sup> –, paraît céder sa place d'antériorité, pour pouvoir fonder l'empire, à l'idée légaliste de LI Si selon laquelle les noms sont inséparables des rites assignant à chaque être sa place dans le monde, tel que : « Tuer des

---

<sup>42</sup> Cette description sur l'école légiste, nous l'empruntons à un article sur Xunzi [Sunja] (荀子), plutôt connu comme étant le troisième grand penseur de l'école confucéenne non légiste. Elle révèle l'opposition de celui-ci à son prédécesseur, Mengzi, et son développement dans l'école légiste par LI Si, le disciple le plus connu de Xunzi (cf. Kristofer Schipper, « Xunzi [Siun-tseu], Xunkuang[Siun-k'ouang] ou Xunjing [Siun-king] (300 av. J.-C. env.- env. 220 av. J.-C.) », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise, op. cit.*, p. 785 et p.786).

<sup>43</sup> Etienne Balazs a présenté les Six Classiques en montrant l'attitude de Confucius. Laquelle a été problématisée par Etienne Balazs de manière particulièrement *paradoxe*, à la fois « antiféodale » et « traditionnelle » [féodale], tout en étant radicale en ce qu'elle mit fin à la dynastie légaliste Qin : « Qu'étaient-ce donc que ces classiques confucéens qui faisaient trembler Li Si [李斯, mort en 208 avant J.-C. : ministre de Qin Shi Huangdi (r.221-210 avant J.-C.) ? 'Je m'attache aux Anciens avec confiance et affection', disait prudemment Kongzi. Tout en se proposant de corriger le désordre présent, ce novateur se défendait de rien changer à l'ordre ancien. L'ordre ancien, tel que l'avaient consigné quelques livres : le *Yi jing* [易經] ou *Canon des mutations*, le *Shu jing* [書經] ou *Canon des documents*, le *Shi jing* [詩經] ou *Canon des poèmes*, le *Yi li* [儀禮] ou *Cérémonial*, le *Li ji* [禮記] ou *Mémorial des rites*, le *Yue jing* [樂經] ou *Canon de la musique*. A quoi Confucius était censé avoir ajouté le *Chunqiu* [春秋], *Les Printemps et les Automnes*, chronique de l'État de Lu [魯, 1055 s.- 249 s. avant J.-C. : royaume qui abrita l'école de Confucius]. Comme le Canon de la musique s'est perdu à l'exception d'un chapitre, sauvé dans le *Mémorial des rites*, et d'un autre qui se trouve dans le *Zhou li* [周禮] ou *Rituel des Zhou*, cet ensemble forma ce qu'on appela les six puis les cinq classiques » (Etienne Balazs, « Confucius et confucianisme », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise, op. cit.*, p. 240).

<sup>44</sup> Étienne Balazs, « La monarchie bureaucratique en Chine », *op. cit.*, p. 29.

brigands, ce n'est pas tuer des hommes. »<sup>45</sup>

Le légisme fait ainsi du souverain non plus le mandataire du Ciel mais un législateur absolu, assortissant toutes les dispositions qu'il prend de sanctions pénales rigoureuses, applicables à tous ses sujets quelque soit leur rang, et contrebalancées par des récompenses, des gratifications et des promotions<sup>46</sup> sous forme doctrinale :

« Le roi gouverne par des noms, des rites et des lois corrects, qui unifient le peuple sans qu'il soit nécessaire de donner à celui-ci les raisons qui font que les choses sont ainsi. »<sup>47</sup>

1-1. Les lettrés comme censeurs et éducateurs des rites confucianistes auprès du monarque : les lettrés de Joseon dans l'évolution néo-confucéenne de l'école du « principe-énergie » (理氣 - *liqi*)

Ces six livres ont été définitivement confirmés comme Classiques (經- *jing* [*gyeong*])<sup>48</sup> confucéens durant la monarchie Han (漢, 206 av. J.-C. – 220 av. J.-C.)<sup>49</sup>, qui a opté pour l'« école confucéenne comme idéologie de la dynastie » (獨尊儒術 – *duzunrushu* [*dokjonyusul*])

---

<sup>45</sup> Kristofer Schipper, « Xunzi [Siun-tseu], Xunkuang[Siun-k'ouang] ou Xunjing [Siun-king] (300 av. J.-C. env.- env. 220 av. J.-C.) », *op. cit.*, p.786.

<sup>46</sup> Léon Vandermeersche, « École des légistes », *op. cit.*, p. 394.

<sup>47</sup> Kristofer Schipper, *op. cit.*, p. 786.

<sup>48</sup> D'après « *Théorie des graphies primitives et explications des graphies dérivées* » (說文解字- *Shuōwénjiězì*), le mot *jing* (經) désigne les « fils de la chaîne de tissage » dont la signification figurative est d'« être invariable » (cf. LEE Gyeongja, « Éducation des six arts libéraux dans la Chine antique (중국고대의六藝교육 – *Jungguk godae-eui yukyaegyoyuk*) » in *Yunrigyoyukyeon-gu* (« Étude concernant la pédagogie en matière de l'éthique »), vol. 22, Séoul, « Association des études de la pédagogie en matière d'éthique en Corée » (*Han-guk yunri gyoyuk hakhwe*), 2010, pp. 157-176).

<sup>49</sup> JIANG Guobao (蔣國保), « Étude sur les Six Classiques appelés les Six arts par les confucianistes Han » (漢儒稱'六經'爲'六藝'考), in *Histoire de la philosophie chinoise* (中國哲學史), vol. 4, 2006, p.34 cité par LEE Gyeongja, *op. cit.*, note 162. L'auteur coréen rapporte que, selon le chinois JIANG Guobao, durant l'époque du milieu ou du postérieur de la période Combattant, les six livres sont appelés les Six Classiques. Après la découverte du livre de l'histoire (呂氏春秋 - [*Lushi Chunqiu*] *Yeossi Chunchu*), ces livres sont appelés généralement les Six Arts par les confucianistes Han. Yolaine Escande appuie les opinions chinoise et coréenne (cf. Yolaine Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie. Tome II. Les textes fondateurs (les Tang et les Cinq Dynasties)*, Paris, Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 2010, p. 1091). Ces Six Arts qui désignent les Six Classiques paraissent être présentés de manière confuse par Jean-Pierre Drège : « L'idéal du lettré, tel qu'il est apparu pendant plus de deux millénaires, plonge ses racines dans les conceptions héritées de Confucius, qui veulent que [ses élèves] soit formée grâce à l'étude. Recevant l'enseignement des six arts libéraux que sont les rites, la musique, le tir à l'art, l'art de conduire les chars, l'écriture et le calcul, les lettrés étaient aptes à exercer leurs fonctions de médiateur entre l'empereur et le peuple, appliquant la volonté du Ciel » (Jean-Pierre Drège, « lettrés », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, *op. cit.*, p. 402).

sous le règne de Mudi (漢武帝, 156 - 87 av. J.-C. ) (ill. c-55)<sup>50</sup> – le conquérant du tout premier « État » coréen, Gojoseon (2333 - 108 av. J.-C.)<sup>51</sup>. Ils ont été réaffirmés comme tels progressivement dans les dynasties successives, d'abord sous les règnes de quelques souverains qui tentèrent de réouvrir les écoles confucéennes durant les dynasties : de Wei [Wui] (魏, (210) 220 - 265), dynastie de la période des Trois Royaumes (三國 - *San Kouo* [*Sam Guk*], 220 - 265 (280)) ; de Tong Tsin [Dong Jin] (東晉, 316 - 419), dynastie de la période des Dynasties du Sud et du Nord (南北朝 - *Nan Pei Tch'ao* [*Nambukjo*], 316 - 589). Puis par l'institution de l'examen sur les Classiques dans les dynasties des Sui [Su] (隋, (581) 589 - 618) et des Tang [Dang] (唐, 618 - 907)<sup>52</sup>.

Ces six livres Classiques confucéens ont pourtant connu une évolution radicale au début de la dynastie Song (宋, 960 - 1279). Cette évolution, que la postérité appelle néoconfucianisme<sup>53</sup> par distinction du confucianisme dit primitif<sup>54</sup> évoqué ci-dessus, se caractérise une fois de plus par la (re)constitution de ces livres, qui deviendront les matières principales de l'Examen d'État ; ce que nous allons examiner quant à son évolution coréenne dans la partie suivante.

Contrairement aux lettrés chinois de l'antiquité qui ont dû consulter les Six Classiques pour devenir confucianistes (dès l'époque de Confucius) et pour « administrer » ensuite leurs monarchies bureaucratiques confucéennes depuis la dynastie Han jusqu'à la dynastie Tang, les lettrés coréens ont dû consulter les Quatre Livres (四書 - *SiShu* [*saseo*]), les nouveaux Classiques néo-confucéens, pour devenir confucianistes à leur tour, vers la fin de la monarchie

---

<sup>50</sup> « C'est en grande partie à Dong Zhongshu [179-104, lettré confucianiste] que la doctrine officielle [confucéenne] doit son succès, et le rôle qu'elle joua sous les Han (...) Non moins tyrannique en son ordre que LI Si, il tenta d'obtenir que l'empereur interdît tout autre enseignement que le sien : « Il faut éliminer tout ce qui n'est pas du domaine des Six classiques. » Sans aller jusque-là, l'empereur Wu créa en 124 avant notre comput une École d'administration où l'on enseignait les Six Canons pour former de bons fonctionnaires » (Etiemble, *op. cit.*, p. 242 : cf. note 3). YUN Duseo a écrit en style régulier une œuvre calligraphique sur un général de cet empereur.

<sup>51</sup> Voir note 3.

<sup>52</sup> Etiemble, *op. cit.*, p. 244.

<sup>53</sup> Ce confucianisme porte plusieurs noms, chacun accentuant soit les caractéristiques de son approche « philosophique » tels *seong-rihak* (性理學, « philosophie du *tenming* [天命, « décret du Ciel »] et du *li* [理, « principe »] et du *qi* [氣, « énergie »]) ou *lihak* (理學, « philosophie de la *raison* ») ou *dohak* [道學, « l'école de *tao* »], soit le nom de son fondateur ZHU Xi (朱熹, 1130-1200) et des maîtres de ce-dernier, les frères de CHENG Hao (程顥, 1032-1085) et de CHENG Yi (程頤, 1033-1107), tantôt *jujahak* (朱子學, « l'école de ZHU Xi »), tantôt *jeongjuhak* (程朱學, « l'école de ZHU Xi et des frères CHENG Hao et Yi »), ou alors (re)traduisant l'appellation occidentale en sinogramme comme *sinyuhak* (新儒學, « néoconfucianisme »).

<sup>54</sup> Ce confucianisme est appelé ainsi dans les études coréennes, *weonsiyuhak* (原始儒學).



aristocratique de Goryeo (918 - 1392)<sup>55</sup> qui sera remplacée par leur propre monarchie bureaucratique de Joseon. Les lettrés coréens néo-confucianistes se regroupent autour d'un ensemble de lettrés chinois venant de l'époque Song<sup>56</sup> et qui ont reconsolidé les doctrines de Confucius et de Mencius, mises en péril par les visions rivales que sont le taoïsme et le bouddhisme à l'influence renforcée depuis la chute de la dynastie Han<sup>57</sup>.

Les quatre livres néo-confucéens, que les Coréens devront connaître par cœur afin de pouvoir passer l'examen d'État de la monarchie de Joseon pour devenir fonctionnaires dans ses bureaux, laissent apparaître au contraire dans leur compréhension une relation complexe entre les idées confucéennes des Song et celles de leurs deux concurrents, les taoïstes et les bouddhistes. Ces trois « idéologies » majeures de la civilisation chinoise qui se sont souvent présentées sous un aspect antagoniste les unes des autres, dévoilent cependant certains liens sous l'influence desquels les lettrés du Joseon ont dû aborder les quatre livres néo-confucéens.

Ces livres, développés essentiellement au sein des deux « sujets » que sont le *rituel* et la *politique* tels qu'ils vont se manifester ci-dessous, s'emprennent de la relation complexe

---

<sup>55</sup> « Le néoconfucianisme introduit à Goryeo depuis la cour de la dynastie Yuan (元 1271-1368) implique l'influence de HEO Hyeong (許衡 1209-1281), nom de plume Nojae (魯齋), qui est guidé alors par la pensée. LEE Saek (李穡 1328-1396), lettré du Goryeo puis de Joseon, témoigne de l'apport non négligeable de ce lettré chinois à la cour impériale Yuan (元, 1271-1368) sous le règne de Sejo (Kubilai Khan, 1260-1294) avec les connaissances dont il a héritées de Confucius et de Mencius » (« Chap. 1. Nouvelles connaissances, hommes nouveaux et royaume nouveau », in « *Le néoconfucianisme du Joseon. Réflexion et action (Joseon seongrihak-eui segae. Sayu-wa silcheon)* », Séoul, Musée national de Corée, 2003, p. 10).

<sup>56</sup> En ce qui concerne une certaine « orthodoxie » confucéenne de ces lettrés Song, le commentaire d'Etiemble attire notre attention : « bien que ceux qui se réclamaient de [Confucius] se soient très tôt scindés en groupes, dont l'un se réclamait du patronage de son disciple Zigong, tel autre de Ziyou, le troisième de Zixia, et ainsi de suite, l'école confucéenne, de loin, semblait un tout. Dès le temps de Sima Qian, les jeux sont faits : 'Ceux qui se livrent à l'étude le considèrent comme leur chef. Depuis le fils du Ciel, les rois et les seigneurs, tous ceux qui dans le royaume du Milieu dissertent sur les six arts libéraux se décident et se règlent d'après le Maître. C'est là ce que l'on peut appeler la parfaite sainteté !' » (cf. Etiemble, *op. cit.*, p. 245 et p. 246).

<sup>57</sup> Sur ce sujet, il est intéressant de noter que deux arts principaux des lettrés confucianistes, l'art de l'écriture et l'art pictural, ont connu leur premier véritable développement sous l'influence du taoïsme qui a été adopté par les lettrés des Six Dynasties (六朝 - Lieou Tch'ao [Liu Chao], 265-581), lesquelles comprennent le royaume de Wou [Wu] (吳, 222-280) de la période des Trois Royaumes (*San Kouo*) et les cinq dynasties Tong Tsin [Dong Jin] (東晉, 316-419), (Lieou) Song appelée aussi Nan Song [Liu Song] (劉宋, 420-479), (Nan) Ts'i [Nan Qi] (南齊, 480-502), Leang [Liang] (梁, 502-556), Tch'en [Chen] (陳, 557-589), qui ont eu chacune leur capitale à Kien-K'ang (actuelle Nankin [« litt. capitale du Sud »], dans la province de Jiangsu), d'où une périodisation culturelle qui distingue l'esthétique du nord de l'esthétique du sud : « En ces temps troublés, les aristocrates lettrés du Sud vont, à l'instar des « Sept Sages de la forêt de bambous » [cf. sages taoïstes], trouver refuge dans la nature et composer les premières peintures de paysage. C'est alors que se codifient les grands styles de la calligraphie, un art déjà fort apprécié sous les Han. Si la postérité a retenu les noms du peintre Gu Kaizhi (vers 344-vers 406) ou du calligraphe Wang Xizhi (vers 307-365) et reçu quelques reflets de leurs œuvres, elle le doit au travail de copie, de commentaire ou de citation auquel les artistes chinois se sont très tôt pliés » (Alain THOT, « Arts ; Traditions du Nord, traditions du Sud : les Six Dynasties (265-581) » in *Dictionnaire de la civilisation chinoise, op. cit.*, pp. 27-104 [pp. 32 et 33]). Quant au bouddhisme, dont la présence dans la Chine des vallées de la Wei et du fleuve Jaune est attestée dès l'an 65, « [sa] pénétration et [son] triomphe (...) entre les IV<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles ont eu en Chine des effets profonds qui intéressent tous les secteurs de l'activité humaine et de la pensée » (cf. Jacques Gernet et Catherine Meuwese, « Bouddhisme », in *Dictionnaires de la civilisation chinoise, op. cit.*, pp. 117-125).

entre les trois « idéologies ».

Etiemble nous informe que les Quatre Livres néo-confucéens ont été constitués en effet par ZHU Xi (朱熹, 1130-1200), fondateur du néoconfucianisme et à qui l'on doit la synthèse de l'ensemble des études confucéennes qui sont apparues vraisemblablement suite à la proscription du bouddhisme en 845, et qui ont eu postérieurement une influence imposante dans la société chinoise :

« C'est le temps de Zhu Xi [朱熹, 1130-1200], dont les éditions et les commentaires des « classiques » remplaceront, dès 1313 et jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, dans tous les concours officiels, les gloses de Wang Anshi [王安石, 1021-1086] ; Zhu Xi qui non seulement mit au point un nouveau corps de classiques, le *Si shu*, les *Quatre Livres* (*Mencius* [Mengja (孟子)]) y devient enfin canonique, ainsi que le *Da xue* [*Daehak* (大學)] et le *Zhong yong* [*Jungyong* (中庸, « Invariable Milieu »)] ; Zhu Xi qui compila en outre la *Petite Etude*, ou *Xiao xue*, pour vulgariser l'enseignement du *Da xue*, la *Grande Etude*. »<sup>58</sup>

Les deux livres, la « Grande Étude » (大學 - *Daxue*) et l'« Invariable Milieu » (中庸 - *Zhong yong*), attirent tout d'abord notre attention par leur matière commune : les « rites » (*li* - 禮), cette pratique cérémoniale que le confucianisme primitif a mis en avant pour la « société policée par la coutume (*li* : les rites, les règles de convenance) [qui] fonctionne sans loi écrite (*fa*) »<sup>59</sup> comme l'a décrit Étienne Balazs qui qualifie les confucianistes de ritualistes. Ces deux livres sont en effet extraits du « *Mémorial des rites* » (禮記 - *Li ji* [*Yegi*]) qui est d'ailleurs une version tronquée du *Canon des rites* ([禮經] - *Li jing*), la version originale mais vraisemblablement perdue des Six Classiques du confucianisme primitif. Autrement dit, c'est la version pour laquelle « les lettrés confucianistes avaient accumulé, depuis le IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C., des notes et des mémoires sur le cérémonial (*li* - 禮) qui s'expliquent par la place importante qu'occupent les notions d'étiquette et de rites dans leur système de pensée »<sup>60</sup>.

Ces notions d'étiquettes et de rites, les lettrés en ont inlassablement discutées auparavant. Le fondateur du néoconfucianisme, ZHU Xi, les a revalorisées dans deux des Quatre Livres

---

<sup>58</sup> Etiemble, *op. cit.*, p. 247.

<sup>59</sup> Étienne Balazs, *op. cit.*, p. 26.

<sup>60</sup> Kristofer Schipper, « Liji [Li-ki] », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, *op. cit.*, p. 430 et p. 431.

pour la reconstitution du confucianisme replié sous la domination du bouddhisme, en particulier lors de l'apogée de ce dernier durant la dynastie des Tang. Elles accentuent davantage l'indubitable fondement rituel du confucianisme.

Le livre *Mencius* nous paraît accentuer un apport nouveau. Etienne le mentionne dans sa présentation des Quatre Livres néo-confucéens, particulièrement avec les deux livres rituels évoqués avec précision ci-dessus, mais s'abstient d'évoquer le livre *Lunyu* [*Non-eo*] (論語, « *Analectes de Confucius* ») bien qu'il fasse aussi partie des quatre livres. Ces deux livres, *Mencius* et *Lunyu*, nouvellement qualifiés de Classiques en raison de leur apparition postérieure aux Six Classiques anciens et comparables l'un à l'autre dans leur manière d'être composés<sup>61</sup>, mettent davantage en relief les idées sur la fonction politique des lettrés plus clairement prononcées par le Maître cadet que par le Maître aîné fondateur.

À la différence du « recueil de propos du Maître [Confucius] rédigé par ses disciples » (*Lunyu*), le recueil de la « conversation ou de l'instruction familière, manié par le penseur plein d'idées et de vues personnelles » (*Mencius*), beaucoup plus élaboré et dans un style vif, délié et pénétrant, met l'accent sur la qualité des lettrés qui gouvernent, dans un célèbre passage :

« Les occupations des hommes de qualité ne sont pas celles de gens de peu. Les uns se livrent aux travaux de l'intelligence, les autres aux travaux du corps. Ceux qui s'appliquent aux travaux de l'intelligence, *gouvernent les autres* ; ceux qui travaillent de leur force, sont gouvernés par les autres. Ceux qui sont gouvernés entretiennent les autres ; ceux qui gouvernent, sont entretenus par les autres. »<sup>62</sup>

Ces quatre livres « rituels et politiques » composés ainsi par les confucianistes de l'Antiquité – soit en notes et en mémoires d'un Classique perdu soit en recueil de l'enseignement des Maîtres fondateurs de leur école –, révèlent un caractère hautement

---

<sup>61</sup> Cf., Jean-Pierre Diény et François Julien, « Littérature », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, *op. cit.*, p. 449. Concernant le livre dont le titre est traduit par « *Entretiens de Confucius* », la simple traduction du titre nous paraît peu appropriée dans la mesure où ce livre est constitué non seulement des « rapports » des soixante-dix disciples les plus proches de Confucius mais aussi des « commentaires » des adeptes confucéens de la deuxième ou de la troisième génération après la mort de Confucius (cf. Kristofer Shipper, « Lunyu [Louen-yu] », *op. cit.*, pp. 497 et 498 ; *Les quatre livres de la sagesse chinoise*, traduit du chinois au français par Séraphin Couvreur, précédé d'une étude d'Edouard Chavannes, Saverne, Club des Libraires de France (avec l'autorisation de la Société d'Édition Les Belles Lettres), 1956).

<sup>62</sup> *Mencius* III. A, 4 (trad. Legge, *Chinese Classics*, II, 249-250) ; Étienne Balazs, *op. cit.*, p. 36 et p. 37. Étienne Balazs a cité ce passage en précisant qu'il a été rédigé en considérant « la différence entre ceux qui pensent et ceux qui peignent ».

métaphysique du confucianisme de l'époque Song. D'après Paul Demiéville, Etiemble le soulève dans l'approche des confucianistes sur les quatre livres influencée par le bouddhisme. L'expression *gewe* (格物, « scruter des êtres ») de la *Grande Étude* – expression que ZHU Xi a considérée comme primordiale pour son « nouveau » confucianisme et à laquelle ses successeurs néo-confucéens chinois se sont livrés majoritairement à chercher à comprendre<sup>63</sup> –, se dévoile essentiellement au croisement du concept bouddhiste du *li* (理, « principe, règle ») et du *qi* (氣, « énergie »). Le *qi* est un des principes primordiaux de la civilisation chinoise que le confucianisme partage avec son concurrent le taoïsme ; sujet que nous allons évoquer dans le chapitre suivant, en particulier à travers la naissance de l'art de l'écriture :

« Zhu Xi tenta de concilier un absolu bouddhiste, le *li*, avec la tradition morale de Confucius et de Mencius. Sa conduite calquait celle du lettré, telle que nous la propose le chapitre Ru xing [儒行, « conduite de confucianistes »] du Mémorial des rites ; mais, comme l'écrivit P. Demiéville, « le vieux naturalisme chinois [cf. le *yi* - 易] ne se laissait pas si aisément marier à l'immanentisme indien ». De fait la dialectique du *li* [理] et du *qi* [氣], que l'on peut essayer de traduire en termes platoniciens (*idée-chose*), ou mieux encore aristotéliens (*forme-matière*), nul jamais ne pourra la déduire d'un texte confucéen, d'une page de Mencius. De même en interprétant le fameux *ge we* [格物] de la *Grande Étude* comme si cette expression signifiait : 'retrouver le *li* de chaque chose', c'est-à-dire son essence, son *en soi*, par là s'approcher du *li* suprême, obtenir la clarté parfaite, Zhu Xi s'éloigne délibérément d'une pensée qui se réfère toujours à l'expérience et à la réflexion, plutôt qu'à l'illumination, laquelle, en revanche, est bouddhiste. »<sup>64</sup>

Cette opération néo-confucéenne chinoise, sous l'influence de laquelle les lettrés de la monarchie de Joseon ont dû acquérir les doctrines « rituelles et politiques » confucéennes et développer leurs propres « thèses » néo-confucéennes, ne saurait conduire ces dernières qu'à radicaliser leur mise en rapport entre le concept bouddhique *li* et le principe chinois *qi*<sup>65</sup>, qu'Etiemble reconnaît au sein de l'expression-clef néo-confucéenne *gewe* :

---

<sup>63</sup> LEE Gyeongryong, « Les études sur l'idée *gewuwuge* pendant la période dite milieu du Joseon et la 'thèse sur l'étude pragmatique' de Hagok, nom de plume de CHEONG Jaedu (鄭齊斗, 1649-1736), développée à partir d'une synthèse entre les interprétations de la *Grande Étude* par WANG Yangming (王陽明, 1472-1529) et WANG Gen (王艮, 1483-1541) » (朝鮮中期 '格物物格' 論辨과 霞谷의 「大學」二王融會의 '實學' - Joseon junggi 'gyeokmulmulgyeok' nonbyeon-gwa Hagok-eui "Daehak" iwangyunghwe-jeok 'Silhak'), in *Yangminisme* (陽明學 - *Yangmyeonghak*), n° 20, juillet 2008, pp. 189-228.

<sup>64</sup> Etiemble, *op. cit.*, p. 248.

<sup>65</sup> Rappelons que les deux écoles représentatives néo-confucéennes de Joseon se distinguent par leurs opinions distinctes sur le rapport entre *li* et *qi* et jouent un rôle définitif dans la naissance des factions politiques.

« Il ouvre dans le confucianisme une voie si neuve que bien habile qui saurait y reconnaître la pensée des pères fondateurs, et si peu orthodoxe qu'elle aboutira à l'attitude d'[à] force de persévérer dans la direction suggérée par Zhu Xi (on prétend que sept jours et sept nuits durant il s'efforça de scruter le *li* [理] de bambou), [en] obtint l'illumination et sut que *ge wu* [格物], « scruter les êtres » revient à « s'analyser soi-même », chacun de nous étant à la fois le sujet et l'objet de la connaissance intuitive. »<sup>66</sup>

Nous sommes conscients de l'indéniable rôle des Quatre Livres dans la vocation des lettrés à *s'éduquer*, ce que Confucius leur avait indiqué, et dans la *tension* existante entre la recherche d'autonomie des lettrés et l'« exigence dynastique de loyauté inconditionnelle » ce qui est un des deux aspects paradoxaux de la monarchie bureaucratique confucéenne. Considérant cela, la « *Petite Étude* » (小學 - *Xiaoxue*[*Sohak*]) – le tout dernier livre qu'Etiemble a mentionné dans sa présentation des Classiques néo-confucéens citée dans un passage précédent –, dévoile un conflit politique qui reflète cette même *tension* sous l'influence de laquelle les lettrés confucianistes de la monarchie de Goryeo se divisèrent en deux groupes opposés. Cette opposition violente entre deux groupes de lettrés à la fin de la monarchie de Goryeo, l'histoire de la Corée l'explique par le fait que les uns soutiennent l'actuelle dynastie de Goryeo tandis que les autres se tournent vers ce que le futur révélera être la monarchie de Joseon que nous connaissons aujourd'hui. Cette nouvelle monarchie confucéenne arrivant, cette opposition violente « a envoyé » les lettrés « partisans » de la monarchie de Goryeo à *la forêt* (林) – expression métaphorique qui désigne la situation sociale des lettrés « en dehors des bureaux monarchiques sans fonction publique » –, tandis que les lettrés « partisans » de la future dynastie de Joseon occupaient des fonctions publiques dans les bureaux.

La « *Petite Étude* » produite suite à la compilation de la *Grande Étude* par LIU Zicheng [YU Jajing] (劉子澄), à la demande de son maître ZHU Xi, afin de la vulgariser<sup>67</sup>, nous pouvons la considérer comme un « manuel de sagesse confucéenne ». Elle se dévoile au milieu du conflit politique entre les lettrés dominants, autrefois « partisans » de la nouvelle dynastie et

---

<sup>66</sup> Etiemble, *op. cit.*, p. 248.

<sup>67</sup> À la différence d'Etiemble qui nous informe que ZHU Xi « compila (...) la *Petite Étude*, ou *Xiaoxue*, pour vulgariser l'enseignement du *Daxue*, la *Grande Étude* » (Etiemble, « Confucius et confucianisme », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, p. 247). SON Insu nous dit que c'est YU Jajing (劉子澄), un des disciples de ZHU Xi qui l'a compilé en 1187 à la demande de ce dernier (SON Insu, « *Sohak* » (<http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Index>)).

devenus aujourd'hui ses « fonctionnaires à qui les charges sont attribuées soit en récompense de leurs mérites soit au gré de leurs alliances matrimoniales avec la famille royale » (勳舊 - *hun-gu*), et les anciens opposants à la nouvelle dynastie. Ces derniers ont dû se faire exclure de la nouvelle monarchie malgré son idéologie confucéenne, et se réfugier en province, revendiquant l'appellation de « lettrés de la forêt sans fonction publique » (士林 - *sarim*)<sup>68</sup>.

Conformément à l'intention du fondateur du néoconfucianisme de populariser la morale confucéenne au moyen du « manuel » évoqué ci-dessus, les *sarim*, vers la fin de la dynastie de Goryeo, ont dû se familiariser à la nouvelle idéologie récemment introduite. Ces derniers continuèrent à garder une certaine estime pour ce manuel qu'ils considèrent comme un livre d'« éducation confucéenne ». Ils vont pourtant devoir s'affronter à l'interdiction de ce livre par les lettrés-fonctionnaires de la monarchie de Joseon, qui durent se prémunir contre l'ascension de leurs adversaires, les *sarim* eux-mêmes.

Si l'arrière-grand-père adoptif de YUN Duseo, le précepte YUN Seondo (1587-1671), a choisi la *Petite Étude* plutôt que son livre doctrinal la *Grande Étude* pour enseigner à ses deux élèves royaux, et s'il a conseillé dans son testament à ses descendants de la lire et de la pratiquer avec attention<sup>69</sup>, cela ne prouve-t-il pas la considération particulière pour ce livre de cette famille issue de province et constituée de « lettrés de la forêt sans fonction publique » (*sarim*)? Dans une partie suivante, nous allons examiner cette famille provinciale et ses tendances à l'autonomie vis-à-vis de l'autorité centrale de l'État de Joseon.

## 1-2. Le recrutement des censeurs et éducateurs des rites confucianistes : l'examen d'État (科擧 - *gwageo*)

Les Classiques confucéens au caractère *rituel et politique* que nous venons d'examiner avec l'intention de pouvoir décrire leur contribution à l'aspect *civil* de la monarchie bureaucratique confucéenne, nous paraissent compléter cette contribution par l'institution de l'examen qui les qualifie de matières principales. Autrement dit, les lettrés confucianistes qui

---

<sup>68</sup> Nous pouvons imaginer que les lettrés chinois se sont retirés de la cour impériale après la chute de l'empire Han et que le taoïsme a influencé ce groupe d'hommes qui ont développé une culture favorisant les arts.

<sup>69</sup> LEE Naeok, « YUN Duseo, nom de plume Gongjae » (공재 윤두서 - *Gongjae YUN Duseo*), Séoul, éd. Sigongsa, 2000, pp. 35-38.

ont dû se consacrer à la quête du *tao* confucéen – c'est-à-dire essentiellement devenir *gunzi* (« homme idéal ») en fin d'étude des Classiques confucéens – et à la pratique de la morale ainsi acquise, semblent prendre davantage d'assurance contre l'« exigence dynastique de loyauté inconditionnelle » vis-à-vis de laquelle leur autonomie est assurément en *tension* en raison de leur système socio-politique paradoxal. Cette assurance, elle leur vient du *gwageo* (科擧, « nommer des personnes aux postes en fonction de la matière d'examen qu'elles réussissent »), ce que les Européens traduisent simplement par examen, en le qualifiant soit d'officiel, soit d'État.

Cette institution d'examen a été inventée en effet au cours du développement de la monarchie bureaucratique confucéenne chinoise, relativement tardivement, à partir de la dynastie des Sui ((581)589-618). Elle s'est installée définitivement à l'époque Song (960-1279)<sup>70</sup>, néo-confucéenne par excellence. Les lettrés confucianistes coréens semblent la prendre en compte particulièrement au moment de la fondation de Joseon :

« Les Sui avaient déjà institué l'examen de 'lettré accompli', et l'examen sur les classiques ; on les conserva sous les Tang en y ajoutant trois nouveaux examens : ceux de droit, de mathématiques et d'écriture purent conférer le doctorat. L'examen sur les classiques comportait plusieurs variantes : sur cinq, sur trois, sur deux classiques ; sur un seul classique, mais étudié à fond ; sur les rituels ; sur les historiens... On proposait aux candidats des citations à identifier ; on les interrogeait sur le sens général des textes ; on leur posait enfin de longues questions auxquelles ils devaient répondre sous forme de ce que nous appellerions des dissertations...»<sup>71</sup>

Cet examen d'État (*gwageo*) a déjà été introduit du temps de la monarchie de Goryeo, dans ses premières décennies, précisément en 958, d'abord au profit du pouvoir royal qui recrutait « ses hommes », de manière occasionnelle, afin de pouvoir s'opposer aux aristocrates menaçants (à savoir la *monarchie aristocratique bouddhique* de Goryeo), puis plus tard au profit du « régime militaire » (武臣政權 - *musinjeongweon*, 1170-1270) en lui permettant de recruter ses « fonctionnaires civils »<sup>72</sup>. Les lettrés de Joseon sont d'ailleurs issus de ces

---

<sup>70</sup> Jean-Pierre Drège, *op. cit.*, p. 402.

<sup>71</sup> Etiemble, *op. cit.*, p. 244.

<sup>72</sup> Cf. « Régime militaire » (무신정권 - *musinjeongweon*) in « *Encyclopaedia de la culture coréenne* » (한국민족문화대백과사전 - *Han-gukminjokmunhwadaebaekwasajeon*) : <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Index>.

fonctionnaires du régime militaire de Goryeo. Ils ont finalement mis en valeur cet examen à la hauteur de leur nouveau statut - à la différence de son usage au service des aristocrates héréditaires ou de celui des militaires dominants -, et l'entreprendront ensuite cinq siècles durant dans le royaume qu'ils venaient de fonder.<sup>73</sup>

L'examen de Joseon, qui a mis à l'épreuve non seulement la qualité des lettrés concernant la composition (ou la rédaction) des textes « littéraires » (辭 - *sa*)<sup>74</sup> mais surtout leurs connaissances des Classiques confucéens (經 - *gyeong*), retentit davantage sur le rôle des lettrés comme « médiateurs entre l'empereur et le peuple, appliquant la volonté du Ciel »<sup>75</sup>. Autrement dit, les conceptions politiques confucéennes inscrites indubitablement dans ces livres « classiques » qui les véhiculent, paraissent formuler les positions foncièrement « antagonistes » du roi et des lettrés – comme l'a décrit Étienne Balazs, sous l'aspect d'« intermédiaire » mais primordial qu'ont ces livres dans les relations entre ces deux acteurs. Citons : « une royauté idéalisée : le Roi-Sage, pour ressembler à sa légende, doit obéir aux prescriptions morales des Écritures, des « classiques », dont les gardiens et les seuls interprètes sont les Lettrés (confucianistes) qui agissent pour lui ».

Les deux objectifs politiques de la monarchie de Joseon déjà mentionnés au début de ce chapitre – le « Roi qui gouverne ayant de la vertu pour le peuple, l'assise de l'État » (*wangdojeongchi*) et le « Principe du gouvernement selon les rites confucéens » (*yechijueui*), idées conçues avec les livres chinois<sup>76</sup> –, nous paraissent « (re)distribuer » les positions invariablement antagonistes entre les rois et les lettrés. Étienne Balazs nous donne une description de cet « antagonisme » qu'il a développé comme « résultats les plus frappants du brassage social [impérial, antiféodal] et idéologique [féodal] » du système de la monarchie

---

<sup>73</sup> La mise en valeur particulière de l'Examen (*gwageo*) figure dans le « message d'accession au trône » (即位敕書 - *jeukwuigyoseo*) du premier roi de Joseon (*Annale du Taejo* [nom officiel du premier roi du Joseon] : le 28 juillet 1392) (cf. KIM Gyeongyong, « Étude sur le processus de l'Examen du Joseon. Concernant les examens triennaux » (조선조 과거제도 시행과정의 탐색. 식년시 분과와 생진과를 중심으로 - Joseonjo gwageojedo sihaenggwajeong-eui tamsaek. Siknyeonsi mungwa-wa saengjingwa-reul jungsim-euiro), in « *Recherches sur l'histoire de l'éducation* (*Gyoyuksahakyeongu*) », vol. XXV, n°1, Séoul, 2015, pp. 1-47.

<sup>74</sup> Cette « matière » d'examen développée à l'époque des Tang et introduite en Corée sous la monarchie aristocratique de Goryeo, peut être interprétée, comme étant le développement de la littérature chinoise, et de son écriture en particulier que la Corée a adopté depuis l'Antiquité (cf. Léon Vandermeersch, « Écriture & Littérature », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, op. cit., pp. 280-285).

<sup>75</sup> Jean-Pierre Drège, op. cit., p. 402.

<sup>76</sup> Concernant la conception qu'à JEONG Dojeon d'un royaume confucéen coréen en référence à ces États chinois, CHIN Heegweon nous en indique la source rédigée en *hanja* est traduite en coréen : « Version traduite en coréen. Recueil personnel de Sambong, nom de plume de JEONG Dojeon » (국역 삼봉집 - Gukyeok Sambongjip), in « *Notice bibliographique. Recueil personnel de Sambong, nom de plume de JEONG Dojeon* » (삼봉집 해제 - Sambongjip haeje), 1997, p. 10 (cf. CHIN Heegweon, op. cit., note 1, p. 228).



bureaucratique confucéenne :

« Le monarque (sic.), appelé « Fils du Ciel » pour bien marquer sa majesté de caractère divin, planant au-dessus de tous ses sujets, et qui est censé représenter les intérêts du « peuple » et régner comme un père bienveillant, un chef de famille suprême, est en réalité dépouillé du droit divin des anciens rois (*wang*) de l'époque féodale et relégué dans son palais sous la tutelle de la bureaucratie dont il n'est que le symbole sacré mais plus ou moins impuissant. Intangible aussi longtemps qu'il sert les intérêts de ceux qu'il représente, mais immédiatement rappelé à l'ordre s'il commet la moindre faute, la moindre déviation de l'« ordre moral », constamment contrôlé et surveillé par les conseillers-ministres, il est le sommet de la bureaucratie de l'Etat, à la fois légaliste et confucianiste. »<sup>77</sup>

L'examen nous paraît avoir permis aux lettrés de la monarchie coréenne, de se réunir dans les bureaux destinés à surveiller le roi « dévoyé », et à donner des conseils ou des remontrances à ses rois : ces bureaux réunis sous l'appellation de *samsa* (三司, « trois bureaux de censure ») sont constitués, en les citant par ordre de l'institutionnalisation progressive, de *saganweon* (司諫院, « bureau chargé de remontrances au roi ») (1401) puis *saheonbu* (司憲府, « bureau chargé de surveillance des fonctionnaires ») enfin *hong-mun-gwan* (弘文館, « bureau chargé de la gestion des livres et des documents et aussi de répondre aux consultations du roi »)<sup>78</sup>.

Afin de pouvoir recruter sans nul doute les « gardiens » ou les « interprètes » des « prescriptions morales des Écritures » auxquelles « les rois doivent obéir », l'État monarchique bureaucratique de Joseon a dû fixer les dates dans son calendrier officiel, et les multiplier parfois en commémoration d'événements, principalement ceux liés à la famille royale.

Deux étapes dites de « petit examen de l'État » (小科 - *sogwa*) et de « grand examen de l'État » (大科 - *daegwa*), auxquels les lettrés ont présenté leurs candidatures en particulier pour devenir fonctionnaires civils (文官 - *mun-gwan*)<sup>79</sup>, nous paraissent refléter d'autant plus la

<sup>77</sup> Étienne Balazs, *op. cit.*, p.28.

<sup>78</sup> Cf. KIM Chunsik, « Caractéristiques de l'organisation administrative centrale du Joseon : concernant les fonctions des Trois bureaux (*samsa*) » (조선시대 중앙행정기구의 특징 : 삼사 (三司)의 기능을 중심으로 - Joseonsidae junganhaengjeonggigu-eui tteukjing : *samsa-eui gineung-eul jungsim-euro*), in « Critiques sur la vérité » (*Jinri-nondan*), n°2, Cheon-an, l'Université de Cheon-an, 2006, pp. 435-460.

<sup>79</sup> Les examens sont distincts qu'ils s'agissent du recrutement des fonctionnaires civils (*mun-gwa*), du recrutement des fonctionnaires militaires (*mugwa*) et de celui des fonctionnaires pour les travaux manuels ou « techniques » (*japwa*).

primordialité des « Écritures » et des Classiques.

Ces fonctionnaires lettrés participent maintenant à la formation souveraine, parfois en qualité de précepteur, en leur éduquant les Classiques confucéens lorsqu'ils sont encore princes héritiers (書筵 - *seoyeon*) – rappelons que Seondo (1587-1671), arrière grand-père de notre lettré, s'est chargé de cette fonction pour les princes Bongrim (鳳林大君) et In-pyeong (麟坪大君), dont le premier Hyojong (r.1649-1659)<sup>80</sup> deviendra le XVII<sup>e</sup> roi de Joseon –, parfois en étant simples participants, en partageant les instructions permanentes et quotidiennes des rois à travers l'étude des Classiques (經筵 - *gyeongyeon*)<sup>81</sup>.

## 2. Les liens ambigus de la *grande famille lettrée* « décentralisatrice » avec la *monarchie bureaucratique confucéenne* « centralisatrice »

Le confucianisme primitif, avec lequel essentiellement nous avons abordé le système socio-politique de la monarchie bureaucratique confucéenne, dévoile un des éléments institutionnels de ce système confucéen : la *grande famille lettrée* (selon l'expression d'Étienne Balazs) au sein de laquelle YUN Duseo a acquis une éducation confucéenne et la majorité de ses connaissances dont notamment les principes et les idées esthétiques. Le système confucéen met l'accent sur une certaine autonomie de cette institution, de ces grandes familles essentiellement basées sur la force économique. Grâce à cette dernière, certaines d'entre elles alors en position politique opprimée dans la monarchie, parmi lesquelles la famille YUN de Haenam, ont rejoint les nouvelles écoles chinoises toujours plus confucéennes et aussi des doctrines ou des connaissances européennes introduites depuis le début du XVII<sup>e</sup> siècle dans le monde chinois<sup>82</sup> et traduites en chinois.

---

<sup>80</sup> Cet ancien « élève » de YUN Seondo a offert un pavillon à son « maître » alors qu'il habitait dans la ville de Hwaseong (actuelle Suweon, dans la province de Gyeonggi). Ce dernier l'a démonté lors de son départ pour le village de Yeondong (district de la ville Haenam), et l'a transporté par voie maritime pour le reconstruire dans la maison principale de la famille YUN qui se trouve à Yeondong et où habitent encore aujourd'hui ses descendants directs. Le village Yeondong se caractérise d'ailleurs par l'habitation familiale en place jusqu'à aujourd'hui (« village familial » (集姓村 - *jipseongchon*)) jusqu'aujourd'hui, où dans chaque maison, les pères portent le nom de famille YUN. Le pavillon a reçu ultérieurement le surnom de « Pavillon où on entend la pluie verte » (綠雨堂 - *Nokwudang*) par YI Seo (李澈, 1662- ?), un ami proche de notre lettré, lors de son bref séjour dans la maison.

<sup>81</sup> *Gyeong-yeon* a lieu principalement trois fois par jour (cf. « Chap. 3. Roi qui apprend et qui enseigne » in « *Le monde néo-confucéen dans la dynastie Joseon* (조선 성리학의 세계 朝鮮性理學世界. 사유와 실천 - *Joseon seongrihak-eui segae. Réflexion et action*) », catalogue d'exposition, Musée national de Seoul, 2003, pp. 36-55.

<sup>82</sup> Cette relation particulière avec la Chine que le royaume de Joseon a entretenue jusqu'à sa disparition advenue avec l'invasion impérialiste du Japon (1910), tirée du profit de l'« ouverture forcée » des pays occidentaux vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, peut être considérée sur le plan géoculturel du *Monde Chinois* : « (...) la Chine n'est pas seule

La force économique de la famille YUN de Haenam – qui n'est rien d'autre que celle de YUN Duseo –, étant un caractère opposé au système de la *monarchie bureaucratique confucéenne* et souvent ignoré par la suite par les doctrines confucéennes éthiques ou morales, paraît s'amplifier davantage lorsqu'elle est associée au développement politique ou à un élitisme des lettrés de la famille.

Les lettrés de Joseon, qui ont dû surveiller leurs rois en référence aux Classiques confucéens qu'ils leur avaient enseignés sous la tension de pouvoir réserver leur autonomie contre « l'exigence dynastique de loyauté inconditionnelle », se raidirent encore, selon Pierre-Étienne Will, contre « le service des intérêts d'instances supérieures comme l'État (l'institution dynastique et ses lois confondues) ou le 'peuple' » duquel ils s'occupent, en même temps que « le service des intérêts particularistes des fonctionnaires en tant que membres d'une famille, d'un clan, originaires d'une localité, d'une région... », qui viserait, en dernier lieu, leur autonomie.

Sans exception particulière, les lettrés coréens ont dû défendre, conformément aux principes confucéens, le « peuple » (民 - *min*), leur ultime référence, de l'éventuelle dissidence de ces principes que leur rois peuvent commettre. Ils semblent s'opposer paradoxalement eux aussi, à ces hommes dits peuple, finalement absents en réalité de la cour impériale ou royale mais « présents » certainement puisqu'ils sont les acteurs les plus déterminants de la « politique » confucéenne sous l'ordre de laquelle, si le monarque doit affirmer sa *vertu*, c'est pour le peuple – rappelons l'objectif *wangdojeongchi*, un des objectifs politiques du Joseon présenté au début de ce chapitre –, ou si les lettrés doivent surveiller leur monarque, c'est aussi pour lui. La « Volonté » de ce dernier étant considérée comme celle du Ciel (天命 - *tianming*), tel que le décrit Étienne Balazs :

« [L]a vertu royale en elle-même suffit pour harmoniser la nature et le monde social sur lequel elle agit par son rayonnement, par la force de la persuasion ; dès que le prince n'incarne plus l'idéal du Roi-Sage, le Ciel lui retire son mandat (*ming*- 命), fait qui s'annonce par le dérèglement de l'univers (cataclysmes naturels et révoltes humaines). »<sup>83</sup>

---

en cause : Corée, Vietnam et Japon ont fait longtemps partie de son aire de civilisation, héritant de son écriture, s'inspirant de ses institutions politiques, de ses traditions savantes, religieuses, artistiques et littéraires. En dépit de leurs caractères très originaux et des apports de l'Occident à l'époque contemporaine, ils en gardent encore des traces bien visibles » (cf. Jaques Gernet, « Introduction », in *Le monde chinois*, Paris, Armand Colin, 2003 (1<sup>er</sup> édition : 1972), p.11.).

<sup>83</sup> Étienne Balazs, *op. cit.*, p. 26.

Or, les lettrés de Joseon se sont divisés au sujet même de la construction de « leur » monarchie bureaucratique confucéenne, en deux groupes conflictuels – les *hun-gu* (lettrés fonctionnaires dominants) et les *sarim* (lettrés sans fonction publique opprimés) – comme mentionnées dans un passage précédent. Ces deux groupes de lettrés vécurent un développement distinctif en particulier durant une période de l'organisation du pays ou, évoquons-la d'emblée, la centralisation. Pendant cette période, les deux groupes de lettrés se sont encore trouvés en conflit sur la légitimité de leurs rois<sup>84</sup>. Loin de pouvoir assumer leur incontournable rôle déjà mentionné précédemment<sup>85</sup> de « médiateurs entre le monarque [de Joseon sans plus aucun conflit sur sa légitimité] et le peuple », les *sarim* en province sans plus leur roi [du Goryeo] ont dû développer, dans une certaine autonomie vis-à-vis du monarque [du Joseon] et de sa cour d'État, leurs intérêts propres, s'approchant essentiellement des habitants de leur province, c'est-à-dire du peuple. En revanche, les *hun-gu* (« fonctionnaires dont la charge a été reçue en fonction de leurs mérites ou de leurs alliances matrimoniales avec la famille royale »), à Hanyang (漢陽, actuel Séoul) la capitale de Joseon où réside le monarque et sa cour d'État, ont dû développer leurs propres intérêts indissociables certainement des intérêts de leur « allié royal », lesquels consistaient à administrer l'ensemble du pays en structurant, décidément, les provinces encore « en état ouvertes » et les mains d'œuvres « errantes », c'est-à-dire le peuple, dans un système officiel qui s'achèvera par une seule politique de centralisation de l'État royal fraîchement fondé.

Le développement distinctif de ces deux groupes de lettrés de Joseon, que nous venons d'aborder par leur attitude ou morale confucéenne, se dissimule au contraire sous cette même description confucéenne, lorsque nous apercevons un des aspects les plus représentatifs des lettrés confucianistes : la *grande famille lettrée*, souvent peu éclairée à l'ombre du caractère *civil* dominant du confucianisme, qui paraît être lié à l'ensemble de leur vie matérielle.

Indépendamment de l'« étude à vie » qui a été recommandée aux lettrés confucianistes par Confucius qui aspirait qu'ils deviennent ainsi des « hommes idéals » (*gunzi*), Étienne Balazs a mis l'accent, au contraire, sur les frais économiques de ces études, relatif notamment à leur influence négative sur le fonctionnarisme - la *corruption* -. Cela nous inspire une certaine collectivité économique et politique de ces lettrés due à leurs *grandes familles*, qui contraste

---

<sup>84</sup> Cf. Une attitude que l'enseignement confucéen recommande aux lettrés : « Le fidèle ministre ne se dévoue pas aux deux rois » (忠臣不事二君 - *Chungsin bulsa igun*).

<sup>85</sup> Voir page 25.

avec une certaine individualité, une condition certainement nécessaire à « l'étude à vie » et au devenir de l'« homme idéal », qui paraissent être souvent accentués par l'aspect *civil* du confucianisme. Les deux groupes de lettrés confucianistes de Joseon, qui ont dû se développer tout en constituant de *grandes familles* dans la société coréenne, paraissent exiger l'unité économique et politique, malgré le confucianisme qui leur enseignait la doctrine selon laquelle « l'intérêt de la famille prime l'intérêt de l'État », et qu'Étienne Balazs a problématisée comme suite :

« La *corruption*, la chose la mieux partagée dans les sociétés pauvres et arriérées, ou plus exactement dans le monde préindustriel, sévit à l'état endémique là où les représentations de l'État, mal payés, doivent exclusivement vivre de leurs traitements. La vertu suprême étant l'obéissance envers les supérieurs hiérarchiques, il est inévitable que, à défaut de tout contrôle d'en bas dans l'exercice de ses charges, le fonctionnaire récupère sur la société ce que l'État lui refuse. Et voici le fonctionnaire classique chinois qui, après avoir étudié pendant de longues années, passé maint examen, attendu patiemment une vacance, noué des relations avec des protecteurs et fait des dettes pour décrocher sa nomination, voici ce fonctionnaire qui, enfin arrivé à l'office, commence à tirer de ses administrés les frais de sa carrière, 'intérêt et principal'. Le grade de son avidité, le degré de sa rapacité, lui seront dictés par sa situation précaire autant que par la longueur de l'attente, le nombre des parents à nourrir, des relations à contenter ou à récompenser. C'est ici que l'importance d'une autre institution essentielle de la société chinoise devient décisive : celle de la *grande famille*, du clan. Protectionnisme et népotisme existent sous toutes les latitudes, mais nulle part ils n'ont trouvé un sol aussi propice à leur foisonnement qu'en Chine. C'est que les côtés négatifs du fonctionnarisme étaient encouragés et sanctionnés par la doctrine confucéenne qui enseignait que l'intérêt de la famille prime l'intérêt de l'État. Presque toute la discussion entre l'École de la Loi ou des Légistes (*faija*) et l'École confucianiste tourne autour de la question : à qui revient la priorité, à l'État ou à la famille ? »<sup>86</sup>

La *grande famille* des lettrés confucianistes présentée ainsi par Étienne Balazs comme étant incompatible avec l'État puisque soutenue par le confucianisme contrairement à l'État qui s'appuie sur le légisme – vision effectivement conflictuelle au confucianisme –, met en relief une fois de plus son double aspect économique et politique lorsque Pierre-Étienne Will identifie ces deux institutions conflictuelles dans l'histoire de la Chine : le *féodalisme* (pour la *grande famille*) et la *monarchie bureaucratique légaliste* (pour l'État). Selon lui, les deux « systèmes politique et économique » antérieurs au système monarchique bureaucratique

---

<sup>86</sup> Étienne Balazs, « Les aspects significatifs de la société chinoise », *op. cit.*, p. 21 et p. 22.

confucéen, constituent ce dernier<sup>87</sup> dans lequel ladite « *grande famille* féodale » fonctionne comme « les forces décentralisatrices », alors que son État confucéen fonctionne comme « les forces centralisatrices ». Nonobstant son opposition revendiquée à l'État *légaliste*, la monarchie bureaucratique confucéenne lui doit son système politique, en particulier celui d'administration régionale<sup>88</sup>, alors ainsi introduite en Corée :

« Les termes conventionnels pour désigner ces deux polarités [c'est-à-dire les forces centralisatrices et celles décentralisatrices] sont *fengjian* [封建] (usuellement traduit par 'féodalisme') et *junxian* [郡縣] (littéralement 'commanderies et préfectures'). Le premier renvoie aux institutions idéalisées des premiers Zhou ; le second fait directement allusion à la refonte de l'administration territoriale opérée par les souverains Qin à l'époque des Royaumes combattants et parachevée après l'unification impériale de 220 avant J.-C. ; il désigne, par extension, le modèle bureaucratique centralisé, uniformisé, sévèrement réglementé, antiaristocratique, parfois qualifié de « légaliste », instauré à ce moment et destiné à rester (avec des variantes) la norme sous toutes les grandes dynasties. »<sup>89</sup>

Nous allons nous intéresser ainsi au développement de la famille YUN de Haenam en *grande famille*, dont est issu YUN Duseo, le lettré de notre thèse, et dans laquelle il s'est particulièrement engagé étant « l'héritier de la famille » (宗孫 - *jongson*). Cette famille s'est formée au sein des *sarim*, ces lettrés caractérisés par le fait d'être opprimés en province où les *hun-gu* les avaient envoyés. L'histoire de la Corée qualifie cette famille spécialement de « famille lettrée provinciale à grande propriété foncière » (在地士族 - *jaejisajok*). Cela accentue décidément la différence du lieu de résidence des deux groupes de lettrés, premier critère qui déterminera la relation que crée chaque groupe avec la politique de l'administration régionale de l'État monarchique de Joseon.

Loin de la capitale, où les *hun-gu* dominants cherchent à devenir une *grande famille* en développant leurs propres intérêts économique et politique tout en profitant de l'État de Joseon « centralisateur », en province, les *sarim* paraissent chercher d'abord leur autonomie vis-à-vis des « forces centralisatrices » mises en vigueur par les *hun-gu* fonctionnaires de l'État avant qu'ils ne le deviennent eux-mêmes plus tard à partir du XVI<sup>e</sup> siècle grâce à l'examen qu'ils

---

<sup>87</sup> Rappelons la remarque d'Étienne Balazs concernant le même sujet (*voir* page 26).

<sup>88</sup> *Voir* les pages 6 et 7.

<sup>89</sup> Pierre-Étienne Will, *op.cit.*, p. 128. Il est intéressant de noter que P.-É. WILL caractérise cette tension entre les deux « forces » comme « à coup sûr l'une des 'grilles' les plus importantes pour lire, jusqu'à aujourd'hui, l'histoire politique de la Chine et celle de son système de gouvernement ».

passeront et réussiront.

La famille YUN de Haenam, de la région Jeolla<sup>90</sup> au sein de laquelle YUN Duseo s'est formé comme lettré confucianiste mais à surtout réaliser l'ensemble de ses œuvres, peut être considérée comme condition économique et politique à la réalisation de l'ensemble des œuvres de celui-ci, l'un de ses plus célèbres membres, après son arrière-grand père Seondo.

## 2-1. Formation de la famille YUN de Haenam, une *grande famille* de Joseon : une « famille lettrée provinciale à grande propriété foncière » (在地士族 - *jaejisajok*) dans le contexte de l'autonomie historique des régions coréennes

La formation de la famille YUN de Haenam révèle sans tarder une certaine autonomie régionale de la société ancienne coréenne en relation avec laquelle les deux monarchies de Goryeo et de Joseon ont développé leur systèmes d'administrations régionales. LEE Seongmu, historien coréen, nous informe de la *montée spontanée* de la « communauté rurale » (鄉村 - *hyangchon*) – expression composée du mot « village » (鄉 - *hyang*) et « hameau » (村 - *chon*) – dans la société ancienne coréenne. Il accentue cette autonomie liée à la naissance accidentelle des communautés anciennes coréennes essentiellement agricoles. Sans la considération de cette autonomie, selon LEE, les anciens États monarchiques coréens ne pouvaient pas concevoir leurs administrations régionales afin de gouverner leurs contrées proches et lointaines depuis leurs capitales où leurs ministres ou fonctionnaires durent élaborer le dessein politique au profit de leurs monarchies à la recherche de la centralisation de leurs pays<sup>91</sup>.

La famille YUN de Haenam, dont la formation reflète vraisemblablement cette autonomie régionale de la société ancienne coréenne, révèle un groupe particulier de fonctionnaires apparus spécifiquement durant la monarchie de Goryeo et avec lequel cette famille discute le début de sa propre formation. Son principal lieu d'habitation depuis la fin de la monarchie de Goryeo se situe près de la ville Haenam dans le district Deokjeong de la ville

---

<sup>90</sup> C'est une des huit régions administratives de la monarchie du Joseon, située à l'extrême sud-est de la péninsule coréenne qui est divisée aujourd'hui en deux parties du nord et du sud.

<sup>91</sup> C'est ainsi qu'il introduisit les deux institutions non-gouvernementales grâce auxquelles la dynastie du Joseon pouvait organiser le gouvernement étatique (cf. LEE Sungmoo, « Bureau non officiel des fonctionnaires d'origine provinciale ouvert à la capitale (*gyeongjaeso*) et Bureau non officiel des lettrés sans fonction ouvert en province (*yuhyangso*) » (경재소(京在所)와 유향소(留鄕所) - *Gyeongjaeso wa yuhyangso*), Séoul, pp. 89-104.

Do-am de la commune Gangjin<sup>92</sup>. LEE Seongmu nous informe de l'apparition de « fonctionnaires subalternes régionaux, dont la charge est attribuée par voie officieuse » (鄉吏 - *hyangri*) durant la monarchie de Goryeo, avec sa politique d'intégration des « puissantes familles en province » (豪族 - *hojok*) du Silla réunifié (統一新羅, 676-935)<sup>93</sup>, dont la présence était encore menaçante après sa fondation en 918, par leurs nominations en tant que « personnel de l'administration chargé de gouverner et surveiller les fonctionnaires subalternes de la province d'origine » (事審官 - *sasimgwan*).

Ces *sasimgwan* se sont développés, avec la centralisation de plus en plus renforcée de l'État monarchique de Goryeo, en deux groupes distincts : les « fonctionnaires sans fonction particulière » (品官 - *pumgwan*) qui résident à la capitale, et les « fonctionnaires subalternes provinciaux dont la charge est attribuée par voie officieuse » (*hyang-ri*) et qui résident en province. Ces deux groupes de « fonctionnaires subsidiaires » qui se sont trouvés en conflit finalement vers la fin de la monarchie de Goryeo, se sont dissociés définitivement sans plus aucun échange entre les uns et les autres au début de la monarchie successive de Joseon. Les fonctionnaires dominants de cette nouvelle monarchie, c'est-à-dire les *hun-gu*, ont renvoyé tous leurs opposants dont ces « fonctionnaires subsidiaires » dans les provinces<sup>94</sup>, et les ont obligés à y demeurer : YUN Danhak<sup>95</sup>, un des aïeux les plus anciens de la famille YUN de Haenam – duquel cette famille a gardé jusqu'aujourd'hui sa trace documentaire datant de la monarchie de Goryeo<sup>96</sup> et témoignant que celui-ci a occupé un poste subalterne dans les services militaires à

---

<sup>92</sup> Toutes ces villes, districts et communes se trouvent actuellement dans la province Jeolla du sud.

<sup>93</sup> Le Silla réunifié est la première monarchie coréenne qui est réunifié la péninsule coréenne, partagée alors en trois monarchies, celles de Goguryeo, de Baekje et de Silla. Cette réunification suscita souvent un grand regret chez les Coréens, celui d'avoir « perdu » le territoire de la monarchie de Goguryeo qui s'étendait alors jusqu'à la plaine de Manchoue.

<sup>94</sup> Rappelons que les lettrés néo-confucianistes de Goryeo sont issus majoritairement du milieu des petits propriétaires fonciers régionaux, qui contraste alors avec celui des grands propriétaires aristocrates dominants de la monarchie bouddhique de Goryeo. Cette réalité comporte une certaine similitude avec les lettrés néo-confucianistes de la monarchie Song ayant réformé le confucianisme, par opposition aux grands propriétaires aristocrates bouddhistes de la monarchie Tang (cf. LEE Byeonghui, *op.cit.*). Parmi ces lettrés néo-confucianistes, les partisans de la monarchie de Goryeo ont ainsi regagné avec la fondation de Joseon, leur ville natale principalement, et dans des cas moins fréquents, les villes avec lesquelles ils avaient un lien personnel souvent à travers des relations familiales, les villes natales de leurs épouses par exemple.

<sup>95</sup> Son père YUN Gwangjeon (光璵) est le descendant de la VIII<sup>e</sup> génération depuis l'origine de la famille, commencée avec un certain Jonbu (存富) (cf. « Édition Im-o », in « *Généalogie de la branche Byeongjochameuigong de la famille YUN de Haenam* ( *Haenam Yunssi byeongjochameuigongpa sebo* » (5 volumes), 1998, éd. Famille YUN de Haenam (Haenamyunssimunjung).

<sup>96</sup> Il s'agit d'un document intitulé le « certificat de succession de serf » (奴婢許與文記- *nobiheoyeomun-gi*) daté de 1354 (III<sup>e</sup> année du roi Gongmin (r. 1351-1374, XXXI<sup>e</sup> du Goryeo)) est dressé par le père Gwangjeon et son fils Danhak (丹鶴), à la ville Tamjin (耽津, actuelle commune de Gangjin).



Gaegyeong (開京, capitale de Goryeo : actuelle Gaeseong dans la province Huanghae du Nord en Corée du Nord) où il a dû habiter à cette occasion –, a regagné sa ville d'origine Tamjin (耽津, actuelle commune Gangjin) à la chute de la monarchie de Goryeo<sup>97</sup>.

La famille YUN originaire de province qui a occupé des fonctions publiques modestes habite ainsi exclusivement à l'extrême sud-est de la péninsule coréenne depuis le début de la monarchie de Joseon jusqu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle où elle regagne probablement la capitale afin de poursuivre ses fonctions publiques, alors non plus humbles, dans les bureaux de la cour centrale<sup>98</sup>. Nous savons que cette famille a commencé à prendre en effet une évolution significative, environ un siècle après son installation à Gangjin, avec YUN Hyojeong (尹孝貞, 1476-1543) qui, par alliance matrimoniale, a noué avec la famille JEONG de Haenam, la plus riche famille qui a possédé une imposante propriété foncière de la région depuis la fin de Goryeo<sup>99</sup>. Cet aïeul de la famille YUN de Haenam qui a appris les Classiques néo-confucéens – matières principales de l'examen de l'État – avec l'un de ses proches CHOI Bu (崔溥, 1454-1504)<sup>100</sup>, un des élèves les plus éminents du grand lettré néo-confucianiste de Joseon KIM Jongjik (金宗直, 1431-1492)<sup>101</sup>, a passé finalement l'examen et obtenu en 1501 le titre *saengweon* (生員)<sup>102</sup> qui lui a assuré officiellement le statut de lettré dans la monarchie de

---

<sup>97</sup> Cf. LEE Haejun, « *Études primaires des documents anciens en provenance de la région Honam* [nom désignant les deux provinces de Jeolla du sud et du nord] » (호남지방고문서기초연구 - *Honam jibang gomunseo gichoyeon-gu*), Séoul, Han-gukjeongsinmunhwayeon-guweon, 1999, p.17. Nous reprenons ce passage d'une thèse de doctorat (cf. JEONG Yunseop, « *Gestion des îles et des îlots et exploitation des littoraux de la côte sud-ouest de la famille Yun de Haenam à la période finale (1700 env. – 1850 env.) du Joseon* » (조선후기海南尹氏家の海堰田개발과島嶼沿海經營 - *Joseonwhugi Haenam Yunssiga-eui hae-eonjeon gaebal-gwa doseoyeonhae gyeongyeong*), thèse de doctorat, Mokpo, Université de Mokpo, 2011, p. 9 et p.10).

<sup>98</sup> YUN Gu (尹衢, 1495-1549) est le premier membre de la famille YUN de Haenam à s'être chargé des fonctions publiques de la cour centrale après sa réussite à l'examen (*siknyeon mungwa*) en 1516, telles que Hongmungwan gyori, Saheonbu jipyeong, Yejo jeongrang, Gyeongyeon sidokgwan et Seonggyungwan saseon (JEONG Yunseop, note 41).

<sup>99</sup> LEE Naeok, *op. cit.*, p. 25.

<sup>100</sup> Il a participé à la rédaction de « l'Histoire du pays de l'Est » (東國通鑑 - *Dongguk tonggam*) commencée en 1484 sous l'ordre du IX<sup>e</sup> roi Seongjong (r.1469-1494) et écrit par ordre de ce dernier. « *Rapport sur une dérive maritime* » (漂海錄 - *Pyohaerok*) raconte son récit personnel durant six mois de « voyage » en retour à la péninsule depuis l'île Jeju (extrême Sud de la Corée), durant lequel il fit naufrage et finit par arriver en Chine, dans la région Jejiang (cf. LEE Byeongsang, « *Étude sur la formation et le développement des "familles lettrés provinciales en province" (jaejisajok) dans la région de Haenam. Concernant leur relation matrimoniale* (15, 16 세기 해남지방 재지사족의 형성과 성장에 대한 일고찰. 해남정씨의 혼맥관계를 중심으로 - *Sip-o, sipyuk segi-eui haenamjibang jaejisajok-eui hyeongseong-gwa seongjang-e daehan ilgochal*) », mémoire de Maîtrise, Mokpo, Université Mokpo, 2005).

<sup>101</sup> Il hérite des néo-confucianistes de Koryeo, JEONG Mongju, GIL Jae et bien d'autres.

<sup>102</sup> Avec *jinsa*, c'est l'un des deux titres des lettrés certifiés par l'État, qu'ils reçoivent à la réussite du premier examen dont la différence de matière détermine le titre. Nous soulignons ici que YUN Duseo est titulaire de *jinsa*.

Joseon. Hyojeong a établi ainsi la base socio-économique pour le développement de la « famille lettrée provinciale à grande propriété foncière » (*jaejisajok*) à Haenam<sup>103</sup>, ville où il a hérité de ses assises foncières par alliance matrimoniale, et où il a instauré une relation bienveillante vis-à-vis de ses habitants (le peuple) au point que sa famille ait été reconnue comme la « famille qui pratique du bien ayant ouvert trois fois la porte de prison [où le peuple endetté était enfermé] » (三開獄門 積善之家 - *samgaiokmun jeokseonjiga*)<sup>104</sup>, ce qui lui a permis d'être « fondateur d'établissement de la famille YUN à la ville de Haenam » (cf. « fondateur de famille » (入鄉祖 - *iphyangjo*)). Ainsi ses descendants portent-ils, leur nom de famille, YUN de Haenam<sup>105</sup>.

2-1-1. Lettrés fonctionnaires originaires de province (*sarim*) et le « bureau non-officiel des lettrés confucianistes en province » (留鄉所- *yuhyangso*)

Si le fondateur des YUN de Haenam s'est uniquement investi, sans avoir jamais passé le grand examen de l'État (*daegwa*) pour devenir fonctionnaire, dans le développement économique de sa famille et l'éducation de ses enfants, trois de ses quatre fils, Gu (衢, 1495-1549), Haeng (行, 1508-1592) et Bok (復, 1512-1577) sont quant à eux devenus fonctionnaires sans pour autant certainement négliger l'investissement de leur père. Ils contribuèrent à leur tour à la qualification de la famille comme *grande famille* de la société de Joseon, et ce au-delà de l'échelon régional.

Cette intégration relativement tardive de la famille YUN de Haenam dans le système bureaucratique de Joseon retentira sur le développement général des familles lettrées provinciales, ce à quoi nous nous intéressons dans la mesure où il concerne essentiellement la recherche d'autonomie des lettrés confucianistes. En effet, cette aspiration constitue l'un de leurs paradoxes (relevés d'abord par Étienne Balazs puis par Pierre-Étienne Will) dans la monarchie bureaucratique confucéenne. Leur recherche d'autonomie s'y trouve

---

<sup>103</sup> La ville de Haenam est connue pour le bouddhisme qui s'y est développé à l'époque du Silla réunifié (668-892), avec la construction des temples Daeheung et Mihwang aux alentours du mont Duryun. À l'époque de Goryeo, ses ports furent très fréquentés, pour rejoindre l'île Jeju et pour le commerce à destination de la Chine. (LEE Nae-ok, « YUN Duseo , nom de plume Gongjae » (공재 윤두서- *Gongjae YUN Duseo*), Séoul, Sigongsa, 2003, p.24).

<sup>104</sup> Cette morale néo-confucéenne se trouve dans la *Petite Étude*.

<sup>105</sup> Cette appellation étroitement liée à l'*émergence spontanée* des communes peut être considérée comme un élément de compréhension de la société coréenne actuelle. Signalons que la fondation de la famille KIM, la famille des dirigeants actuels de la République Populaire Démocratique de Corée (RPDC), trouve ses origines à Jeonju (actuelle ville préfectorale de la région Jeolla du nord en République de Corée), d'où son nom KIM de Jeonju.

institutionnalisée sous la forme de la famille qui exige, plus ou moins, une certaine « destinée commune » pour chacun de ses membres.

Les familles lettrés provinciales de Joseon paraissent profiter des cent premières années de la monarchie bureaucratique confucéenne coréenne « en construction » pour acquérir leurs propriétés foncières et s'entourer de serfs<sup>106</sup>, qui constituent alors les deux sources économiques principales de cette ancienne société agricole, bénéficiant ainsi d'une certaine autonomie régionale sans être contraints par l'autorité monarchique de Joseon encore loin d'assumer sa centralisation. En cette période de fondation, l'État monarchique s'appuyera sur ces familles provinciales à l'origine modeste devenues sans tarder des « notables régionaux », reconnus comme des « fonctionnaires sans fonction particulière » (*pumgwan*) à condition qu'ils contribuent en biens et en mains d'œuvre (les serfs, en l'occurrence) aux entreprises étatiques<sup>107</sup>. L'État monarchique de Joseon procédera ainsi comme l'autorité monarchique précédente de Goryeo, sous laquelle le statut *pumgwan*<sup>108</sup> fut défini.

Cette relation « coopérative » entre l'autorité centrale et les « fonctionnaires régionaux » *pumgwan* se retrouve aussi au niveau du « bureau non-officiel central des fonctionnaires originaires de province » (京在所 - *gyeonjaeso*)<sup>109</sup>. Les hauts fonctionnaires dominants (*hun-gu*), déjà mentionnés plusieurs fois, organisèrent celui-ci dès le « Repli des

---

<sup>106</sup> LEE Byeongsam, « *Étude sur la formation et le développement des 'familles lettrées provinciales à grandes propriétés foncières' durant les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle dans la région de Haenam* » (15~16 세기 해남지방 재지사족의 형성과 성장에 대한 일고찰 - *Sip-o~sipyuksegi Haenam jibang jaejisajok-eui hyeongseong-gwa seongjang-e daehan ilgochal*), mémoire de Master, Université Mokpo, 2005, p. 27 : JEONG Yunseop, *op. cit.*, note 68, p. 27.

<sup>107</sup> Par exemple, le grand-père du beau-père de YUN Hyojeon, JEONG Jaejeon (鄭在田), a fourni les biens pour la construction de l'édifice où se trouvent les bureaux d'administration (官衙, *gwan-a*) et de la maison où les fonctionnaires « non-indigènes » habitèrent durant son mandat (客舍, *gaeksa*) à la commune Haejin (海珍) qui réunissait alors l'île Jin (Jindo) et la ville Haenam. Cela lui valut, par la suite, d'être dispensé des « tâches imposées aux fonctionnaires régionaux subalternes » (鄉役 - *hyangyeok*). Au moment de la nouvelle fraction de la commune Haejin entre l'île Jin (Jindo) et la ville Haenam, il fit donation de soixante deux cerfs. Après quoi, il fut dispensé définitivement des tâches des fonctionnaires subalternes (*hyangyeok*) et son statut social fut « promu », faisant enfin de lui un membre de l'« organisme consultatif régional pour les gouverneurs provinciaux » (鄉所 - *hyangso*), statut dont ses descendants ont hérité depuis (JEONG Yunseop, *op. cit.*, note 67).

<sup>108</sup> Voir page. 31.

<sup>109</sup> Notre traduction du coréen au français : « Non seulement les fonctionnaires originaires des provinces mais aussi les membres de la famille royale ont été chargés des fonctions du bureau *gyeongjaeso*. Durant le règne du quatrième roi Sejong (r. 1418-1450), la cour d'État a fondé quatre bases militaires dans la province de Pyeong-an (*sagun*) et six bases militaires dans la province de Hamgyeong (*yukjin*), régions frontalières au nord du pays, et la politique de l'émigration a été mise en vigueur afin d'affirmer ces régions comme territoire du pays. Les princes ont été nommés par la Cour pour se charger du gouvernement de la province Hamgyeong » (경재소원에는 재경관료뿐만 아니라 왕족도 임명되었다 세종조에 사군, 육진을 개척하고 이 양계지방을 조선의 영토를 편입하기 위하여 이민정책을 실시하였다. 특히 함경도는 조선왕조의 '풍포지방'이라 하여 대군, 왕자들을 재경소원으로 임명하여 제읍의 유향소를 관장하게 하였다) (LEE Sung-Moo, *op.cit.*, p. 97).

troupes du général LEE Seonggae à l'île Wuihwa (*Wuihwadohwegun*) » (1388)<sup>110</sup>, par souci d'administrer les provinces « en état ouvert » probablement à la période de transition entre la monarchie de Goryeo et celle de Joseon.

Une fois établie la « connexion » entre les fonctionnaires des bureaux centraux et les « fonctionnaires régionaux », ceux-ci, animés par le souci de leurs propres intérêts communs, se concentrèrent sur la réduction de l'influence des « fonctionnaires subalternes régionaux » (*hyang-ri*)<sup>111</sup>. Ces derniers se sont enracinés dans les provinces sous la monarchie de Goryeo avant de s'y imposer par leurs connaissances des lieux et par leurs relations de proximité avec les habitants, bien qu'ils n'aient officiellement que peu d'autorité eu égard à leurs tâches subalternes<sup>112</sup>.

Si, comme nous venons de le voir, la première génération de ces familles régionales de la monarchie de Joseon s'est associée aux lettrés fonctionnaires (*hun-gu*) propriétaires fonciers en province<sup>113</sup> au début de la période, la seconde s'en dissociera en cherchant à occuper des fonctions publiques dans la monarchie de Joseon, alors en pleine organisation territoriale de « communes et départements » (郡縣 - *gunhyeon* [*junxian*]). Contrairement à la génération de leurs parents toujours repliés en province sous l'influence, selon LEE Seongmu, de l'idée confucéenne selon laquelle « les sujets doivent se dévouer à un seul roi non à deux »

---

<sup>110</sup> Voir note 13.

<sup>111</sup> « Afin de renforcer le régime centralisateur, l'État monarchique de Joseon a aussi mobilisé sa capacité administrative pour déraciner les forces des 'fonctionnaires subalternes régionaux' (*hyang-ri*). Il s'est agit d'éliminer les *hyang-ri* issus des familles provinciales influentes, de diminuer leur statut social en 'hommes de la classe moyenne' (中人 - *jung-in*) [à savoir les quatre classes sociales de la société qui sont, par ordre dégradé, celle des lettrés qualifiés surtout de fonctionnaires (士大夫 - *sadaebu*), celle des hommes de la classe moyenne, celle dite populaire (平民 - *pyeongmin*) et celle de la plèbe (賤民 - *cheonmin*)], et aussi d'influencer leur déplacement et leur réorganisation à l'échelle territoriale » ( 국가에서도 중앙집권체제를 강화하기 위하여 향리세력을 뿌리뽑는데 행정력을 동원하였다. 토호적 향리의 제거, 향리신분의 중인으로의 격하, 향리의 전국적인 이동과 재배치등이 그것이다) (LEE Sung-Moo, *op.cit.*, p. 96).

<sup>112</sup> Parmi les nombreuses études sur le sujet, citons quelques articles qui nous ont permis de concevoir l'idée générale concernant ces lettrés certifiés : LEE Sungmoo, « Bureau non-officiel des fonctionnaires originaires de province, à la capitale (*gyeongjaeso*) et bureau provincial des fonctionnaires subalternes provinciaux (*yuhyangso*) » (경재소(京在所)와 유향소(留鄕所) - *Gyeongjaeso wa yuhyangso*), Séoul, pp. 89-104 ; CHEONG Jin-young, « Le contrôle des provinces par les familles lettrées influentes d'origine provinciale résidentes en ces lieux (*jaejisajok*) et leurs caractéristiques » (16, 17 세기 재지사족의 향촌지배와 그 성격 - Sipyuk, sipchil segi jaejisajok-eui hyangchonjibae-wa gue seonggyeok), *Yeoksa-wa hyeonsil* (« L'histoire et la réalité »), Daegu, Han-gukyoksayeon-guhwe, 1990, pp. 102-119 ; YUN Insuk, « Caractéristiques des conventions autonomes villageoises (*hyangyak*) dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Concernant les discussions sur les conventions tenues par les 'pratiquants de la petite Étude (*sohaksilcheonja*)' » (16 세기 전반의 鄕約의 성격과 이해. '소학실천자들'의 향약론을 중심으로 - Sipyuk segi jeonban-eui hyangyak-eui seonggyeok-gwa ihae. 'sohaksilcheonjadeul'-eui hyangyakron-eul jungsim-euiro), Séoul, Han-guksasang sahak, vol. 39, 2011, pp. 61-99.

<sup>113</sup> « Après le XVII<sup>e</sup> siècle, l'autorité de l'État monarchique a fini d'achever le régime centralisateur qui atteignait alors toutes les habitations des régions les plus reculées du pays » (17 세기 이후에는 국가권력이 궁벽한 산속에 있는 家家戶戶에까지 미치게 되는 중앙집권체제를 갖추게 되었다) (LEE Seongmo, *op. cit.*, p.104).

([忠]臣不事二君 - *chungsinbulsajun*), ces jeunes fonctionnaires originaires de province ont dû s'opposer au régime centralisateur de la monarchie. Ceux-ci, que l'histoire de la Corée appelle encore les *sarim* en référence à leurs parents sans doute<sup>114</sup>, le firent en remettant en cause son organisation territoriale en « communes et départements » (*gunhyeon [junxian]*), tout en développant leur emprise foncière et en s'entourant de plus en plus de serfs, avec en conséquence une certaine autonomie.

De cette perspective, un bureau non-officiel réouvert avec l'apparition des *grandes familles* des *sarim* attire notre attention. Il s'agit du « bureau non-officiel des lettrés confucianistes en province » (留郷所 - *yuhyangso*), créé comme « agence régionale » du « bureau non-officiel des fonctionnaires originaires de province à la capitale » (京在所 - *gyeonjaeso*) au début de la monarchie de Joseon, période lors de laquelle l'autorité centrale – précisément les *grandes familles* des *hun-gu* au pouvoir – et les familles provinciales alors de peu d'importance s'associèrent pour leurs intérêts communs.

Ce « bureau non-officiel des lettrés confucianistes en province » (*yuhyangso*) a probablement été radié par l'autorité centrale, par souci de se protéger de l'éventuelle contribution de ce bureau à la fortification des familles provinciales en *grandes familles*. Mais il a été ré-ouvert par les fonctionnaires issus de ces familles (*sarim*)<sup>115</sup> – la dite « deuxième génération des familles provinciales » – comme un centre régional socio-politique à travers lequel ils pouvaient se rassembler et s'unir pour s'opposer à l'État monarchique « centralisé,

---

<sup>114</sup> Voir page 23.

<sup>115</sup> Notre traduction du coréen au français : « À partir de la dernière moitié du XV<sup>e</sup> siècle, les 'fonctionnaires sans fonction particulière'(pungwan) du 'bureau non-officiel provincial des lettrés confucianistes'(yuhyangso) ne se trouvaient plus complètement sous la pression des membres du 'bureau non-officiel central des fonctionnaires originaires de province'(gyeongjaeso). Car nombre de ces 'anciens fonctionnaires sans fonction particulière résidants en province'(yunhyangpungwan) sont présentés dans les bureaux de la cour centrale. Le 'parti politique des lettrés originaires de province' (*sarim*) est ainsi apparu. Parmi ces lettrés figurait KIM Jongjik. Ces lettrés originaires de province dont la force est basée sur *yuhyangso* ont réclamé intensément son rétablissement dès la XIII<sup>e</sup> année du roi Seongjong (en 1482), en arguant du besoin de surveiller les *hyang-ri* et d'encourager le développement culturel régional. Cette réclamation s'accroissant davantage à partir de l'année suivante (1483), une loi de rétablissement du 'bureau non-officiel provincial des lettrés confucianistes'(yuhyangso) fut édictée en juin de la XIX<sup>e</sup> année du roi Seongjong (1488). » (그러나 15 세기 후반부터 留郷所의 品官들이 京在所員에게 완전히 눌러지낸 것만은 아니었다. 留郷品官의 중앙정계 진출이 활발해졌기 때문이다. 金宗直을 비롯한 士林派의 대두가 그것이다. 士林派관료들은 유향소를 세력기반으로 삼고 있었다. 따라서 이들은 留郷所의 復立을 강력히 주장하고 나섰다. 成宗 13 年(1482)부터 鄉吏糾察과 유교적 鄉風의 조성을 위하여 주장되어 왔다. 그러나 이러한 士林派 官僚들의 留郷所 復立 주장은 다음해인 成宗 14 年(1483) 부터 본격적으로 나타나기 시작하였다. 金宗直을 비롯한 士林派 官僚들은 在地士族의 세력기반으로서 留郷所의 復立을 주장한 것이다. 그리하여 成宗 19 年(1488) 6 月에 留郷所의 復立 事目을 만들어 실시하기에 이르렀다)» (LEE Seongmo, p. 101).

uniformisé et antiaristocratique » et établir une relation confucéenne avec les habitants de leurs provinces, en assurant leur autonomie provenant de l'autonomie régionale :

« Les “familles lettrées provinciales à grandes propriétés foncières” (*jaejisajok*) doivent en général pour leurs formations, avoir nécessairement des assises économiques à petite et moyenne propriété foncière ainsi que le statut de lettré. Elles, partant des “fonctionnaires subalternes”(*hyang-ri*), ont occupé de plus en plus les places centrales pour la gestion de la société régionale et instauré une structure gouvernante organisée autour d'elles. C'est ainsi que le “bureau non-officiel des lettrés confucianistes en province”(*yuhyangso*) est ouvert, et que les ‘projets des provinces’(*hynag-an*) et le “règlement des provinces”(*hyanggyu*) sont rédigés, et que le ‘centre d'étude des lettrés’(*seoweon*) est érigé, ainsi que le “code des provinces” (*hyangyak*), le “code des villages”(*dongyak*) et la “tontine des villages” (*donggye*) sont mis à l'exécution. »<sup>116</sup>

Conformément à la description générale relative à la « deuxième génération des familles provinciales » évoquée ci-dessus, YUN Euijung (尹毅中, 1524-1590), le premier membre de la famille YUN de Haenam à avoir occupé des fonctions publiques aux plus hauts grades jusqu'alors, assure l'élévation de sa famille en *grande famille* construite autour de l'association entre puissance économique et doctrine confucéenne. Les titres de YUN Euijung furent celui d'« ambassadeur occasionnel en Chine pour la saison d'hiver » (冬至使 - *dongjisa*) en 1559, de « ministre d'industries et d'infrastructures » (工曹判書 - *gongjopanseo*), de « ministre des rites, d'éducation et d'examen de l'État » (禮曹判書 - *yejopanseo*) et de « vice-ministre du bureau d'établissement des protocoles de l'État » (左參贊 - *gwachamchan*).

En signe de l'influence grandissante de cette famille, un placet au roi adressé par un certain CHO Heon (趙憲, 1544-1592) témoigne de l'importance déjà non-négligeable de la propriété foncière de la famille YUN de Haenam depuis ces jours où elle candidata à l'examen d'État mentionné dans un passage précédent. Ce placet suggère une menace pour l'autorité monarchique centrale. En opposition à ce « demandeur de justice », YUN Euijung s'en défend

---

<sup>116</sup> « 재지사족은 대체로 향촌 사회에서 중소 지주로서의 경제적 기반과 사족으로서의 신분적 배경을 가진다. 이들은 점차 향리로부터 향촌 사회 운영권을 장악하여 16 세기 중후반부터 그들 중심의 지배 체제를 구축해 나갔다. 이 과정에서 유향소(留鄕所)가 조직되고 향안(鄕案)·향규(鄕規)가 작성되었으며 서원이 세워지고 향약·동약·동계가 실시되기도 하였다» (cf. « *Encyclopédie électronique des cultures régionales de la Corée* » (한국향토문화 전자대사전 - *Han-gukhyangtomunhwa jeonjadaesajeon*) : <http://www.grandculture.net/ko/Contents/Index>

comme suit :

« Je suis suspecté d'être grandement avide de rizières et de champs que je ne possède pourtant qu'aux alentours des villes Jangheung, Gangjin, Haenam et de l'île Jin. J'étais un homme peu muni lorsque je ne pouvais pas encore être chargé de la fonction publique. J'ai déjà des "emplois" hérités de ma famille paternelle et possède des biens hérités de la famille de mon épouse. »<sup>117</sup>

La propriété foncière de la famille, très visible déjà à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, ne s'arrête pas de croître au sein de cette famille qui privilégie le fils aîné de la lignée paternelle (宗法的家族制度 - *jongbeopjeok gajokjedo*), suivant la doctrine confucéenne qui enseigne aux lettrés le culte des ancêtres, un ordre éthique et moral. Lors de la cérémonie du culte à la mémoire des ancêtres (例祭 - *yaenje*), le fils aîné est nommé comme « responsable » de la cérémonie des offrandes.

Dans la famille YUN, il y eut plusieurs adoptions intra-familiales lorsque le couple héritier ne pouvait procréer avec, en conséquence la croissance économique de la famille héritière centralisant à son tour les propriétés foncières et les biens de la famille. Ainsi, Hongjung (弘中, 1518-1572) adopta un fils de son éminent frère cadet, l'imposant fonctionnaire Euijung cité ci-dessus. Yugi (唯機, 1554-1619) adopta à son tour un fils de son frère cadet, le futur célèbre précepte et poète Seondo (善道, 1587-1671) – déjà mentionné au sujet de l'examen d'État et, nous le précisons plus tard, impliqué dans le développement de la littérature en écriture autochtone coréenne, l'écriture phonétique *Hangeul* –. Et enfin, Yiseok (爾錫, 1626-1694) adopta Duseo – notre artiste –, suivant alors la décision prise par le plus influent des membres de la famille, Seondo.

Malgré la « succession de la propriété foncière et des biens sans discrimination entre les fils et les filles » (男女均等分配 - *nam-nyeogyundeungbunbae*) alors dominante dans la famille, ces héritiers adoptifs profitent de leur double héritage de la propriété foncière et des biens venant tant de leur père biologique que de leur père adoptif. La dimension économique de la

---

<sup>117</sup> « 臣이 大貪하여 長興, 康津, 海南, 珍島 주위에 신의 墾田이 아닌 것이 얼마나 되는가라고 지목하였습니다. 臣은 布衣時로부터 원래 지극히 궁한 사람은 아니었습니다. 이미 先世의 舊業이 있고 또 妻家의 資産이 있었습니다 » (YUN Euijung, « Écrit s'adressant au roi rédigé par le sieur Nakcheon YUN Euijung » (駱川公丙戌疏- *Nakcheongong byeongsulso*), in « Documents de la famille YUN de Haenam » (海南尹氏文獻- *HaenamYunssimunheon*), vol. II ; JEONG Yunseop, *op. cit.*, p. 28, note 59).

famille YUN de Haenam pris ainsi une ampleur extraordinaire en une durée réduite, lui permettant de devenir l'une des trois familles les plus riches de la région Jeolla durant le vivant de Seondo<sup>118</sup>. Lui a hérité d'environ cinq cent cinquante serfs de son père adoptif, soixante serfs de son père biologique<sup>119</sup> et de ses deux pères près de sept hectares de rizières et des champs<sup>120</sup>.

Les héritiers, occupés par la propriété foncière qu'ils reçoivent en tant que « responsables » (ou « gardiens ») de la doctrine confucéenne, continuent à exploiter leur région à leur gré pour la transformer en terre cultivable<sup>121</sup>. Rappelons la particularité géographique de la région sud-est de la péninsule coréenne. Il s'agit d'une ria à moultes échancrures sur le littoral et de nombreuses petites îles ou îlots<sup>122</sup>. L'exploitation des terres et des marais salants du littoral et des îles (ou des îlots) a commencé avec le tout premier haut fonctionnaire de la famille Euijung et fut perpétuée avec vif intérêt par les fils héritiers de la famille YUN, tout en profitant à leurs centaines de serfs qui firent office de main d'œuvre<sup>123</sup>. Parmi ces fils héritiers figurent notamment Seondo et Duseo ; celui-ci fut assisté opportunément par son énergique et compétent père biologique Iwhu (爾厚, 1636-1699)<sup>124</sup> sachant qu'il habitera la majorité de sa vie à la capitale.

Sur ces propriétés foncières littorales et insulaires nouvellement acquises, ces « exploiters » construisirent des résidences, tantôt pour exploiter ces nouvelles terres, tantôt pour s'y réfugier et y habiter en cas de conflits politiques devenus de plus en plus violents à

---

<sup>118</sup> PARK Eunsun, « *Yun Duseo, nom de plume Gongjae. Précurseur de la peinture de seonbi dans la période finale de Joseon* » (공재 윤두서. 조선 후기 선비그림의 선구자 - *Gongjae Yun Duseo. Joseon whogi seonbi guerimeu seonguja*), Séoul, éd. Dolbegae, 2010, p. 29.

<sup>119</sup> AHN Seungjun, : Jeong Yuseop, p. 30.

<sup>120</sup> PARK Eunsun, *op. cit.*, p. 59.

<sup>121</sup> La politique géographique et agricole est peu étudiée dans cette thèse. Signalons cependant le terme administratif désignant une demande d'autorisation d'exploitation de terres sauvages en terres cultivables : « certificat d'autorisation d'un projet » (立案 - *ip-an*) (cf. JEONG Yuseop, *op. cit.*).

<sup>122</sup> Sur la mer proche de la région Jeolla du sud, la région principale de la famille YUN de Haenam, ont distingué mille huit cents quatre-vingts onze îles (îlots) dont quatre cents deux sont habitées (« Mer des îles multiples » (多島海 - *dadohae*), in « *Encyclopaedia de la culture du peuple coréen (Han-guk minjok munhwa daebaekgw* : <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Index>, consulté le 29 juin 2017).

<sup>123</sup> Cf. JEONG Yuseop, « Le processus de l'exploitation du littoral et des îlots et la mobilisation des mains d'œuvres » (해안전 개발과정과 역부동원 - *hae-eonjeon gaebalgwajeong-gwa yeokbu dongweon*), in *op. cit.*, pp. 83-98.

<sup>124</sup> Il peut être considéré comme un lettré provincial exemplaire qui a contribué sa vie durant au développement géographique de la région, sans fonction publique mais en tant qu'un membre d'une *grande famille*. Son « *Journal de Jiam, nom de plume de YUN Iwhu* » (支庵日記 - *Jiam-ilgi*) témoigne des intérêts de ce lettré provincial, qui s'étendent des chants littéraires sous l'influence de Seondo – souvent composés en *Hangeul*, l'écriture phonétique coréenne : « *Chants pour la paix du peuple* » (逸民歌 - *Ilminga*) – aux travaux d'exploitation et de construction .



partir du XVI<sup>e</sup> siècle – cf. passage suivant –. Les scènes de vie qui s'y déroulent inspirent alors la « création » d'œuvres artistiques. Nous connaissons ainsi les « Chants de pêcheurs en quatre saisons » (漁父四時詞 - *Eobusasisa*) de Seondo (1587-1671), la plus représentative de ses nombreuses œuvres, qu'il a composé en s'inspirant de la vie des pêcheurs de l'île Bogil (甫吉島), une île exploitée par sa propre entreprise. Nous n'oublons pas le paysage généralement appelé « Résidence secondaire [construite pour s'occuper des terres aux alentours] à Baekpo » (白浦別墅圖 - *Baekpobyelseodo*) (ill. 25) de Duseo, que nous trouvons aujourd'hui dans l'album de peinture et d'écriture titré « *Précieuses peintures transmises dans la famille* » (家傳寶繪 - *Gajeonbohwe*). Cet album a été constitué par Deokhui (德熙, 1685-1766), soucieux de rassembler les œuvres de son père Duseo.

Ce paysage appelé par d'autres « Résidence secondaire [construite pour s'occuper des terres au alentours] à l'île Juk » (竹島別墅圖 - *Jukdobyelseodo*) ouvre la polémique sur l'identité du lieu représenté dans la peinture. Ceci accentue davantage l'entreprise familiale d'exploitation du littoral assumée par Duseo au petit port Baekpo du canton Hyeonsan de la commune Haenam, et de l'île Juk (竹島) principalement sous la conduite de Iwhu son père biologique. La confection de la « *Carte géographique du pays de l'Est* » (東國輿地地圖 - *Donggukyeojijido*) (ill. geo - 4), conservée encore aujourd'hui dans la famille, et de la « *Carte géographique du Japon* » (日本輿圖 - *Ilbonyeodo*) (ill. geo - 6)<sup>125</sup>, montre l'attention particulière de notre artiste à sa « vie quotidienne » extraordinaire. Ceci rappelle la notion esthétique en peinture que les historiens d'art contemporain qualifient de « paysage réel » (眞景山水 - *jingyeonsansu*)<sup>126</sup>.

L'évolution de la famille YUN de Haenam en *grande famille* de Joseon peut se comprendre en lien avec celle du bureau non-officiel des « lettrés confucianistes en province » (*yuhyangso*). Celui-ci se destine à accueillir en province les lettrés confucianistes « contrôlés à distance » par le bureau non-officiel des « fonctionnaires originaires de province à la capitale » (*gyeongjaeso*). Cette structure laisse entrevoir un conflit politique, qui s'avérera sanglant et sera appelé « conflit des factions » (*dangjaeng*) ou « politique des camaraderies » (*bungdangjeongchi*).

---

<sup>125</sup> Rappelons quelques politiques de l'État monarchique royal durant cette période, comme par exemple, la « diaspora » dans les régions d'extrême nord (région Hamgyeong, etc.), le renforcement militaire de la région du sud en défense face à la force maritime japonaise (JEONG Yunseop, *op. cit.*, pp. 25-30)

<sup>126</sup> Cf. PARK Eunsun, 1995, p. 50.

Si depuis la province la famille YUN de Haenam a dû participer à la « centralisation » durant la période de « construction » de la nouvelle monarchie, après le XVI<sup>e</sup> siècle elle deviendra une puissance économique d'où sortiront les hauts fonctionnaires. Elle dût alors chercher l'autonomie indispensable à son développement. Pour cela, elle contribuera à l'abolition du « bureau non-officiel des fonctionnaires originaires de province à la capitale » (*gyeongjaeso*), dans un « mouvement » de lettrés fonctionnaires originaires de province, encouragé par un changement administratif, économique et politique que LEE Seongmu résume comme suit :

« Après le XVI<sup>e</sup> siècle les fonctionnaires originaires de province présentés sur la scène politique de la cour centrale tout en gardant leur attachement particulier à leurs provinces n'ont pas souhaité la restauration du « bureau non-officiel des fonctionnaires originaires de province à la capitale » (*gyeongjaeso*). L'organisation territoriale des « communes et des provinces » structurée plus compacte que la période précédente ne s'accordait plus au réseau régional des *gyeongjaeso*. Sur le plan économique, avec le changement des cultivateurs de la terre des serfs dont lieu d'habitation se trouve en dehors de la résidence de leur « maître » en serfs habitant par contre à l'intérieur de la résidence de leur « maître » (率居奴婢 - *solgeonobi*), la relation économique entre les serfs et le maître s'est accentuée au lieu des conditions non-économiques accentuées pour la relation avec les serfs qui habitent en dehors de la résidence de leur « maître ». C'est ainsi le statut des propriétaires foncier non sur place se diminue alors que les propriétaires fonciers sur place augmentent. A partir du XVII<sup>e</sup> siècle, avec le développement de l'économie monétaire et du commerce, la relation économique est accentuée davantage et le « bureau non-officiel des fonctionnaires originaires de province à la capitale » est radié en juin de la XXXVI<sup>ème</sup> année du règne du roi Seonjo (1603), le « bureau non-officiel des lettrés confucianistes en province » (*yuhyangso*) occupe sa place singulière. C'est-à-dire, l'élimination du « bureau non-officiel des fonctionnaires originaires de province à la capitale » provient du renforcement de l'autorité des gouverneurs régionaux, de l'abus de ce « bureau » à la capitale, de la croissance des *sarim*, du renforcement de la relation économique grâce à l'évolution de l'économie monétaire et du commerce, du déplacement des membres du « bureau » à la capitale durant la guerre *Imjin* [1592-1598], de la mise en place du système d'intérêt annuel initié par l'autorité officielle, etc. »<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> Notre traduction du coréen au français : « 16 세기 이후 지방사람들의 정계진출로 재지성이 보다 강한 이들이 경제소의 부활을 원하지 않았다. 또한 지방통치에 있어서도 군현 하부조직이 더 조밀하게 편제되어 군현단위의 통치의 범주를 넘어서게 되었다. 뿐만 아니라 경제적으로도 노비노동에 의존하던 토지경작이 솔비노동(率居奴婢)으로 바뀌고 경제외적인 강제가 줄어드는 대신 경제적인 관계가 일반화되어 가는 상황에 있었다. 따라서 부재지주의 비중은 줄어들고 재지주의 비중이 늘어가는 추세에 있었다. [더구나 임진란을 거치면서 경제소 조직이 무너지고 경제소원들의 재지성이 희박해진데다가 상품화폐경제의 발달로 경제적 관계가 강화되어 선조 36년 (1603) 6월 경제소가 혁파됨에 따라 유향소의 독자성은 확보되게 되었다] (15-16.103-104). 17 세기 부터는

Ajoutons encore qu'au XVII<sup>e</sup> siècle que la Corée, pays agricole, a vu un grand développement de la culture du riz, par la diffusion de la technique de mise en culture bisannuelle (*iyangbeop*), ainsi que du commerce de la racine du Ginseng<sup>128</sup>.

2-1-2. Les « écoles doctrinales » confucéennes et la « politique des camarades » (朋黨政治 - *bungdangjeongchi*) : « Hommes du Sud » (南人 - *nam-in*)

L'opposition entre les fonctionnaires originaires de province (*sarim*) à partir du XVI<sup>e</sup> siècle et « ceux à qui les charges sont attribuées soit en récompense de leurs mérites soit au gré de leurs alliances matrimoniales avec la famille royale » (*hun-gu*) ne se limite pas à la politique. Ces fonctionnaires étant lettrés confucianistes acquièrent l'enseignement de la doctrine confucéenne dans une relation de « maître-élève » – mode de transmission des idées et des savoirs confucéens développé depuis l'Antiquité<sup>129</sup> –. À l'instar de ce mode de transmission, les *sarim* dédièrent à un maître confucianiste l'« institut privé de l'étude » (書院 - *seoweon*) qu'ils créeront pour leur propre enseignement. Ainsi, Hyojeong, le fondateur de la famille YUN de Haenam, apprendra les Classiques avec son gendre CHOI Bu (1454-1504), qui fut l'élève de KIM Jongjik (1431-1492) considéré comme le maître de l'« école néo-confucéenne dite *sarim* de la région Yeongnam » (*Yeongnamsarimpa*). Cette école constituera la base de l'éducation des membres de la famille YUN de Haenam<sup>130</sup>. Une fois devenus fonctionnaires, ils conserveront comme d'autres cette appartenance à l'école et, entre camarades de cette école, fonctionneront comme un parti politique. Tous les membres de la famille YUN de Haenam se reconnaissant dans ce parti, il peut être considéré comme un parti politique familial.

Nous ne détaillerons pas ici l'évolution des différentes factions politiques qui se

---

상품화폐경제의 발달로 재경양반들의 연고지 지배에 대한 집착도 이원되었다. 이러한 분위기 속에서 선조 36년 (1603) 6월에 경재소는 혁파되고 말았다. 다시 말하면, 경재소의 혁파이유는, 수령권의 강화, 경재소의 작폐, 재지사림세력의 성장, 상품화폐경제의 발달에 따른 경제적 관계의 강화, 임진란으로 인한 경재소조직의 이원, 관주도 연리제도의 정착등을 들 수 있다 » (LEE Seongmu, *op. cit.*, pp. 98-99).

<sup>128</sup> LEE Naeok, *op. cit.*, p. 95.

<sup>129</sup> L'estime particulière du maître en personne en tant qu'homme de vertu (*gunzi*) et la nomination de l'école en son nom est un phénomène caractéristique du confucianisme, permettant aux hommes reconnus comme ayant de la vertu de « fonder » leur propre école où ils enseignent la doctrine interprétée d'après eux. L'appellation « école de ZHU Xi » (朱子學 - *Zhuzixue*) se référant au néoconfucianiste ZHU Xi, et celle d'« école de Yangming » (陽明學 - *Yangmingxue*) portant le nom de plume Yangming du néoconfucianiste Ming WANG Shouren (王守仁, 1472 - 1529), en sont des exemples représentatifs (Etiemble, *op. cit.*).

<sup>130</sup> LEE Naeok, *op. cit.*, pp. 25-26.

développèrent ainsi au sein des « écoles », où les camarades formés à un enseignement confucéen par un maître en personne, qui le commente et l'interprète avec autorité certainement, deviendront « partisans ». Concernant la famille YUN de Haenam, l'historien d'art coréen LEE Naeok nous informe que, dans ce contexte, elle s'est rangée au côté des « Hommes de l'Est » lorsque les lettrés se divisèrent en hommes « de l'Est » et « de l'Ouest », et au côté des « Hommes de Sud » lorsqu'ils se divisèrent en hommes « du Sud » et « du Nord ».

Les études de ces lettrés leur ont certainement servi à « surveiller » leurs rois et à célébrer des rites. Si les « partisans » de ces partis formés dans des écoles différentes se disputent, c'est parce qu'ils mettent en jeu leurs écoles sur la tension – déjà étudiée – entre les lettrés cherchant leur autonomie vis-à-vis de leur monarque, et le monarque qui, au contraire, cherche la fidélité des lettrés. Seondo, le membre le plus influent de la famille YUN, s'est ainsi engagé dans une querelle violente sur les rites et notamment sur les rites de funérailles royales (cf. les « querelles rituelles » (禮訟 - *yesong*)), alors qu'il représentait le parti politique « Hommes du Sud » (南人 - *namin*). Ayant perdu face à ses adversaires du moment, les « Hommes de l'Ouest » (西人 - *seoin*)<sup>131</sup>, il fut condamné plusieurs fois à l'exil<sup>132</sup>. Son fils Inmi (1607-1674), le grand père de Duseo, connut la prison treize années durant. Et Yi Jam (1660-1706), un ami proche de Duseo, fut même condamné à mort.

À la différence de nombreux fonctionnaires issus de sa famille, Duseo se limite à passer avec succès le « petit examen de l'État » (*sogwa*)<sup>133</sup>, ce qui lui donne le titre officiel de « lettré certifié par l'État » (進士 - *jinsa*) acquis à l'âge de 26 ans en 1693. S'il avait tenté le « grand examen de l'État » (*daegwa*), alors la charge publique lui aurait été attribuée. Aussi, ce seul titre de « lettré certifié par l'État » ne l'épargne pas de conflits politiques comme, nous l'avons vu, d'autres membres de sa famille avant lui. Ces conflits, il les subit de près. Un de ses frères aînés, Jongseo (1664 - 1697), a été tué pendant la torture et lui-même, en 1696 soit trois ans après sa réussite du « petit examen de l'État » (*sogwa*), a été victime d'une dénonciation, d'un complot. Étant lettré sans fonction publique mais membre d'un parti politique familial et qui

---

<sup>131</sup> Voir Jeonnamdaehakgyo Honamhanmungojeonyeon-gusil, « *Écrits posthumes de Gongjae rassemblés-Recueil posthume des écrits de Subal [pseudonyme de Deokhui, fils aîné de Duseo]. Version modernisée avec ponctuation et version facsimilée* » (*Gonjaeyugo-Subaljip. Pyojoembon-Yeonginbon*), Gwangju, éd. Jōngmimunhwasa, 2012.

<sup>132</sup> YUN Seondo a vécu en exil vingt années durant et « en retrait » sans fonction publique vingt cinq autres années. Il s'est occupé de la fonction publique moins de dix années, durant les quatre-vingt cinq que durèrent sa vie.

<sup>133</sup> <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Index>, consulté le 26 avril 2016.

plus est « l'héritier de la famille » (宗孫 - *jongson*), toutes ces mésaventures qu'il a subies ne sont que le reflet de la *tension* « tenue » par la Grande famille confucéenne par opposition à l'État centralisateur. Sous cette pression, les sorts des membres de la famille s'entrelaceront jusqu'à leur faire risquer leurs vies. YUN Duseo nous paraît désintéresser par l'évolution vers le fonctionnariat, sa famille appartenant à la « mauvaise » faction.

Contrairement à la considération générale des lettrés sans fonction publique comme étant ceux « en retrait », ces lettrés de Joseon s'avèrent *politiques*. Cela nous rappelle la célèbre leçon de Mencius qui met en valeur la vertu des lettrés à gouverner, et donc leur vertu « politique » :

« La monarchie bureaucratique confucéenne chinoise et coréenne de Joseon a considéré les camaraderies politiques comme des crimes. La “Constitution Gyeonguk” comporte des règles de punition. Avec le néoconfucianisme, OU Yangxiu [GU Yangsu] (歐陽修, 1007-1072) et ZHU Xi (朱熹) ont introduit l'idée dans l'opinion que les camaraderies des « hommes de bien » (*gunjadang*) doivent mener la politique en opposition aux camaraderies des « hommes médiocres » (*so-indang*). Les lettrés néo-confucianistes coréens l'ont intégrée. Du fait que l'enseignement et la politique soient associés, les camaraderies ont bifurqué de plus en plus au fur et à mesure que grandiront les différences entre les écoles doctrinales, entre les positions politiques, et l'influence des forces politiques dans l'exercice du pouvoir. »<sup>134</sup>

Les deux *tensions* entre, d'une part « l'exigence dynastique de loyauté inconditionnelle » et « la potentialité de leur autonomie » et d'autre part la *grande famille* des lettrés « décentralisatrice » par opposition à la monarchie bureaucratique confucéenne « centralisatrice », nous paraissent manifester une certaine complémentarité. Et ce, bien qu'elles concernent les aspects négatifs du fonctionnement de la monarchie. La première sur le plan « théorique ou philosophique » a dû être accentuée et plaidée principalement par les lettrés. Et la seconde sur le plan « économique et social » a dû être reconnue par le monarque et

---

<sup>134</sup> Notre traduction du coréen au français : « 중국과 조선의 군주체제에서는 신료가 봉당을 결집하는 것은 범죄로 인식되었으며, 《경국대전》에는 거기에 대한 처벌 규정이 들어 있다. 그러나 중국 송대(宋代)의 신유학에서는 구양수(歐陽修)와 주희(朱熹) 등에 의해 군자끼리 모인 '군자당'이 소인의 집단을 누르고 정치를 주도하여야 한다는 논리가 제시되고, 조선의 사람들도 그것을 받아들였다. 특히, 학문과 정치가 결합된 상황에서 봉당은 학통의 차이와 정치적 입지에 따라 많은 분기를 보이면서 정치 세력 결집과 권력 행사에 중요하게 작용하였다 »  
(cf. « Politique de camaraderies » (朋黨政治 - *bungdangjeongchi*), <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Index>).

considérée dans le cadre de la construction de la dynastie.

Bien que la cour d'État lui soit interdite, – nous l'examinerons plus tard – YUN Duseo exerce les fonctions culturelles et familiales inhérentes à son statut de lettré et de chef de famille aristocratique, à Hanyang (actuelle Séoul) dans un premier temps puis dans sa région familiale où il vivra définitivement les dernières années de sa vie<sup>135</sup>. Les résidences de sa famille se trouvent en effet à la capitale Hanyang et dans la ville provinciale de Haenam depuis que la famille a commencé à s'occuper des fonctions publiques, c'est-à-dire à partir du XVI<sup>e</sup> siècle.

## 2-2. Quatre périodes distinctes de la monarchie bureaucratique confucéenne de Joseon<sup>136</sup>

La monarchie bureaucratique confucéenne de Joseon s'est maintenue en Corée pendant cinq siècles et dix-huit ans, dans une relation étroite et constante avec la Chine impériale jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle – période de l'« ouverture forcée » du pays par l'impérialisme occidental –. Cette continuité du système repose, comme nous le savons maintenant, sur les deux piliers que sont le confucianisme et les lettrés<sup>137</sup>. Mais à l'époque « pré-moderne » du *monde chinois*, les lettrés contribueront à la mutation de la société coréenne.

Considérant le rapport entre les lettrés et les rois<sup>138</sup>, ses deux acteurs dominants et

---

<sup>135</sup> Né à Haenam, YUN Duseo a habité à Hanyang la majorité de sa vie depuis l'âge de onze ans jusqu'à quarante-six ans, sauf un bref séjour vers l'âge de treize ans à Yisan (actuelle Nonsan dans la province Chungcheong du sud) où son père adoptif avait suivi une fonction publique, avant de rejoindre sa ville natale où il vécut ses deux dernières années (cf. CHA Miae, *op. cit.* ; PARK Eunsun, « *Yun Duseo, nom de plume Gongjae. Précurseur de la peinture de seonbi dans la période finale de Joseon* » (*Gongjae Yun Duseo. Joseon whogi seonbi guerimeu seonguja*), Séoul, Dolbegae, 2010).

<sup>136</sup> Concernant la périodisation de Joseon, les études coréennes – une des rares actuellement consacrées à la recherche sur l'histoire de la Corée et celle de l'art dans laquelle nous puisons des matières premières telles que les documents sources et les œuvres –, nous paraissent se diviser en deux opinions distinctes : celle des historiens et celle des historiens de l'art. Les historiens distinguent trois périodes : précédente, postérieure et finale (cf. « Association des études sur l'époque moderne » (*Geunsesa yeon-guhwe*), *Hanguk jungsesahwe haechegi-eui jemunje (sang)*. *Joseonhugisa yeongueui hyeonhwanggwae gwaje, gyeongje sawhwepyeon / Divers problèmes dans la déconstruction de la société « médiévale » coréenne* (vol. I). *Etats actuels et problématiques des études sur la période postérieure du Joseon. Economie et société*, Séoul, Doseochulpan Hanul, 1987). Les historiens de l'art, quant à eux, identifient quatre périodes : précédente, médiane, postérieure et finale. Notre objet de recherche étant la peinture et la calligraphie ainsi que la poésie, nous avons privilégié cette dernière. (cf. AHN Huijun, « *Tradition de la peinture coréenne* » (韓國繪畫의 傳統 - *Hanguk hwaehwaewui jeontong*), Séoul, Munaechulpansa, 1990 (1<sup>er</sup> édition : 1988) ; KIM Weonyong, « Comprendre l'art ancien coréen (한국 고미술의 이해 - *Han-gukgomisul-eui ihae*) », Seoul, Seouldaehakgyo chulpanbu, 1983 ; HONG Seon-gyun, « *Propos sur l'histoire de la peinture de Joseon* » (*Joseon sidae hwehwasaron*), Séoul, Munaechulpansa, 1999).

<sup>137</sup> Cf. Étienne Balazs, « Les aspects significatifs de la société chinoise » in *La bureaucratie céleste. Recherches sur l'économie et la société de la Chine traditionnelle*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Tel », 1968, pp. 15-24.

<sup>138</sup> Sans pouvoir avancer suffisamment dans la recherche sur ce sujet concernant la société coréenne, nous avançons cette idée en nous appuyant sur un article en papier (cf. LEE Taejin, « Sipyuk segi sarim-eui yeoksajeok

principaux, la société monarchique bureaucratique de Joseon peut être considérée en quatre périodes distinctes. L'historien coréen LEE Taejin qualifie sur le plan chronologique la période *antérieure* durant la mise en œuvre de la centralisation du pays fraîchement construit par une autorité royale relativement imposante et oppressante vis-à-vis des lettrés (1392- 1550 env.<sup>139</sup>). Il reconnaît les deux périodes successives qui suivirent – périodes durant lesquelles la vie de YUN Duseo s'inscrit – comme liées à l'ascension des lettrés pour la première dite *médiane* (1550 env. - 1700 env.) et à l'autorité royale renforcée pour la suivante dite *postérieure* (1700 env. - 1850 env.). Vient ensuite, selon lui, la quatrième période dite *finale* (1850 env. - 1910) durant laquelle la monarchie se trouvera mise en péril du fait de l'ouverture forcée par les pays occidentaux. Celle-ci commencera en 1850 environ et s'achèvera en 1910 avec le début de l'occupation japonaise qui durera trente-six ans et se terminera en 1945.

La majorité des historiens de l'art coréens adoptent eux aussi cette description chronologique de la société de Joseon, avec l'étape première où les lettrés confucianistes coréens se forment et où la monarchie bureaucratique royale de Joseon se fonde (période antérieure). Dans une seconde étape, les lettrés s'épanouissent bien qu'étant impliqués dans les conflits entre factions politiques de plus en plus fractionnées (période médiane). Dans une troisième étape, les lettrés s'affaiblissent sous l'autorité royale renforcée (période postérieure). Enfin, dans une quatrième étape, la majorité des lettrés se rallie à la monarchie mise en péril pour faire face à la force étrangère (période finale).

## II. YUN Duseo à la recherche d'une nouvelle voie à l'époque « pré-moderne »

### 1. Héritier de la famille YUN de Haenam et « pratiques » confucéennes

---

seonggyeok (16 세기 士林의 歷史의 性格, « Significations historiques des lettrés confucianistes du XVI<sup>e</sup> siècle »), *Daedongmunhwayeon-gu*, vol. 13, Séoul, Université Seonggyungwan, 1979, pp. 106-111) et sur un autre du même auteur mais en ligne (« Politique de camaraderies » (朋黨政治 - bungdangjeongchi), *Encyclopedia of Korean Culture* : <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Index>).

<sup>139</sup> Cf. LEE Taejin, « Significations historiques des lettrés confucianistes du XVI<sup>e</sup> siècle » (16 세기 士林의 歷史의 性格 - 16 segi sarim-eui yeoksajeok seonggyeok), in *Daedongmunhwayeon-gu*, vol. 13, Séoul, Université Seonggyungwan, 1979, pp. 106-111); du même auteur, « Factions politiques » (朋黨政治 - bungdang jeongchi), in *Encyclopedia of Korean Culture* : <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Index>

et artistiques<sup>140</sup>

### 1-1. Aperçu biographique de YUN Duseo

YUN Duseo est issu d'une *grande famille lettrée* dans laquelle les successions généalogiques et culturelles jouent un rôle fondamental à l'égard du culte des ancêtres. Il est né le 20 mai 1668 à Haenam et est le troisième garçon d'une fratrie de cinq frères, de la lignée patriarcale YUN Iwhu. Il est adopté dès sa naissance par le couple héritier de la lignée patriarcale YUN Iseok, qui n'aura pas d'autre enfants que lui. Il ne coupera cependant jamais les liens avec sa famille biologique.

À l'âge de sept ans, il part avec ses parents adoptifs à Séoul, où il demeurera la grande majorité de sa vie. C'est la raison pour laquelle, dans le cadre de la gestion à distance de ses biens, il échangera beaucoup de lettres et d'écrits en *Hangeul* avec ses serfs situés à Haenam.

Il se marie une première fois en 1682, à l'âge de quinze ans, avec une femme de la lignée patriarcale de seconde génération YI Sugwang ; lequel est considéré comme un des précurseurs des écoles dites « pragmatiques ». Nous aborderons plus tard l'influence que le grand-père de sa femme aura sur lui. Avec cette femme qui mourut jeune, il eut deux garçons (Deokhui en 1685, et Deokyeom en 1687). L'aîné, Deokhui, sera celui qui rassemblera ses œuvres.

Il se marie une seconde fois et eut onze enfants avec une femme de la lignée patriarcale LEE Hajin. Elle fait également partie d'une grande famille de lettrés, de la région Gyeongsang. Elle sera adoptée par son oncle LEE Hyeongsang après la mort de son père.

Avec les frères de sa femme, Seo, Jam et Ik, Duseo noue une grande amitié. LEE Seo en particulier est considéré comme son ami. Duseo pourra profiter de la bibliothèque de cette famille LEE, constituée par le père Hajin et renfermant essentiellement les livres qu'il a ramenés de Chine lors de ses voyages en tant qu'émissaire du roi.

En 1713, il fait déménager sa famille à Haenam où, deux ans après, durant l'hiver 1715,

---

<sup>140</sup> Afin de pouvoir décrire ces aspects généraux de la famille YUN de Haenam, nous synthétisons ici les connaissances apportées par les études coréennes notamment de LEE Naeok, PARK Eunsun, JEONG Yunseop, et de CHA Miae.



il meurt de la grippe à l'âge de 49 ans. En septembre de cette même année, le roi français Louis XIV (1638 - 1715) mourait lui aussi, alors qu'il entretenait des relations assez fortes avec l'empereur Qing Kangxi (1654 - 1722).

## 1-2. « Pratiques » confucéennes et artistiques au sein d'une famille des lettrés

YUN Duseo, enfant d'une branche cadette, a été choisi comme héritier de la famille par YUN Seondo (尹善道, 1587-1671), alors membre le plus influent de toute la famille YUN de Haenam. En effet, pour l'adoption de l'héritier absent, ce dernier a jeté ses « bâtons divinatoires »<sup>141</sup> et a reçu en réponse les augures les plus excellents pour la prospérité de la famille en la personne de YUN Duseo parmi les enfants de la famille.

Cette consultation de l'avenir auprès du *Yijing* confirme le fondement de cette famille sur la vision cosmologique du *monde chinois*. Le fait que YUN Duseo ait écrit le livre de géomancie<sup>142</sup> « *Analyse de l'emplacement des tombes [des personnages]* » (紫微排局 - *Jamibaeguk*) renforce ce fondement familial sur cette même base cosmologique. Cette vision influence aussi l'exploitation de leurs terres. En effet, sur l'île respectivement de Bogil pour Seondo et de Juk pour Inmi, l'exploitation des terres repose sur un examen *fengshui* [*pungsu*] (風水) qui va jusqu'à la prévision de l'emplacement de leurs propres tombes et au transfert à sept reprises de la sépulture de Duseo<sup>143</sup>.

Si la famille YUN de Haenam se nourrit des « connaissances » divinatoires du *Yijing* – un des Six Classiques confucéens, le confucianisme primitif rappelons-le – pour sa prospérité généalogique et économique du monde « d'ici bas », et pour la bienveillance du monde « d'au-delà » qui n'est pas indifférent à la vie des descendants selon le culte des ancêtres. Elle ne néglige pas pour autant l'éducation néo-confucéenne de ses membres, notamment au moyen des Quatre Livres néo-confucéens.

---

<sup>141</sup> La famille conserve encore les soixante-quatre batons de bambou (筮竹 - *seojuk*) destinés à la divination selon *Yijing*.

<sup>142</sup> Autrement dit : *feng-shui* (風水). Il s'agit d'une « science » géographique, fondée sur les principes du *yin* et du *yang* et sur les Cinq Phases (*wuxing*) (cf. Kristopher Schiffer « Science et religion », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, op. cit., pp. 609-612); « Pungsujiri de la Corée » (한국의 풍수지리 - Han-gukeui pungsujiri), in « Bureau du développement des sources historiques de la Corée » (Han-guk contents jinheungweon) [http://www.culturecontent.com/content/contentMain.do?search\\_div=CP\\_THE&search\\_div\\_id=CP\\_THE012&cp\\_code=cp0422](http://www.culturecontent.com/content/contentMain.do?search_div=CP_THE&search_div_id=CP_THE012&cp_code=cp0422), consulté le 26 juillet 2017.

<sup>143</sup> PARK Eunsun, *op. cit.*, p.32.

Rappelons ici que la monarchie bureaucratique de Joseon s'est construite en s'appuyant sur les deux confucianismes<sup>144</sup>, sur le confucianisme primitif pour sa structure socio-politique et économique et sur le néoconfucianisme pour la « formation éthique et intellectuelle » des membres de la société.

Parmi les Quatre Livres néo-confucéens, la « *Grande Étude* » (Daxue [*Sohak*]) a connu une version vulgarisée : la « *Petite Étude* » (*Xiaoxue* [*Sohak*]). Celle-ci mérite ainsi d'être examinée dans la mesure où le célèbre YUN Seondo (1587-1671) lui a accordé une estime toute particulière. Ce livre a en effet été reconnu par les lettrés originaires de province (*sarim*) qui s'en servaient de manuel d'éducation confucéenne. Suite à un conflit politique entre deux groupes de lettrés – les *hungu* et les *sarim* –, il a été placé sous le coup de la censure sous l'autorité dominante des *hungu* avant que les *sarim* ne l'en sortent lorsqu'ils retrouvèrent leur force. Dans ce contexte, l'autodidacte YUN Seondo en prendra connaissance à l'âge de dix-neuf ans (1606) et le considérera alors comme un « manuel de sagesse » toute sa vie :

« Avec l'«Épuration politique des lettrés en 1519» (己卯士禍 - *gimyosahwa*), la «*Petite Étude*» est grandement interdite. Le sieur Gosan [nom de plume de YUN Seondo] a cherché ce livre ancien et a réussi à l'avoir. Il a alors exprimé sa grande joie et a dit : «C'est le livre qui sert à former l'homme humain». Sans nul doute, il l'a étudié. Il ne l'a pas lu dans la précipitation. Il a lu seulement six ou sept passages par jour et à cent reprises ces mêmes passages. Pendant la lecture, si son esprit divaguait loin de l'enseignement de ces passages, il considérait qu'il ne l'avait pas lu. Après avoir lu ainsi sincèrement et fidèlement, il a acquis toute la force de mener sa vie. »<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> Notons la distinction entre le confucianisme et le néoconfucianisme durant la fondation de la monarchie bureaucratique confucéenne de Joseon : « Les forces militaires dont LEE Seonggae et LEE Bangweon, et les « nouveaux fonctionnaires radicaux de la monarchie du Goryeo » (*sinjinsadaebu*) dont JEONG Dojeon ont fondé ensemble la monarchie de Joseon. Autrement dit, la puissance de LEE Seonggae et les idées politiques confucéennes de JEONG Dojeon ont rendu possible la naissance de la monarchie du Joseon. Or, l'organisation de l'État monarchique bureaucratique Joseon conçue par les *sinjinsadaebu* s'est basée plutôt sur le confucianisme primitif que sur le néoconfucianisme » (조선의 개국은 이성계와 이방원을 위시한 무장과 정도전 중심의 급진적인 신진사대부에 의해서 이루어졌다. 즉 이성계의 권력과 정도전의 유학적 정치사상에 의하여 조선이 탄생된 것이다. 이러한 신진사대부들에 의하여 탄생한 국가적 성격은 성리학적인 국가질서보다는 오히려 선진유가의 국가질서를 추구하고 있다. 이것은 당시의 조선입국의 기틀에 대한 기본계획을 수립한 정도전의 성격과도 무관하지 않은 것으로 보인다. 정도전에게 있어서 성리학은 불교에 의한 사회적 폐단을 극복하기 위한 수단에 불과하였다. 실제로 그가 새 왕조의 통치이념과 새로운 문물제도를 창건하는 과정에서 수용한 사상조류와 문물제도는 매우 다양하고 폭넓은 것이었다. 밖으로 중국의 삼대-하문주-이후의 역대왕조의 문물을 받아들이고 안으로는 고려시대의 문물을 참작하여 새로운 구조 속에서 재구성을 하였다), CHIN Heegwon, *op. cit.*, p. 228).

<sup>145</sup> Notre traduction du coréen au français : « 기묘사화 이후에 세상에서 소학이 크게 금지되었다. 고산공이 옛 책 가운데 이것을 얻어 구했는데, 매우 기뻐하면서 이르기를 참으로 사람이 되게 하는 책이다 라고 했다. 마침내 오로지 익혔다. 읽는 데 빨리 나아가지 아니하고 하루에 6-7 행씩 일과로 삼아 백 번씩

Seondo, ce lettré originaire de province (*sarim*) membre le plus influent de la famille YUN de Haenam et arrière-grand-père adoptif de Duseo, laisse une trace marquante aux jeunes membres de la famille qui le prennent pour modèle de la tradition familiale qui fait de la *Petite Étude* le « livre de famille ».

Si cette *Petite Étude* caractérise cette grande famille, sa propension à exploiter les terres de sa province, y compris celles historiquement dédiées à l'exil - des petits villages, des îles et des îlots -, nous suggère un esprit ouvert sur des domaines auxquels la majorité des lettrés de la société de Joseon prêtent peu ou pas d'attention.

Ces domaines dans lesquels la famille s'investit, tels que la médecine, la divination, les principes du *yin* et du *yang*, la géographie et la musique (*cf.* études « encyclopédiques »)<sup>146</sup>, peuvent être considérés par leur caractère pratique et non pas « métaphysique et spéculatif » du néoconfucianisme, doctrine pourtant dominante de la famille. Cette réalité familiale associée aux relations qu'entretient la famille avec les moines bouddhistes de la région, nous évoque l'idée d'une ouverture également sur le bouddhisme, une religion pourtant défavorisée par le confucianisme dominant. YUN Duseo a réalisé des peintures avec des figures humaines souvent considérées comme des portraits de moines du temple Daeheung, situé près la résidence principale de la famille à Haenam. En ce même lieu de culte, son grand-père adoptif Inmi y a laissé des traces de calligraphie.

Si la famille reste attentive à l'écriture autochtone alphabétique coréenne *Hangeul*, considérée secondaire voire insignifiante pour les lettrés qui utilisent l'écriture chinoise alors officielle dans le pays, cela ne paraît pas sans rapport avec l'esprit « ouvert » de cette famille propriétaire foncier. Conserver l'usage de cette écriture lui fut certainement utile pour échanger avec ses serfs<sup>147</sup>. Nous savons que YUN Seondo, l'arrière-grand-père adoptif de Duseo, a composé plusieurs dizaines de poèmes en *Hangeul* alors considérée avec mépris depuis son invention. YUN Ihwu, le père biologique de Duseo, a lui aussi composé plusieurs poèmes en *hangeul*, sans doute moins importants que ceux de Seondo mais significatifs car signe de

---

읽었다. 그 가운데 다른 생각이 끼이면 곧 셈으로 치지 않았다. 독실하기가 이와 같아서 평생의 얼은 힘이 모두 여기에 근원이 있다 » (« Les années de Gosan, nom de plume de YUN Seondo : année byeong-o (1606) » (孤山先生年譜 : 丙午 - Gosan sensaeng nyeonbo : byeong-o), « *Ecrits de Gosan, nom de plume de YUN Seondo* » (孤山先生遺稿 - Gosan seonsaeng yugo), traduit de *hanja* au coréen par LEE Nae-ok, *op. cit.*, p. 35 et p. 36).

<sup>146</sup> LEE Naeok, *op. cit.*, p. 30.

<sup>147</sup> Cf. LEE Sanggyu et GANG Igyeong, « Écrits (ou rapports) en *Hangeul* adressés aux supérieurs (*gomok*) et écrits de procuration en *Hangeul* aux inférieures (*baeja*) » ( 한글 고목과 배자 - *Hangeul gomokgwa baeja*), Gwangmyeong (province Gyeonggi), éd. Doseochulpan Gyeongjin, 2013.

transmission patriarcale. Duseo quant à lui, a employé l'écriture *hangeul* pour composer le poème sans titre, rassemblé dans le « *Recueil de sijo [ poème coréen en trois vers rythmés ] en hangeul* » (樂學拾零 - *Akhakseupryeong*) (ill. c-102) par son beau-père LEE Hyeongsang (李衡祥, 1653-1733). Ce poème que nous intituleons « Autoportrait » (ill. c-103) figure comme une de ses rares œuvres littéraires écrites en *hangeul*. Si YUN Duseo se montre moins actif que ses aînés dans l'usage de cette écriture. Le concernant, elle demeure fondamentale par le sujet même de son poème « Autoportrait » qui fait écho à sa peinture et renvoie à son intérêt non négligeable pour l'alphabet, ce que nous examinerons de près dans le troisième chapitre.

## 2. Lettré confucianiste sans fonction publique à la recherche d'une nouvelle voie à l'époque « pré-moderne » du *monde chinois*

### 2-1. Présentation des œuvres de YUN Duseo

YUN Duseo (尹斗緒, 1668 - 1715) porte le nom de courtoisie (字 - *ja*)<sup>148</sup> d'« Humble lettré ayant de la piété filiale » (孝彦 - *Hyo-eon*) et les noms de plume (號 - *ho*) « Humilité et le corps et l'esprit purifiés » (恭齋 - *Gongjae*) et « Cloche sur la colline » (鍾崖 - *Jong-ae*). En Coréen, le lettré confucianiste Duseo est appelé *seonbi*, mot coréen non sinisé qui désigne l'« homme d'éthique et de morale néo-confucianistes »<sup>149</sup>.

YUN Duseo a réalisé plusieurs centaines d'œuvres de la peinture à la calligraphie, en passant par des sceaux, des écrits sur divers sujets, des poèmes composés principalement en sinogrammes et en alphabet coréen, deux cartes géographiques<sup>150</sup>, un livre de géomancie

---

<sup>148</sup> Les lettrés de Joseon ont porté plusieurs noms sous l'influence de la Chine. Le *ja* est un nom secondaire ou auxiliaire donné dans la société de Joseon à l'adulte marié principalement du genre masculin, afin de pouvoir réserver l'usage du vrai nom dans la sphère du respect ou de la politesse. Le *ho* est un nom informel, prêt à être employé d'une même génération qui l'ont parfois eux-mêmes donné. Les noms reçus du roi sont appelés *bongho* (封號) quand ils sont reçus du vivant du lettré et *siho* (諡號) quand ils sont reçus de manière posthume. <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Index>.

<sup>149</sup> Rappelons ici le titre d'un ouvrage de PARK Eunsun qui porte ce nom coréen (« *YUN Duseo, nom de plume Gongjae. Précurseur de la peinture de seonbi dans la période finale de Joseon* » (*Gongjae Yun Duseo. Joseon whogi seonbi guerimeui seonguja*), Séoul, Dolbegae, 2010).

<sup>150</sup> Il s'agit de la « *Carte géographique Dongguk* » (pseudonyme de la monarchie de Joseon) (東國輿地地圖 - *Donggukyeoji-jido*) et « *Carte géographique de Ilbon* » (nom par lequel les chinois désigne le Japon depuis 671) (日本輿圖 - *Ilbonyeo-do*).

« *Emplacement des tombeaux des personnalités lu d'après l'Astrologie* » (*Jamibaeguk*) et des dessins.

Alors que Gongjae sera reconnu comme le meilleur peintre du pays, son fils aîné se mettra à peindre lui aussi. Et après la mort de son père, il montera plusieurs albums de ses peintures et de ses calligraphies, notamment les « *Peintures précieuses transmises dans la famille* » (家傳寶繪 - *Gajeonbohwa*) et les « *Trésors de la famille YUN* » (尹氏家寶 - *Yunssigabo*), le tout en 1719.

YUN Duseo a aussi copié des livres chinois<sup>151</sup>, parmi lesquels des classiques confucianistes et des traités arithmétiques et astrologiques et aussi des livres européens traduits en Chinois. Il a compilé plusieurs traités chinois de peinture et des « albums de peinture » parmi lesquels *Gussihuapu* et *Tangsihuapu*. Il a « monté » des albums de calligraphie tout en rassemblant lui-même les œuvres qu'il y destinait<sup>152</sup>. Il a confectionné plusieurs dizaines de sceaux. Il a dessiné notamment la confection d'un instrument de musique, en l'occurrence la

---

<sup>151</sup> Il s'agit du livre sur l'astrologie « *Collection of essential treaties [to] See the Cosmos through Narrow Tube* » (管窺輯要 - *Gwan-gyujibyo*) et du livre sur l'arithmétique « *Arithmologies [rassemblés] par Yang Hui* » (梁輝算法 - *Yanghuisanbeop*) ; le sociologue coréen CHA Jongcheon précise que YANG Hui, homme du Song du sud (1127-1279), n'est pas un auteur mais un compilateur ayant rassemblé quatre *arithmologies* dans ce livre (cf. CHA Jongcheon, « Statut de l'Arithmétique (rassemblé) par Yang Hui conservé dans le pavillon Pluie verte » (綠雨堂 所藏 楊輝算法의 位相 - *Nogudang sojang Yanghuisanbeop-eui wuisang*), « *Les archives du pavillon Pluie verte [à la ville] Haenam* » (海南綠雨堂의 古文獻 - *Haenam Nogudang'eui go-munheon*), vol. 2, Séoul, éd. Taehaksa, 2003, p.151 et p.152.) : Les deux sceaux de YUN Duseo apposés, « *Sceau de Yun Duseo* » (尹斗緒印 - *Yun Duseo-in*) » et « *Collection du pavillon Dojae* » (道載閣藏 - *Dojaegakjang*), ainsi que l'inscription de l'année de copie : « *Copié en décembre 1706* » (歲丙戌殘臘傳寫 - *Se-byeongmu janryeop jeonsa*), nous permettent d'identifier YUN Duseo comme l'auteur ayant assuré la direction de ce manuscrit (cf. CHA Miae, « *Étude sur les peintures de la famille YUN Duseo, nom de plume Gongjae* » (공재 윤두서일가의 회화연구 - *Gongjae Yun Duseo Ilga-eui Hwehwayeongu*), thèse de doctorat, Séoul, Université Hong-ik, 2010, p.152).

<sup>152</sup> Il s'agit de l'« *Album [monté] avec affection durable* » (永募帖 - *Yeongmocheop*). Cet album a été monté en quatre volumes « numérotés » selon la Mutation de la Nature décrite par *Yijing* : d'abord *weon* (元, « naître »), puis *hyeong* (亨, « grandir »), ensuite *li* (利, « murir ») et pour finir *jeong* (貞, « mourir »). Dans chacun de ces volumes, YUN Duseo classe par ordre chronologique les calligraphies de ses aïeux : Hyojeong (孝貞 1476-1543) et Gu (衢 1495-1549) (v. *weon*), Yugi (唯幾 1554-1619), Euijung (毅中 1524-1597) et Hongjung (弘中 1518-1572) (v. *hyeong*), Seondo (善道 1587-1671), Seon-eon (善言 1580-1628) et Inmi (仁美 1607-1674) (v. *li*) enfin Iwhu (爾厚 1636-1699), Iseok (爾錫 1626-1694), Yemi (禮美 1619-1669), Inmi (仁美 1607-1674) et Euimi (義美 1612-1636) (cf. LEE Wanwu ; SIM Yeonghwan). Il s'agit aussi de l'« *Album [monté] avec respect affectueux* » (敬慕帖 - *Gyeongmocheop*). Cet album rassemble des calligraphies des amis et proches de ses aïeux, Euijung, Seondo Iwhu, sauf celle de son aïeul Bok (1512-1577). YUN Duseo y rassemble dix-neuf calligraphes : LEE Sang-eui (李尙毅 1560-1624), YUN Don (尹墩 1551-1612), YU Hang (柳恒 1574-1647), JEONG Segyu (鄭世規 1583-1661), LEE Weonjin (李元鎭 1594-1665), LEE Hajin (李夏鎭 1628-1682), SIM Gwangsu (沈光洙 1598-1662), LEE Boman (李保晩), LEE Donggyu (李同揆 1623-1677), HEO Yeop (許曄 1517-1580), LEE Haechang (李海昌 1599-1651), LEE Gyeongheung (李敬興 1585-1657), CHO Dong (趙綱 1583-1669), YU Sijeong (柳時定 1596-1658), HEO Mok (許穆 1595-1682), CHO Jungyeo (趙重呂 1603-1650), CHOI Yuyeon (崔有淵 1568- ?) et le Prince Inpyeong LEE Jun (李滄 1622-1658).

cithare.

Dans sa vie, Duseo a aussi pratiqué la divination et fait preuve d'un grand intérêt pour l'exploration des côtes de sa province natale et des îlots de ce qui est aujourd'hui la Mer du Sud. À titre d'exemple, alors que son beau-père LEE Hyeongsang occupait la fonction de préfet de l'île Jeju (1702), il lui demanda de l'en informer. Cela conduira ce dernier à écrire en 1703, « *Histoire naturelle écrite par un fonctionnaire de la région du Sud* » (南甯博物 - *Namhwanbakmul*), un livre géographique et humaniste sur cette île.

## 2-2. Un « mouvement » intellectuel et artistique

La période coréenne dite « postérieure de Joseon » (朝鮮後記 - *joseonhwugi*) (1700 env. - 1850 env.) peut être considérée dans une continuité de la période « pré-moderne » du *monde chinois* – périodisation développée par Étienne Balazs comme nous l'avons vu en introduction –. Les historiens coréens caractérisent souvent cette période par une divergence de la culture coréenne par rapport à la civilisation chinoise et à ses particularités. Ils mettent l'accent sur l'autonomie ou la singularité du pays en cherchant à identifier ses « productions » autochtones. Parmi elles, ils citent en exemple l'écriture, les études et les écoles.

Bien que la Corée ait adopté l'écriture chinoise comme écriture officielle depuis son introduction à l'époque de l'Antiquité, les dynasties successives l'ont complétée de systèmes « d'écritures » auxiliaires, essentiellement pour les besoins de transcription de l'écriture chinoise en langue locale, avec le souci d'inscrire les sons de l'écriture chinoise en langue vernaculaire du pays. Les « chants ou poésies populaires » en écritures coréennes, appelés *Gasa* ou *Sogyo* en langue coréenne, paraissent indissociables de l'écriture chinoise.

*Idu* et *Gugyeol* inventés à l'époque des Trois Royaumes constituent ces systèmes, auxquels s'ajoutent le plus complet d'entre eux, *Hanguel* apparu à l'époque de la monarchie de Joseon. Si dans les livres de Joseon, nous trouvons ces trois systèmes « d'écritures » mélangés avec l'écriture chinoise<sup>153</sup>, *Hanguel* peut être considéré comme un système autonome de l'écriture chinoise<sup>154</sup>.

---

<sup>153</sup> Cf. LEE Sanggyu et GANG Igyeong, *op. cit.*

<sup>154</sup> Donnons ici l'exemple le plus représentatif de cette dépendance à l'écriture chinoise : la transcription des caractères chinois portant les mêmes sons ne permet pas de distinguer chacune de ses différentes significations.

Les deux écoles souvent considérées des inventions de la société coréenne de la « période postérieure de Joseon », l'« Étude de l'Antiquité » (*Gohak*-古學) et les « Études pragmatiques » (*Sirhak* - 實學), retiennent particulièrement notre attention.

Sans vouloir détailler l'évolution de la doctrine néo-confucéenne depuis sa formulation à l'époque Song, nous savons que le confucianisme a évolué sous les Ming en apportant un certain esprit « critique » à la doctrine sous l'appellation de l'« École Yangming » (陽明學 - *Yangmyoenghak*) portant le nom de la dynastie Ming. À l'époque suivante des Qing, elle se développera en « École Changju » (公羊學 - *Gongyanghak*).

À côté de ces études doctrinales se développent des études méthodologiques et pragmatiques pour interroger la doctrine, telles que l'« Étude des textes Han ou Tang » (漢學 - *Hanxue*[*Hanhak*])<sup>155</sup> (cf. l'exégèse) et l'« Étude de critique textuelle » (考證學 - *Kaozhengxue* [*Gojeunghak*]) formées en Chine à l'époque « pré-moderne » du monde chinois. Celles-ci reposent sur la phonologie, l'épigraphie, etc. Elles sont alors indispensables à la lecture fidèle des Classiques confucéens.

L'« Étude de l'Antiquité » coréenne nous paraît dériver de l'« Étude de critique textuelle » chinoise. Sur ce point, citons Jacques Giès qui soulève l'attitude « nationaliste » des chercheurs coréens eu égard à l'influence de la peinture chinoise sur celle de la Corée :

« Loin de s'esquisser comme une émancipation consciente, concertée, voire militante (de conservation et d'opposition, à caractère, nous dirions aujourd'hui, *national*, selon un supposé désir de libération de l'emprise du grand modèle étranger), le « génie pictural » coréen, tout au contraire, *s'est fait jour*, comme tel, subrepticement au cœur même de ce transport, de cette identification », il propose une approche « *historial* (au sens (...) onctique de l'histoire ; soit, du vécu, du présent vif, et non la reconstitution historique, rétroactive, de faits conservés dans la mémoire) de l'œuvre en ce que son principe, par nature, est de tendre à, de susciter *l'intersubjectivité*. Autrement dit, une expression qui se veut fidèle à la situation du moment ; et, dans cette particularité du lieu et temps, atteints au cœur de l'objet. »<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> Autrement dit : « *Etudes des textes de l'époque Han ou Tang* » (訓詁學 - *Xunguxue* [*Hungohak*]).

<sup>156</sup> Jacques Giès, « Qu'en est-il, au juste, de l'influence chinoise sur la peinture coréenne ? » in *La poésie de l'encre. Tradition lettrée en Corée 1392-1910*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux (Musée national des arts asiatiques Guimet et Association pour le Rayonnement des Arts Asiatiques), 2005, pp. 33-43.

La société de Joseon, bien qu'elle soit sinisée conserve certaines particularités par rapport à la société chinoise, telles que la durée nécessaire à l'introduction d'idées ou de coutumes chinoises et leur diffusion dans la société coréenne. Malgré les divers contextes socio-politiques locaux et l'attitude des habitants de la Corée vis-à-vis de ces nouvelles idées et coutumes, la société coréenne conservera les principes chinois jusqu'à l'achèvement de la monarchie royale de Joseon à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>157</sup>.

YUN Duseo n'ayant jamais exercé de fonction publique mais ayant exercé tout au long de sa vie une fonction « familiale communautaire », en tant que chef de famille lettrée influente de la société Joseon, il fait partie d'un groupe de lettrés qui s'intéressent à ces nouvelles idées et coutumes.

YUN Duseo participe à des réunions avec des amis et des proches où on discute des livres nouvellement venus de Chine. Ce cercle informel est principalement lié par des alliances maritales et amicales et surtout entre lettrés venant d'une même école souvent identifiée comme remettant en cause la doctrine néo-confucéenne. Comme nous l'avons vu, ils se regroupent dans la faction politique opprimée et se caractérisent par la recherche d'une nouvelle vision.

Dans ce cercle, ils se préoccupent non seulement d'échanger leurs connaissances des textes classiques, en les critiquant aussi, mais aussi de commenter et de critiquer des œuvres artistiques (poésie, calligraphie et peinture) ou encore de composer des œuvres individuelles ou en collaboration<sup>158</sup>. Ils se préoccupent aussi d'élargir le peu de connaissances « européennes » qu'ils détiennent. Ces dernières leurs permettent ainsi de relativiser les textes chinois, à travers des « analyses comparatives ».

Comme tous les cercles de lettrés, celui de Gongjae bénéficie également d'apports antérieurs, en l'occurrence du travail du célèbre lettré YI Sugwang (1563-1628), auteur de l'important recueil « encyclopédique » « *Rapports réunis par Jibong*, nom de plume de YI

---

<sup>157</sup> L'Empire Daehan (大韓帝國 - Daehanjeguk) succèdera au royaume en 1897. En 1910, le Japon mettra fin à cet empire coréen fondé par le dernier roi de Joseon. Contre ce pays voisin déjà menaçant, l'empereur coréen organisera ses agents d'information (cf. LEE Taejin, « Jeguk ikmunsa bibo jangjeong : Daehan jeguk hwangje jiksok hang-il jeongbo gigwan gyujeongjip (帝國益聞社祕報章程 : 대한제국황제직속抗日정보기관규정집, « règlements sur les agents d'information sous le contrôle direct de l'empereur de l'Empire Daehan, pour la défense contre le Japon ») », *Han-guksaron*, vol. 38, Séoul, Université nationale de Séoul (Département de l'histoire de la Corée), 1997, pp. 237-252).

<sup>158</sup> Rappelons simplement les nombreux *munjip*, « recueils des écrits » des lettrés conservés principalement dans les bibliothèques des grandes familles. La majorité desquels est aujourd'hui archivée et numérisée par *L'Académie des études coréennes*, et transposée des sinogrammes coréens à l'alphabet coréen actuel par *L'Institut de traduction des classiques coréens*.



Sugwang » (芝峰類說 - *Jibongyuseol*) publié en 1634<sup>159</sup>. C'est lui aussi qui lors de ses missions diplomatiques en Chine (en 1590, 1597 et 1611) acquiert des livres européens traduits en chinois, et qui dans le recueil cité ci-dessus, présente pour la première fois à la société coréenne la doctrine chrétienne du célèbre jésuite Matteo Ricci. YI Sugwang, parent par alliance de Gongjae<sup>160</sup>, dote la bibliothèque familiale de deux livres européens, un « Nouveau calendrier de l'Occident » (*Seoyangsinbeopyeokseo*) et un « Carte des constellations » (*Bangseondo*). Ces livres portent les cachets de Yun Duseo<sup>161</sup>, preuves qu'ils les ait acquis. Il a sans doute été un lecteur attentif de l'« inclassable » recueil de son parent diplomate YI Sugwang, aujourd'hui encore dans la bibliothèque familiale<sup>162</sup>.

Évoquons également la bibliothèque de la famille YI de Yeosu, dont certains membres furent proches de Duseo. Ici aussi, un des membres, Hajin (1628-1682), ramènera une très grande quantité de livres, collectés principalement lors d'une mission diplomatique à Pékin en 1678, au titre de *jinwuigyeomjinhyangsa*<sup>163</sup>. YUN Duseo, ami des fils aînés du diplomate Jam (1660-1706) et Seo (1662- ?), a pu très probablement accéder à cette importante bibliothèque, renfermant aussi des livres européens. Les livres de cette bibliothèque ont par ailleurs été très utiles à la rédaction du fondamental « Essais de Seongho, nom de plume de YI Ik » (*Seonghosaseol*), le livre posthume du fils cadet de Yi Hajin, Ik, première synthèse « sino-européenne » des « Études pratiques ».

Dans son cercle de lettrés, Yun Duseo produit des écrits sur des domaines aussi variés que la défense militaire du pays, la conduite à tenir envers les esclaves ou le traitement de la variole.

YUN Duseo se distingue de la très grande majorité des lettrés en ne se limitant pas à l'écrit. Gongjae ne se contente pas de fréquenter son cercle de proches, mais il s'intéresse aussi

---

<sup>159</sup> Ce recueil, écrit en sinogrammes coréens et composé de vingt volumes comprenant vingt-cinq thèmes, est consultable sur : <http://db.itkc.or.kr/>.

<sup>160</sup> CHA Miae, *op.cit.*

<sup>161</sup> Ces deux livres sont toujours conservés dans la famille, alors que beaucoup d'autres ont disparu, comme le montre l'inventaire dressé durant l'Occupation japonaise, l'inventaire le plus complet qui ait existé et qui reste en possession de la famille.

<sup>162</sup> Notons cependant que l'édition conservée par la famille est difficile à dater, comme l'indique un récent inventaire de la bibliothèque familiale.

<sup>163</sup> Signifiant : « Émissaire présentant les condoléances de la cour de Corée lors d'un décès de la famille impériale chinoise ».

à ce qui s'élabore ailleurs. L'amitié qu'il noue avec LEE Hagon, issu d'une faction alors opposée à la sienne, est à ce titre représentative. Ensemble ils s'intéressent à la peinture, un art alors encore négligé par la majorité des lettrés. Et « l'éloge » d'une œuvre extraordinaire que fit LEE Hagon de l'« Autoportrait » de YUN Duseo permet aujourd'hui de l'authentifier bien qu'elle n'ait aucune inscription identifiable. Nous présenterons cette « critique » dans la troisième partie.

Rappelons très vite l'influence qu'ont dû avoir sur YUN Duseo les images en provenance de l'Occident, la plupart du temps filtrées par la Chine. Donnons un seul exemple, celui de l'album de gravures chinoises, « *Jardin d'encre de la famille Cheng* » (程氏墨苑 – *Chengsimoyuan [Jeongssimukweon]*), conservé dans la bibliothèque familiale YUN et contenant, à côté de gravures tirées de dessins chinois, des gravures exécutées par des artistes chinois d'après des gravures européennes<sup>164</sup>.

---

<sup>164</sup> Sur l'introduction de l'image européenne en Chine dès l'époque Ming, cf. notamment Berthold Laufer, *Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprache zu Berlin*, Berlin, Gedruckt in der Reichsdruckerei, 1910 (cf. Pour la lecture du texte, nous avons consulté *Christian Art in China* <http://www.battle-of-qurman.com.cn/literature/Laufer-OS-1910.pdf>) et l'ouvrage de Paul Pelliot, « La peinture et la gravure européennes en Chine au temps de Mathieu Ricci », in *T'oung Pao*, vol. XX, 1921, pp. 1-18.

L'œuvre de YUN Duseo (1668-1715), *peintre lettré* coréen à l'époque « pré-moderne »  
Premier chapitre

## Deuxième chapitre

### L'art de l'écriture et l'art pictural dans le *monde chinois*

## I. Qu'est-ce que la forme pour un peintre du *monde chinois* ?

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre avec Étienne Balazs, le système de la monarchie bureaucratique, conçu par les légistes, a été « confucianisé » sous la forme de ce qu'on appelle la *monarchie bureaucratique confucéenne*. Le développement de l'art, de l'art de l'écriture et de l'art de la peinture en particulier, montre un rapport similaire entre le taoïsme et le confucianisme. En effet, l'art de l'écriture est inventé essentiellement par les taoïstes mais pratiqué majoritairement par les confucianistes, qui développent à son sujet des notions et des idées esthétiques qu'ils appliqueront ensuite à l'art de la peinture. L'art de l'écriture et l'art de la peinture sont généralement considérés comme les arts par excellence des lettrés confucianistes plutôt que des taoïstes. Les lettrés confucianistes sont d'ailleurs les auteurs de l'ensemble des traités de calligraphie et de peinture.

En s'appropriant la monarchie bureaucratique légiste, les confucianistes lui ont donné un caractère paradoxal. De même, en adoptant les arts, ils se retrouvent dans une position ambivalente entre la vision confucéenne anthropocentrique d'un « ordre tiré par l'homme de l'ordre des choses » et celle d'un « ordre des choses » que les taoïstes cherchent dans la cosmologie chinoise, comme l'exprime Jean François Billeter. Nous le verrons ultérieurement.

Quels sont donc les rapports des confucianistes avec l'art ? Comme nous pouvons le lire ci-dessous, Yolaine Escande commence son recueil de traduction et de commentaires des traités chinois de calligraphie et de peinture, deux domaines les plus représentatifs de l'art, en distinguant la notion d'art de celle d'activité.

L'art et l'activité sont désignés par le même mot chinois *yi* [ye] (藝). Dans le premier chapitre, nous avons vu que le mot chinois *yi* désigne six activités qualifiées comme étant les « Six arts ». Selon Yolaine Escande, à l'époque Song, ce mot chinois *yi* désigne l'écriture, la poésie, la peinture et la musique, en les reconnaissant comme des arts<sup>165</sup>.

---

<sup>165</sup> « “art”, “aptitude, talent”. Son étymologie est composée en haut du radical de l'herbe 艸, au-dessus d'un élément signifiant “pétrir une boulette”, c'est pourquoi il signifie avant tout “planter, cultiver” et porte dès les premiers siècles de notre ère sur les activités servant à la “culture de soi”, au développement de la personne, du lettré ; ainsi *yi* ne concerne en rien une technique. À partir de la dynastie des Song (960-1279), *yi* désigne

L'écriture étant à la fois une activité et un art, alors elle semble servir de critère de transition de la signification du mot chinois *yi*.

« Dans la Chine antique, l'*art* ne s'applique ni à la peinture ni à la calligraphie, mais exclusivement aux six activités censées contribuer à la formation de l'homme éduqué : les rites, la musique, l'écriture, l'équitation<sup>166</sup>, le tir à l'arc et l'arithmétique. »<sup>167</sup>

L'écriture joue un rôle primordial pour ce développement conceptuel reflété par le glissement de sens du mot *yi* (des « activités » ou « disciplines » à l'« art »). Si dans un premier temps, l'écriture est reconnue dans la société chinoise comme un moyen de communication et d'échange (le sens). Dans un deuxième temps, elle devient une pratique en soi, pour laquelle sont développées des notions esthétiques (la forme).

Yolaine Escande rapporte que c'est qu'au début de notre ère que « l'écriture accède au statut d'art à part entière », et que les « premiers traités théoriques sur cet art apparaissent au II<sup>e</sup> siècle, soulignant l'aspect ludique et hédonique de l'écriture en tant qu'art, qui l'éloigne de son rôle fonctionnel ». L'art pictural, quant à lui, n'est « théorisé qu'au IV<sup>e</sup> siècle, aux sujets de la peinture de portraits et “de montagnes et d'eaux” (*shanshui*) (...) le paysage pictural »<sup>168</sup>.

C'est ainsi que l'école légiste, fondatrice du tout premier empire chinois, a accordé une grande attention à l'écriture : LI Si (280 av. J.-C. - 208 av. J.-C.), ministre de l'empire Qin (221 av. J.-C. - 206 av. J.-C.), a unifié les formes d'écriture par un style unique dit petit sigillaire<sup>169</sup>, afin d'unifier le pays alors morcelé par différentes formes d'écriture.

Une fois unifiée, les graphies de l'écriture chinoise ne se limitent pas à cette seule et unique style d'écriture. Selon Jean François Billeter, de nombreux autres styles sont inventés, pour répondre à plusieurs besoins. On recherche alors tout d'abord la lisibilité, avec des

---

exclusivement la musique, la poésie, l'écriture et la peinture » (Yolaine Escande, *op. cit. Tome II*, p. 1109).

<sup>166</sup> Selon LEE Gyeongja, il s'agirait de l'art de la conduite des chars, voir note 25 dans le premier chapitre.

<sup>167</sup> Yolaine Escande (traduits et commentés par), *Traité chinois de peinture et de calligraphie, Tome I. Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*, Paris, Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 2003, p. 19.

<sup>168</sup> *Ibid*, p. 21.

<sup>169</sup> Le style d'écriture « petit sigillaire » est « progressivement tombé en désuétude sous les Han (-206 à 220) et [n'a] plus servi que dans la gravure des sceaux et quelques autres fonctions ornementales, la sigillaire est redevenue un genre calligraphique au VIII<sup>e</sup> siècle, sous les Tang » (Jean François Billeter, *L'art chinois de l'écriture*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1989, p. 73).

graphies faciles à reconnaître et à retenir, ce qui donne lieu à de nouveaux styles baptisés « chancellerie »<sup>170</sup> (*lisu*) sous Qin Shihuang et « régulier » (*kaishu*) au III<sup>e</sup> siècle, qui est en fait une « transformation du style chancellerie ». D'autres graphies visent la fluidité et la rapidité d'écriture, ce qui donne lieu au style « courant » (*xingshu*), qui n'est rien d'autre qu'un style « régulier lié » et en usage « dans la vie quotidienne », et au style « cursif » (*caoshu*). Celui-ci constitue un « genre à part, composé de caractères modifiés pour la notation rapide, c'est-à-dire une sténographie » et se destine « à un usage éphémère comme les objets qui sont faits de cette manière ».

Le développement de ces styles ou formes d'écriture se nourrit de l'attention et des discussions des écoles antiques, au sein desquelles l'écriture occupe une place centrale. L'école taoïste met l'accent sur le processus d'*invention* de l'écriture ou *acte créateur*, selon la doctrine d'un créateur non pas acteur mais qui laisse agir en lui le *Dao*, le principe en acte de l'univers. L'école confucéenne, elle, pratique l'art de l'écriture inventé selon la doctrine suivante : l'écriture est un moyen de transmission de l'enseignement des grands maîtres servant de *modèle* d'éducation confucéenne.

## 1. Le *wen* (文) originel et les deux doctrines : le *wen* rationnel du confucianisme et le *wen* corporel du taoïsme

Nous avons analysé dans le chapitre précédent comment les lettrés confucianistes ont induit, dans le système politique de la monarchie bureaucratique, des paradoxes liés au caractère *civil* et « à un moindre degré, sacré » de leur doctrine. Selon Étienne Balazs, cette doctrine met l'accent sur la culture, la civilisation littéraire (*wen* [文]), opposée à tout ce qui est militaire, *wu* [武]), les rites (*li* [禮]), l'éducation, les égards dus à l'âge, la vertu de céder...<sup>171</sup> C'est grâce à ce caractère civil qu'ils ont pu renverser la cruelle et violente monarchie bureaucratique légiste de l'empire Qin. Ce caractère civil du pouvoir confucéen, appliqué à la sphère éthico-sociale et politique selon Étienne Balazs, est souligné par Jean François Billeter. Celui-ci met l'accent sur la *civilisation littéraire* (文 - *wen*), notamment sur l'invention de

---

<sup>170</sup> Les citations dans ce paragraphe viennent de *L'art chinois de l'écriture*, Jean François Billeter, p. 74 sq.

<sup>171</sup> Étienne Balazs, « La monarchie bureaucratique en Chine », in *La bureaucratie céleste. Recherches sur l'économie et la société de la Chine traditionnelle*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1988 (1<sup>ère</sup> éd. : 1968), p. 26.

l'écriture et son art, dont il fait le fondement et l'essence même de la civilisation chinoise.

Jean François Billeter intitule son ouvrage entièrement consacré à un art particulier à la civilisation chinoise, « L'art chinois de l'écriture », pour distinguer cet art de l'écriture de ce qui est en général désigné sous le vocable de « calligraphie » dans la société occidentale<sup>172</sup>. Dans cet ouvrage, il explique que le caractère civil du pouvoir confucéen ne se réduit pas seulement aux conséquences de l'application des idées confucéennes dans les domaines éthico-social et politique, existants et organisés, mais concerne avant tout la conception confucéenne de l'origine même de la civilisation et de son essence, et que cette conception du pouvoir confucéen relève de sa propre approche de l'écriture - appelée justement *wen* -, que Jean François Billeter décrit comme un « ordre tiré par l'homme de l'ordre des choses » :

« On voit que *wen* est une notion cardinale de la pensée confucianiste ancienne : elle rend compte de l'origine de la civilisation et de son essence, qui est d'être un ordre tiré par l'homme de l'ordre des choses. Idéalement, la vie civilisée est une sorte de cérémonial élaboré à partir des comportements naturels, ou d'harmonie musicale bâtie sur les harmonies du monde. Cet ensemble d'idées explique que le mot *wen* en soit venu à signifier aussi bien 'civilisé' (dans le sens le plus général) ou 'civil' (par opposition à *wu* [武], 'martial', 'militaire') que 'élégant', 'orné' (par opposition à *zhi* [稚], brut, nu) »<sup>173</sup>.

Ainsi, les confucianistes utilisent le mot *wen* pour désigner tantôt l'écriture, tantôt les écrits littéraires et surtout, plus fondamentalement, un « ordre tiré par l'homme de l'ordre des choses ».

L'étymologie particulière du mot *wen* retient toute notre attention, en se dévoilant dans un récit conçu relativement à l'invention non pas de l'écriture, mais des trigrammes (卦 - *gua*), c'est-à-dire les symboles graphiques constitués de « la combinaison de trois lignes horizontales, pleines ou brisées en leur milieu, selon qu'elles représentent les principes masculin (陽 - *yang*) ou féminin (陰 - *yin*) qui régissent l'univers »<sup>174</sup>.

Ce récit figure dans le « Grand commentaire » (繫辭 - *Xici*) du *Livre des Mutations*

---

<sup>172</sup> Jean François Billeter, *op.cit.*

<sup>173</sup> Jean François Billeter, « chap. 8, Les traces de l'activité », *ibid.*, pp. 257-258.

<sup>174</sup> Monique Cohen, « L'écriture chinoise », in *L'aventure des écritures - Naissances* (sous la direction d'Anne Zali et d'Annie Berthier), éd. Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 43.



(*Yijing*)<sup>175</sup>. Considéré comme le plus ancien ouvrage qui soit parvenu jusqu'à nos jours, ce célèbre *Livre des Mutations*, généralement qualifié de divinatoire, est surtout désigné comme classique (*jing*) par Confucius, sans doute parce que celui-ci considère la fondamentale cosmologie chinoise, dont traite le livre. La principale partie du livre est constituée en effet des soixante-quatre hexagrammes – « figures abstraites » développées à partir de huit trigrammes – qui représentent les soixante-quatre mutations cosmologiques avec leurs significations commentées.

Ce récit, que Jean François Billeter définit « plutôt qu'un mythe<sup>176</sup>, [comme] une fable philosophique, bâtie sur des notions tout à fait abstraites », mérite d'être examiné de près. Le mot *wen* occupe une place centrale dans ce récit, qui fait « référence à la conception chinoise du rapport à la lisibilité du cosmos et aux caractères d'écriture qui en découlent »<sup>177</sup>. Dans la suite de ce chapitre, nous allons examiner comment le mot *wen* est apparu et a été employé dans le récit de l'invention des symboles cosmologiques (trigrammes), et comment il a été transposé dans le récit de l'invention de l'écriture.

### 1-1. « Récit » de l'invention de l'écriture développé à partir du récit de l'invention des huit trigrammes (八卦 - *bagua*)

Dans son étude sur l'art de l'écriture chinoise, Jean François Billeter présente le récit de l'invention des trigrammes en rappelant la dimension philosophique plutôt que divinatoire du *Yijing*, notamment des « Grands commentaires »<sup>178</sup> qui sont l'une de ses annexes les plus

---

<sup>175</sup> Ce livre est composé de plusieurs parties distinctes : le *Yijing* à proprement parler, qui présente les soixante-quatre mutations et leurs interprétations en poème, et « Dix Ailes » (十翼 - *Shiyi* [*Sip-ik*]) qui sont les dix annexes du livre, dont deux « Grands commentaires », considérés généralement comme des contributions des confucianistes et qui ont été complétés progressivement (cf. Kristofer Schipper, « Yi Jing [Yi King] ou Livre des mutations », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 1998, pp. 791-792).

<sup>176</sup> Les personnages apparus dans ce récit (Fu Xi, Canghie, ...) sont bien entendu des êtres mythologiques.

<sup>177</sup> XU Shen (許慎, 30-124), « Préface de la *Théorie des graphies primitives et explications des graphies dérivées* » (說文解字 - *Shuowen jiezi*), traduit et commenté par Yolaine Escande, *op. cit.* Tome I, p.55.

<sup>178</sup> Cf. ZHANG Zai (張載, 1020-1078), « *Commentaires du Yi par le sieur issu de la ville de Henggu* » (橫渠易說 - *hengquyishuo*), in « *Collection de Qianlong [r. 1735-1796] des grands textes édités par les meilleurs lettrés de l'empire* » (四庫全書 - *Siku quanshu*), liv. VIII, Taïwan, éd. Sangmuin seogwan, traduit du chinois au coréen par JANG Yunsu, Séoul, éd. Communication books, 2015 (e-book consulté en 30 mai 2017); « *Grands commentaires du Yijing* » (周易繫辭傳 - *Zhouyi xicichuan* [*Juyeok gesajeon*]), traduit du chinois au coréen par JEONG Jinbae, Séoul, éd. JMANZ, 2014 (e-book consulté en 30 mai 2017).

commentées par les lettrés du *monde chinois*<sup>179</sup>. Il le traduit comme suit :

« Autrefois, quand Fu Xi [伏羲] régna, il regarda vers le haut et observa les figures ([象] - *xiang*) du Ciel, il regarda vers le bas et observa les choses ([法] - *fa*) de la Terre ; il observa les manifestations du monde animal et les variations du monde végétal [文 - *wen*] ; il s'inspira, tout près, de son propre corps et, plus loin, des réalités extérieures et, de tout cela, tira les huit trigrammes [八卦 - *bagua*] »<sup>180</sup>.

Ce récit réapparaît dans la préface de la « *Théorie des graphies primitives et explications des graphies dérivées* » (*Shuowen ziezi*), le premier dictionnaire étymologique chinois, rédigé en l'an 100 par XU Shen<sup>181</sup>. Ce dernier y développe un autre « récit » qui concerne l'invention de l'écriture et à partir duquel par la suite il développe la théorie sur les graphies de l'écriture chinoise. Il distingue deux graphies, l'une « primitive » (文 - *wen*) et l'autre « dérivée » (字 - *zi*) – lesquelles donnent lieu à l'appellation générale de l'écriture : *wenzi* [munja] (文字) –, et rapporte les « six modes de formation des caractères, l'évolution de l'écriture, et les différents styles qui se sont succédé »<sup>182</sup>.

L'appellation par le mot *wen* des graphies dites « primitives » met en évidence la primauté absolue des huit trigrammes (*bagua*), puisque le récit de l'invention de ceux-ci utilise le même mot pour décrire une partie du processus de l'invention, telle que la traduit Jean François Billeter : « il [FU Xi] observa les manifestations du monde animal et les variations du monde végétal [文 - *wen*] ».

XU Shen nous paraît emprunter ce même processus pour « élaborer » le récit de l'invention de l'écriture dans sa *Théorie* : « Cangjie, historiographe de l'Empereur Jaune, observa les empreintes [跡 - *ji*] laissées sur le sol par les oiseaux et les animaux à poil. » *Wen*

---

<sup>179</sup> Sans vouloir énumérer de nombreuses études consacrées à ces deux « Commentaires » par des lettrés du *monde chinois*, nous nous contentons de les entrevoir dans une étude contemporaine qui relève de leurs spéculations ininterrompues en particulier à propos d'une de leurs notions clés, celle de « figures » (象 - *xiang* [*sang*]) (cf. HONG Jaehyeon, « Étude sur le développement de la signification du mot *sang* dans les esthétiques chinoises antiques » (중국고전미학에서 '象'의 발전과정에 대한 고찰- *Jungguk gojeonmihak-e-seo 'Sang'-eui baljeongwajeong-e daehan gochal*), in « *Sciences humaines chinoises* » (중국인문과학 - *Jungguk inmun gwahak*) vol. XIX, Séoul, « Société coréenne pour les sciences humaines chinoises » (중국인문과학연구회 - *Jungguk inmun gwahak yeonguhwe*), 1999, pp. 277-295).

<sup>180</sup> Voir Transcription et traduction des écrits et des textes en *hanja* et en chinois classique : 5/3-1. « Grand commentaire II » du *Yijing* traduit par Jean François Billeter sauf le passage entre parenthèses, *op. cit.*, p. 250).

<sup>181</sup> XU Shen, *op. cit.*, p. 53.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 55.

est ainsi appliqué dans le *Yijing* aux « manifestations » (comme le traduit Jean François Billeter) et dans la *Théorie* aux « empreintes » (comme le traduit Yolaine Escande), ce qui relève respectivement de deux pensées, « corporelle » et « de l'écran », hétérogènes et donc incompatibles. Nous approfondirons ce point dans la partie suivante.

L'opération de XU Shen implique une série de modifications entre le passage originel du *Yijing* décrivant les trigrammes et celui de la *Théorie* décrivant l'écriture. Leurs « inventeurs » respectifs, FU Xi et Cangjie, traitent, pour le premier, des manifestations (文 - *wen*) du monde animal et des variations du monde végétal et, pour le second, des empreintes (跡 - *ji*) laissées sur le sol par les oiseaux et les animaux à poils.

XU Shen nous paraît prendre en compte le développement des huit trigrammes en soixante-quatre hexagrammes qui représentent les soixante-quatre mutations (卦 - *gua*). C'est à partir de ces mutations qu'une série d'avancées civilisatrices, en particulier l'écriture qui est le sujet de XU Shen, ont pu être réalisées comme le décrit le deuxième « verset » du « Grand commentaire II »<sup>183</sup>. Dans sa partie d'introduction, le « verset » précise cette primauté des mutations : « (...) les huit trigrammes inventés, la merveilleuse et lumineuse vertu (德 - *de*) pouvaient se transmettre et le “mouvement de l'esprit” (情 - *qing*) de toutes choses pouvait être distingué »<sup>184</sup>.

La préface de la *Théorie* de XU Shen (confucianiste ayant été haut fonctionnaire, commentateur des cinq Classiques, philologue et historien)<sup>185</sup> s'ouvre par le récit matriciel de l'invention des trigrammes, en se référant certainement au deuxième « verset » du « Grand commentaire II » du *Yijing* qui commence par ce même récit. XU Shen paraît reprendre ce « verset » décrivant la naissance globale de la civilisation chinoise depuis FU Xi, le concepteur des huit trigrammes, jusqu'à l'invention des « marques et graphes » (書契 - *shuqi*)<sup>186</sup>. XU Shen

---

<sup>183</sup> Le « Grand commentaire II » est constitué de douze « versets ». Le deuxième de ces « versets » commente l'invention des trigrammes (*gua*) sous une forme de récit et le développement général de ces trigrammes en soixante-quatre mutations (cf. ZHANG Zai, *op. cit.* ; « Grands commentaires du *Yijing* » *Zhouyi xicichuan* [Juyeok gesajeon], *op. cit.*). Pour le texte chinois, voir Transcription et traduction des écrits et des textes en hanja : 5/3-1.

<sup>184</sup> « (...) 於是始作八卦，以通神明之德，以類萬物之情 » (« Grands commentaires du *Yijing* » *Zhouyi xicichuan* [Juyeok gesajeon], *ibid.*, p. 88). Le « “mouvement de l'esprit” (情 - *qing*) de toutes choses » peut être interprété comme la mutation de toutes choses, c'est-à-dire les soixante-quatre mutations ; il s'agit des deux dernières « phrases » enlevées du passage du *Yijing* cité par Jean François Billeter, probablement en raison de leur raisonnement confucéen, alors qu'il se réfère au taoïsme concernant l'invention de l'art de l'écriture.

<sup>185</sup> XU Shen, *op. cit.*, p. 53.

<sup>186</sup> « Grands commentaires du *Yijing* » (*Juyeok gesajeon*), *op. cit.*, p. 88.

emploie cette dernière expression dans sa *Théorie* en suggérant qu'ils s'agit de la forme antérieure de l'écriture. En effet, les avancées civilisatrices produites sous le règne des successeurs de FU Xi – tous mythiques bien entendu – sont présentées dans le « Grand commentaire II » en lien avec une mutation. XU Shen décrit le passage du développement des huit trigrammes en soixante-quatre mutations (*gua*), que le « Grand commentaire II » formule ainsi : « (...) les trigrammes des mutations (易 - *Yi*) pouvaient ainsi transmettre les figures (象 - *xiang*) comme modèles »<sup>187</sup>.

À l'instar de cette formule du « Grand commentaire », sans doute, XU Shen présente dans son dictionnaire l'invention de l'écriture avec sa propre mutation, la quarante-troisième, dite de l'« élimination [d'obstacles] » (夬卦 - *guaigua*). Le « Grand commentaire II » présente cette mutation cosmologique caractérisée par des « moments [d'obstacles] » décrits ainsi : « À l'aube des temps, [les souverains] ont gouverné à l'aide de la « cordelette à nœuds » (結繩 - *jiesheng*), puis un sage (聖人 - *shengren*) inventa les « marques et graphes » (書契 - *shuqi*) que les cent fonctionnaires utilisent pour gouverner et dont le peuple (dix milles hommes) se sert [avant de prendre une décision commune] »<sup>188</sup>.

Cette indéniable dépendance de l'écriture aux huit trigrammes se reflète dans le « récit » de l'invention de l'écriture porteuse de sa propre mutation, que XU Shen a « élaboré » tout en reprenant certainement le récit de l'invention des trigrammes modèles. Une fois ainsi mis en analogie, ces deux récits nous paraissent permettre à XU Shen de donner aux graphies dites « primitives » le nom *wen*. Cangjie (倉頡)<sup>189</sup> – que XU Shen identifie comme l'inventeur de l'écriture alors que dans le « Grand commentaire II » il est simplement désigné comme « un sage » (聖人 – *shengren*) –, n'aurait alors su que s'inspirer de la signification originelle du *wen*. Nous examinerons comment Cangjie fut inspiré par *wen* dans un passage suivant.

Voici d'abord le début de la préface de la *Théorie*, lue et traduite à la lumière de cet

---

<sup>187</sup> XU Shen, *op. cit.*, p. 56.

<sup>188</sup> ZHANG Zai, *op. cit.*, p. 17.

<sup>189</sup> Notons seulement ici que cet inventeur légendaire de l'écriture chinoise est apparu dans des livres antérieurs, tels *Xunzhi*, *Hanbizhi* et *Chunchu yeossi* (cf. *Dictionnaire des personnalités chinoises* (중국인물사전 - *Jungguk inmul sajeon*), « Institut coréen des études des sciences humaines » (한국인물고전연구소 - *Han-gukinmun gojeon yeonguso*).

ensemble de significations connotées du *Yijing* que nous proposons :

« Jadis, [le souverain civilisateur et légendaire] Paoxi régna sur le monde. Levant les yeux, il contempla les figurations (*xiang*) dans le Ciel ; les baissant, il contempla les configurations (*fa*) de la Terre<sup>190</sup>. Il observa à la fois les marques des animaux à plume et à poil (*wen*) et la terre [noire et solide] comme il convient<sup>191</sup>. Il s'inspira, tout près, de son propre corps et, plus loin, des réalités extérieures et, de tout cela, il tira les huit trigrammes du *Livre des mutations* (易 - *Yi*). Les trigrammes pouvaient transmettre les figures (象 - *xiang*) comme modèles. Lorsque Shennong régna sur le monde, des cordelettes à nœuds (結繩 - *jiesheng*) ont été utilisées pour gouverner et toutes les affaires se sont déroulées sans obstacles. De nombreux emplois ont prospéré et les mensonges commencèrent à se répandre au sein du peuple. Cangjie, historiographe de l'Empereur Jaune, observa les empreintes laissées sur le sol par les animaux à plume et à poil et il sut qu'il était possible de les distinguer et de les différencier les unes des autres. Des "marques et graphes" (書契 - *shugi*) furent ainsi créés. Les cent fonctionnaires furent rangés en ordre, et les mille choses observées avec précision. Comment tout cela pouvait-il se réaliser sans respecter la mutation de l'"élimination [des obstacles]" (夬- *guai*) ? Cette mutation *guai* était d'ailleurs encouragée à la cour royale. Les paroles (言 - *yan*) et les graphies (文 - *wen*) permirent d'éduquer et de clarifier des choses, sur lesquelles le roi put s'appuyer pour gouverner la cour. L'homme de bien (*gunzi*) contribua à la poursuite du bonheur pour le peuple. La vertu (*de*) régna et les règles furent respectées. »<sup>192</sup>

1-1-1. Les « figures cosmiques » (象 - *xiang*) et les « empreintes des oiseaux et des animaux à poils sur le sol » (*wen*), manifestation des « figures cosmiques »

Le récit de l'invention des trigrammes nous paraît pouvoir se diviser en deux parties : l'observation et la création. Au risque d'une grande simplification d'une cosmologie hautement complexe, la partie d'observation peut se diviser encore en deux phases distinctes mais concomitantes que nous appelons « phase cosmique [ou « corporelle »<sup>193</sup>] » et « phase matérielle [ou visuelle] ». La première est liée au *yin* et au *yang* en mutation permanente dans le cosmos et à leur manifestation sur terre, et la seconde au *wen* [que ces forces

<sup>190</sup> Ces deux mots ne se limitent pas à la simple désignation des phénomènes naturels. Ils signifient le « monde métaphysique » traduit par « le Ciel et la Terre ».

<sup>191</sup> ZHANG Zai, *op. cit.*, p. 129.

<sup>192</sup> Voir Transcription et traduction des écrits et des textes en *hanja* et en chinois classique : 5/3-2.

<sup>193</sup> L'emploi que nous faisons ici du mot « corporelle » renvoie à la thèse de Jean François Billeter, dans laquelle il qualifie l'esprit chinois de « pensée corporelle » au sens où c'est le corps entier qui « aperçoit ».

ont fait apparaître] à la surface de la terre.

Conformément au *consensus sinicus*, qui « tient l'univers pour un *immense organisme*<sup>194</sup> auquel il est insensé de chercher une origine et une cause, une forme et des limites, un sens et une fin »<sup>195</sup>, le récit commence par la mise en place de la « triade immémoriale le ciel, la terre et l'homme » (天地人三才 - *tian di ren sancai*)<sup>196</sup>, c'est-à-dire les trois principaux éléments de l'*organisme* dont fait partie toute chose. FU Xi, fondateur de l'humanité, établit le lien avec le Ciel en « levant la tête » et avec la Terre en « se baissant ». Il « aperçoit » ainsi les « figures » (*xiang*) que nous considérons comme des phénomènes changeantes du cosmos en mutation du *yin* et du *yang*, et les « choses de la terre » (*fa*), comme manifestation terrestre de cette mutation, en nous inspirant de la description suivante du « fonctionnement » de ces trois éléments :

« Sous le ciel, *tian*, et au sein de celui-ci, la terre, *di*, qui, pour l'homme, se présente comme centre de toute référence, puisque séjour et repère. Il faut entendre ces termes dans leur valeur emblématique : le ciel, figuré par une coupe ou un cercle – c'est ce qui enveloppe – contient, dépasse les êtres perceptibles, et, en quelque sorte, les nourrit de l'énergie, *qi*, partout régnante, qui fait naître, croître, transforme et se transforme ; tantôt subtile et sans support matériel, tantôt sensible dans les corps graves. L'échange est permanent entre le ciel et la terre, à laquelle appartiennent choses animées et inanimées. Sous *tian* et sur *di*, figurée par un carré, *ren* : l'homme, produit et témoin de l'un et de l'autre, mais qui n'occupe pas pour autant une position particulièrement remarquable. Point de frontières à cet univers, à cet organisme où l'homme est régi, à l'intérieur de son corps, par le même ordonnancement, *li*, qui convient à l'extérieur ; dans lequel, littéralement, il trempe, et qu'il subit. »<sup>197</sup>

Lorsque Jean François Billeter commente le récit de l'invention des trigrammes – déjà cité – exclusivement à partir de l'observation des « figures » (*xiang*) et des « choses » (*fa*), que nous avons qualifiée de « phase cosmique [ou corporelle] », il semble ignorer l'observation de la « phase matérielle [ou visuelle] » qui, selon nous, caractérise aussi le *wen* et en tire la seule et unique signification de « manifestations » :

« Les “figures” (*xiang*) sont les phénomènes qui surgissent mais n'ont pas encore pris une forme

---

<sup>194</sup> Souligné par nous.

<sup>195</sup> Claude Grégory, « Cosmologie », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, op. cit., p. 253.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 254.

définitive, les 'choses' (*fa*) sont ces phénomènes une fois que leur forme est fixée. Le Ciel est le fond d'où surgissent les phénomènes, la Terre le lieu où ils prennent définitivement forme. Fu Xi observe donc l'infinie variété de leurs manifestations, remonte de ces manifestations au stade de leur première différenciation et la représente au moyen des huit trigrammes. »<sup>198</sup>

Contrairement à cette interprétation du *wen*, que Jean François Billeter développe d'ailleurs en « pensée corporelle », les « traces des animaux laissées sur la surface de la terre » que FU Xi a observé (dans le *Yijing*) et que Cangjie observera plus tard (dans la *Théorie*) comme le raconte le récit (extrait de : 觀鳥獸之文 - *guan niaoshou zhimun*)<sup>199</sup>, nous paraissent impliquer un autre mode d'observation qu'Anne-Marie Christin appelle la « pensée de l'écran »<sup>200</sup>, une notion principale que cette thèse emprunte afin d'aborder l'écriture et sa naissance, ce qui sera présenté dans la partie suivante.

Or, la distinction entre ces deux modes d'observation semble être présente dans la conscience de Jean François Billeter qui distingue les taoïstes inventeurs de l'art de l'écriture des confucianistes développeurs de cet art. La double observation dans l'invention des trigrammes, transposée à l'invention de l'écriture à travers la superposition de leurs récits respectifs, les deux écoles chinoises privilégient une observation plutôt que l'autre selon leur doctrine, ce qui nous permet déjà d'envisager le *wen* naturel taoïste et le *wen* scriptural confucéen. Ces *wen* semblent indifférenciés pourtant lorsque Jean François Billeter commente le passage de la *Théorie* du confucianiste XU Shen qui associe l'idée de *wen* aux graphies de l'écriture : « Les caractères *wen*, manifestations premières des êtres » (文者, 物象之本 - *wenzhe wuxiang zhiben*)<sup>201</sup> :

« Les caractères simples (*wen*) sont donc des signes naturels, ce sont des traces qui préfigurent pour ainsi dire les phénomènes au lieu d'y renvoyer après coup. Le mot *wen* désigne en premier lieu le dessin ou le motif qui apparaît à la surface d'un objet : la veinure de la pierre, le jeu des vagues sur l'eau, la configuration mouvante des étoiles. Le *wen* est l'affleurement visible d'un dynamisme qui agit à

<sup>198</sup> Jean François Billeter, *op. cit.*, p. 250.

<sup>199</sup> Cette observation du *wen* sur le sol que nous pouvons considérer dans une « indissociabilité du *yin* et du *yang* » est comparable – disons-le dès maintenant – à la découverte de la *surface* composée des figures et du support telle que la conçoit Anne-Marie Christin.

<sup>200</sup> Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1995.

<sup>201</sup> Yolaine Escande traduit ce passage : « Les *wen* correspondent à la figure originelle des choses » (XU Shen, *op. cit.*, Tome I., p. 57). Dans des études coréennes, nous trouvons des commentaires : « Obtenir les formes à partir de l'observation des choses » (觀物取象 - *guanwuguxiang*).

l'intérieur de l'objet ou hors de lui. Les devins de l'époque archaïque appelaient *wen* les craquelures révélatrices qui se formaient à la surface des os et des écailles divinatoires. Ils appelèrent *wen* les signes d'écriture, qui étaient à leurs yeux des signes de même nature. »<sup>202</sup>

Mais la notion de *wen* que développe XU Shen dans sa préface ne correspond pas tout à fait à celle de Jean François Billeter. Elle paraît s'opposer à l'identification du *wen* naturel au *wen* scriptural, tout en partageant pourtant l'idée d'une relation étroite entre les figures (*xiang*) et les empreintes (*wen*). Le lettré confucianiste chinois semble établir une différence entre les figures du cosmos (*xiang*) et les empreintes de la terre sur une surface (*wen*).

Les deux modes d'observation que nous pouvons considérer, l'un cosmique corporel, et l'autre terrestre visuel s'accroissent distinctement dans l'invention des trigrammes et dans celle de l'écriture. Comme le raconte le récit originel du *Yijing* : « Il [FU Xi] s'inspira, tout près, de son propre corps et, plus loin, des réalités extérieures et, de tout cela, tira les huit trigrammes [八卦 - *bagua*] »<sup>203</sup>, l'invention dépendra prioritairement de l'observation « cosmique corporelle ». Alors que Cangjie, historiographe de l'Empereur Jaune, observa les empreintes laissées sur le sol par les animaux tout en les considérant très certainement comme « l'affleurement visible d'un dynamisme qui agit à l'intérieur de l'objet ou hors de lui » mais en en déduisant « qu'il était possible de les distinguer et de les différencier les unes des autres ». Si ces « “marques et graphes” (書契 - *shugi*) » nées ainsi se développent en un système d'écriture ci-dessous, cela dépendra encore de l'observation « terrestre visuelle » :

« Lorsque Cangjie créa l'écriture (書 - *shu*), il ne pouvait pas ne pas classer (類 - *lei*) les “graphèmes par analogie” (象形 - *xiangxing*)<sup>204</sup>. C'est pourquoi on les appelle les “graphies primitives” (*wen*). Après quoi, ces graphies et les sons se complétèrent, ce qu'on appela les “graphies enfantées” (字 - *zi*). Les “graphies primitives” (*wen*) correspondent à la “figure originelle des choses” (物象之本 - *wuxiang zhiben*). Les “graphies enfantées” (*zi*) sont les résultats que les “paroles” (言 - *yan*) enfantent, et têtent celles-ci, et augmentent ainsi leur nombre ; ce qui est inscrit sur les supports de tissu ou de bambou a été appelé les *shu*, ces *shu* qu'il faut suivre. Quand les Cinq Souverains et les Trois Rois

---

<sup>202</sup> J. F. Billeter, *op. cit.*, p. 250.

<sup>203</sup> « 近取諸身，遠取諸物，於是始作八卦 » (*Chinese text project* : <http://ctext.org/book-of-changes/xi-ci-xia/zh>, consulté le 23 août 2016).

<sup>204</sup> La « figuration » de ces graphèmes (*alias* « pictogrammes ») s'est sans doute fondée à partir des « empreintes laissées sur le sol par les oiseaux et les animaux à poils » observés par Changjie, comme le décrit XU Shen dans un passage précédent de sa *Théorie*. Ces « empreintes » sont qualifiées de « formes originelles des choses ».



régnèrent, les styles d'écriture ont été facilement modifiés et changés. Aucun des soixante-dix hommes qui honorèrent [par la suite] le ciel sur le Mont Tai durant deux générations n'employa le même style d'écriture. »<sup>205</sup>

Anne-Marie Christin, sinologue spécialisée dans l'invention de l'écriture, précise cette découverte des empreintes liée à l'invention de l'écriture, dans son ouvrage intitulé *L'image écrite ou la déraison graphique*<sup>206</sup> consacré à l'invention de l'écriture à partir de la découverte de l'image et non de l'origine verbale. En s'appuyant sur l'écriture chinoise considérée généralement comme l'opposée de l'écriture alphabétique européenne qu'elle met en cause concernant la vision dominante de l'origine verbale de cette écriture, elle développe l'« origine visuelle » de l'écriture à partir d'une pensée visuelle qu'elle nomme la « pensée de l'écran ».

1-1-2. Naissance des trigrammes à partir de la « pensée corporelle » et naissance de l'écriture à partir de la « pensée de l'écran »

En opposition au mythe de l'origine verbale de l'écriture, vision dominante dans le monde occidental, Anne-Marie Christin avance une thèse sur la « naissance de l'écriture de l'image » :

« L'écriture est née de l'image et, que le système dans lequel on l'envisage soit celui de l'idéogramme ou de l'alphabet, son efficacité ne procède que d'elle (...). Elle n'a pour corollaire que l'on doive faire abstraction du langage : au contraire, cette proposition n'a d'intérêt que parce que l'écriture y est comprise dans son sens strict de véhicule graphique d'une parole. Mais il est vrai que je voudrais faire justice dans ces pages du préjugé qui, de manière explicite ou indirecte, mais aussi par méconnaissance pure de l'image, a établi cette parole comme la référence ultime et exclusive de l'écrit. »<sup>207</sup>

---

<sup>205</sup> Nous nous référons à la traduction de Yolaine Escande : « Lorsque Cangjie établit l'écriture (*shu*), il figura les formes [écrites] (*xiangxing*) en considérant leurs analogies (*lei*), c'est pourquoi on les qualifia de graphies primitives (*wen*). Ensuite, leurs formes d'une part et leurs sons d'autre part furent combinés, c'est pourquoi on les qualifia de graphies dérivées (*zi*). Les *wen* correspondent à la figure originelle des choses, les *zi* en sont les développements et ont progressivement augmenté ; les graphes sur supports de tissu ou de bambou sont qualifiés de *shu* ; *shu* signifie "semblable". Quant à la période des Cinq Souverains et des Trois Rois, les transformations [des écritures] donnèrent des styles différents. Les sept puis les deux dynasties qui honorèrent le ciel sur le mont Tai n'employèrent aucune la même écriture » (XU Shen, *op. cit.*, pp. 55-57). Voir Transcription et traduction des écrits et des textes en *hanja* et en chinois classique : 5/3-2.

<sup>206</sup> Anne-Marie Christin, *op.cit.*

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 5.

Tout en affirmant, ailleurs, que l'invention de l'écriture n'est pas un phénomène universel, Anne-Marie Christin soulève que certaines civilisations associent la parole à l'image et inventent ainsi l'écriture, à la différence d'autres sociétés qui, n'ayant pas eu cette nécessité, sont restées orales, leur parole demeurant indépendante de l'image :

« Toutes les sociétés dites “orales” recourent, en fait, à deux modes de communication différents et parallèles : l'un repose sur le langage, l'autre sur la vue – qu'il s'agisse d'observation concrètes (de graphismes, d'architectures, de tissages), ou d'hallucinations comme celles des rêves. Le langage ordonne la communication sociale interne : la vision, par un biais symbolique, celle dont l'origine est extérieure, par exemple les messages venant des dieux. Cette complémentarité des deux media, et les propriétés de leurs fonctions, doivent être prises pleinement en compte lorsque l'on aborde le système qui, partout où il est apparu, les a unis dans un programme mixte : sa nécessité, comme sa nature, participent de l'un et de l'autre. »<sup>208</sup>

Selon Anne-Marie Christin, la complexité de l'écriture, qu'elle soit alphabétique (européenne) ou idéogrammatique (chinoise), qu'elle repose ainsi sur ces deux registres foncièrement hétérogènes linguistique et visuel est pourtant méconnue par les Européens qui développent une vision de la primauté verbale de l'écriture. Ils dissocient les figures (que sont les écritures dans le registre visuel) de l'« espace physique qui [les] environne comme s'il était invisible » et définissent celles-ci (en l'occurrence, l'alphabet) comme une « représentation de la parole » :

« (...) si l'alphabet que nous avons hérité des Grecs tire son originalité du fait que la notation syllabique s'y est trouvée pour la première fois décomposée en phonèmes – voyelles et consonnes –, il est aussi le premier système – et il devait rester le seul – à avoir rompu les liens qui renaient jusqu'alors toutes les écritures à leur support comme à leur complément indispensable. On ne saurait évidemment s'étonner qu'il ait convaincu ses usagers (et plus encore ses théoriciens) que cette rupture ne représentait pas une perte mais constituait, au contraire, un avantage. Elle l'était d'ailleurs en partie, mais pour des motifs étrangers à la vocation initiale de l'écriture : en se dégageant de l'*espace visible et manipulable* qui régissait l'écrit depuis toujours, celui-ci était devenu un instrument de classification quasi abstrait, et par conséquent d'autant plus fiable. Car la définition de l'alphabet comme une “représentation de la parole” que nous devons aux Romains ne doit pas faire illusion. »<sup>209</sup>

---

<sup>208</sup> Anne-Marie Christin, *op. cit.*, p. 5.

<sup>209</sup> Anne-Marie Christin, « De l'image à l'écriture », in *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimedia*,

Ces promoteurs de la primauté verbale de l'écriture « imposent à l'image une définition qui ne lui est pas destinée », selon Anne-Marie Christin, et cherchent à « faire bénéficier l'alphabet de l'autorité de cette même image, admettant ainsi implicitement qu'il existait entre l'un et l'autre une hiérarchie d'un ordre inverse de celui qu'elle tentait de promouvoir »<sup>210</sup>.

Par opposition à cette dissociation entre les figures et leur espace physique (elle écrit ailleurs que les deux composantes de l'image en général sont « des figures et un support »), Anne-Marie Christin restitue la « totalité » de l'image, en s'appuyant sur ceux des peintres européens qui affirment de même cette totalité de l'image « – qu'il s'agisse de l'image proprement dite ou de l'hallucination onirique – qui lui donne accès à l'invisible, c'est-à-dire au monde de l'au-delà, celui-ci étant supposé ne pouvoir se manifester aux hommes que de cette manière puisque l'on n'y parle pas leur langue »<sup>211</sup>.

Ces peintres, d'après Anne-Marie Christin, partent sans doute de la compréhension de l'image qui leur permet d'« accéder à l'invisible, c'est-à-dire au monde de l'au-delà ». Ils ont reconnu, tels Andrea Mantegna, la « difficulté fondamentale à théoriser l'image propre à notre société, et dont celle-ci est redevable à son système d'écriture »<sup>212</sup>. Elle cite Paul Valéry dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* : « La plupart des gens y (le visible) voient par l'intellect bien plus souvent que par les yeux. Au lieu d'espace colorés, ils prennent connaissance de concepts. Une forme cubique, blanchâtre, en hauteur, et trouée de reflets de vitres est immédiatement une maison, pour eux : la Maison ! [...] Ils se régalent d'un concept qui fourmille de mots »<sup>213</sup>. Enfin, elle reprend à son compte la formule de Paul Klee : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible »<sup>214</sup>.

De ce cheminement, les deux principes esthétiques développés durant la Renaissance retiennent notre attention : d'abord la doctrine d'*ut pictura poesis* dominante du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles qui a formulé la priorité de l'écrit sur l'image<sup>215</sup> ; puis la conception de la perspective de la Renaissance qui a soutenu l'idée de la représentation sur l'espace pictural, de ce qu'on

---

(sous la direction d'Anne-Marie Christin), Paris, éd. Flammarion, 2001, pp. 9-14.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>214</sup> *Ibid.*

<sup>215</sup> Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme & Théorie de la peinture. XV<sup>e</sup>- XVIII<sup>e</sup> siècles (Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting, 1967)*, traduit de l'anglais au français et mis à jour par Maurice Brock, Paris, Macula, coll. « La littérature artistique », 1998.

voit, c'est-à-dire un projet pictural qui consiste à copier le monde visible, tridimensionnel, en un espace bidimensionnel, projet qualifié par Erwin Panofsky de « système symbolique »<sup>216</sup>.

Par opposition à ces principes picturaux européens influencés sans doute par la vision de l'origine verbale de l'écriture, Anne-Marie Christin a certainement mis en valeur l'image tout en démontrant la primauté visuelle de l'écriture, à commencer par l'écriture chinoise comme nous l'avons déjà mentionné.

Or, l'image telle qu'Anne-Marie Christin la conçoit ne semble pas expliquer pour autant les « figures cosmologiques » dont découlent les « graphies » de l'écriture chinoise. Car, s'il s'agit, pour les Européens, de rendre « le monde invisible de l'au-delà » visible ; ce qu'ils appellent l'« image proprement dite ou l'hallucination onirique ». C'est l'« énergie invisible *qi* et sa mutation permanente du *yin* et du *yang* » (« mutation cosmologique ») qui, pour les Chinois, est rendue « visible » en « figures cosmologiques corporelles ».

Ces images européennes et ces figures chinoises, hétérogènes et difficiles donc à être mises en parallèle, semblent déboucher sur une comparaison selon l'approche d'Anne-Marie Christin qui qualifie l'écriture de « projet mixte » de l'image et de la parole<sup>217</sup>, en nous permettant de les distinguer dans l'écriture chinoise : les « graphies » et le son.

Cette distinction, peu explicitée dans les études sur l'écriture chinoise et probablement apparue ainsi comme insurmontable pour les lettrés chinois et les jésuites européens lors de leurs multiples rencontres à l'époque « pré-moderne » du *monde chinois* – déjà mentionnée (*voir* introduction) –, semble occuper une place centrale et nous incite à différencier l'art chinois de l'écriture de la calligraphie européenne.

L'invention de l'art de l'écriture relève, selon Jean François Billeter, du spectacle qui « remplit l'espace et se renouvelle de l'intérieur [de notre propre corps] » et que « nous ne pouvons (...) conceptualiser selon les principes de la géométrie d'Euclide »<sup>218</sup>, alors que

---

<sup>216</sup> Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduit de l'allemand au français sous la direction de Guy Ballag , Paris, Les  ditions de minuit, coll. « Le sens commun », 1975.

<sup>217</sup> Anne-Marie Christin dévoile la nécessité pour certaines civilisations de créer une écriture – cunéiforme, hiéroglyphique, chinoise, maya – en s'appuyant sur la découverte faite par Champollion de la fonction phonétique dans l'écriture hiéroglyphe. Cette fonction a permis à ce dernier de déchiffrer cette écriture généralement considérée par le seul aspect visuel des « figures » qui occultait sa signification aux Européens, en raison de leur vision sur l'origine de l'écriture du Verbe selon laquelle on doit représenter la parole par l'image (cf. Anne-Marie Christin, « De l'image à l'écriture », *op. cit.*, p. 10).

<sup>218</sup> Jean François Billeter, *op. cit.*, p. 247.

l'invention (ou la naissance) de l'écriture – dont l'écriture chinoise – résulte, selon Anne-Marie Christin, de la « pensée de l'écran » qui permet aussi l'invention de la géométrie :

« Cette pensée [de l'écran] est aussi essentielle à l'aventure humaine que l'ont été celles de la parole et de l'outil. C'est elle qui a créé la géométrie comme elle a créé l'image. Elle procède par interrogation visuelle d'une surface afin d'en déduire les relations existant entre les traces que l'on y observe et, éventuellement, leur système. (...) La genèse des écritures idéographiques confirme cette hypothèse, puisque l'on sait qu'elles se sont formées, pour la mésopotamienne et la chinoise, dans la mouvance de la divination. La divination est une forme de pensée de l'écran, elle aussi : elle est fondée sur l'examen de supports particuliers où sont inscrits, destinés à être déchiffrés puisqu'il s'agit de messages adressés par eux aux hommes, les signes de la langue des dieux. »<sup>219</sup>

L'image que les hommes des premiers temps ont « créée », selon Anne-Marie Christin, grâce à la « pensée de l'écran » qui leur permet de découvrir la « surface » et de l'interroger – la « surface » étant constituée des figures et du support<sup>220</sup> – sert à inventer l'écriture, alors que l'art chinois de l'écriture s'éloigne de cette image (liée à la parole) et retrouve le « contact des premiers temps » que Jean François Billeter explique par la « pensée corporelle ».

Dans son ouvrage *l'Art chinois de l'écriture*, Jean François Billeter présente le système d'écriture occidental construit sur les figures (caractères d'écriture) comme celui qui incarne « sur le plan de la pensée consciente, un rapport indirect, codifié par des signes arbitraires et par leurs combinaisons »<sup>221</sup>, c'est-à-dire une rationalité<sup>222</sup>. Cette rationalité est qualifiée en outre par Jean François Billeter comme une rupture avec un monde auquel les Chinois (l'esprit chinois) accèdent au travers du corps propre comme *intuition* « permanente », « présente dans toutes ses expressions majeures », contrairement au paradigme de l'écriture alphabétique qui brise le rapport spontané et universel « observable chez tous les enfants et qui reste (...) la base du rapport que l'adulte entretient avec le monde » :

« Il s'agit d'une intuition qui semble bien être au cœur de la pensée chinoise et qui consiste à concevoir la réalité comme un surgissement permanent, comme un perpétuel passage du virtuel à

---

<sup>219</sup> Anne Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique. op. cit.*, p. 6.

<sup>220</sup> De ce point de vue, il est significatif que l'analyse de l'« image écrite » dans le travail d'Anne-Marie Christin concerne des « calligrammes » (ou l'image de l'écriture typographique), ou alors la mise en page, etc.

<sup>221</sup> Jean François Billeter, *op. cit.*, p. 248.

<sup>222</sup> Le sujet qu'Anne-Marie Christin traite concerne le développement sémio-psychanalytique dans le monde occidental, en particulier la question du *je* dans un chapitre intitulé « Le partenaire silencieux », in *L'image écrite ou la déraison graphique, op. cit.*, pp. 71-108.

l'actuel, comme une succession de figures ou de configurations naissant de manière ininterrompue d'une source invisible et insituable, intérieure à la réalité même. »<sup>223</sup>

C'est de ce spectacle que, d'après Jean François Billeter, les Chinois « auraient tiré leur conception de la réalité et de son dynamisme interne de l'*aperception que le corps propre a de lui-même* [nous soulignons] ». Et c'est de ce « corps propre » capable de saisir le spectacle cosmologique comme étant des « réalités vivantes à l'état naissant en *wen* », que l'art chinois de l'écriture est né en permettant aux Chinois d'exprimer ce que leur corps aperçoit - nous étudierons cette naissance dans la partie suivante.

Cette invention de l'art de l'écriture, indissociable du « corps propre qui aperçoit », lequel se manifeste, selon Jean François Billeter, comme *intuition*<sup>224</sup> avant qu'elle ne devienne conscience rationnelle, s'oppose à l'*intelligence universelle de l'espèce humaine* ; intelligence d'après coup et non *intuition* à l'état naissant, à partir de laquelle Anne-Marie Christin décrit l'invention (ou la naissance) de l'écriture.

Cette intelligence, qualifiant la « pensée de l'écran » qu'elle développe à partir de la découverte de la *surface* (qui est « le produit direct de la *pensée de l'écran* »), ne s'accorde pas pour autant avec la « conscience corporelle », dite *intuition*, qui aurait donné naissance à l'art chinois de l'écriture et non pas à l'écriture.

Ces deux pensées « corporelle » et « de l'écran » nous paraissent constituer le récit de l'invention des trigrammes. Nous remarquons une similitude entre le processus d'observation des « empreintes laissées sur le sol par les oiseaux et les animaux à poils » (*wen*) de Cangjie et la découverte de la *surface* par un devin chinois qui l'examine pour déchiffrer la « langue des dieux »<sup>225</sup>.

Contrairement à l'« *intuition* du corps propre », grâce à laquelle l'extraordinaire FU Xi a pu concevoir les dessins (trigrammes) à partir desquels un sage a développé les soixante-quatre modalités des mutations cosmologiques – que nous pouvons qualifier de « pensée corporelle » –, la découverte des empreintes animales laissées sur le support de la terre s'approche de la « pensée de l'écran ». Cette dernière similitude nous fait nous interroger sur le rapport de celle-ci avec la « pensée corporelle ». Laquelle, selon Jean François Billeter, fait

---

<sup>223</sup> Jean François Billeter, *op. cit.*, p. 247.

<sup>224</sup> C'est le sujet de son ouvrage.

<sup>225</sup> Anne Marie Christin, *Image écrite ou la déraison graphique. op. cit.*, p. 6.

de l'écriture, grâce au *wen*, « l'affleurement visible d'un dynamisme qui agit à l'intérieur de l'objet ou hors de lui »<sup>226</sup>.

## 1-2. L'art chinois de l'écriture né de la « pensée corporelle » par opposition à la calligraphie européenne née de la « pensée de l'écran »

Bien que la « pensée de l'écran » s'appuie sur la propriété de l'image médiatrice de l'invisible, cette image ne paraît pas compatible avec les « figures » de l'« art de l'écriture » chinois<sup>227</sup>, car cette pensée s'affiche comme rationnelle, comme nous l'avons déjà soulevé : elle peut être considérée comme un récit rationnel de l'invention de l'écriture<sup>228</sup>, dans la mesure où elle relève de l'« intelligence » de la découverte de la *surface*.

L'« image écrite » qui serait la calligraphie (ou le « calligramme » ou encore la typographie de l'imprimerie), dont l'étymologie signifie une belle forme, incarne et met en évidence l'ordre de l'abstraction qui relève de la « pensée de l'écran » :

« Tout a changé dans la pensée occidentale de l'écrit avec le *Coup de dés de Mallarmé*. Pour la première fois de leur histoire, les héritiers de l'alphabet que nous sommes ont pris conscience du fait qu'ils ne disposaient pas simplement, avec ces quelques signes, d'un moyen plus ou moins commode de transcrire graphiquement leur parole mais d'un instrument complexe, double, auquel il suffisait de réintégrer la part visuelle – spatiale – dont il avait été privé pour lui restituer sa plénitude active d'écriture. Les premières tentatives faites en ce sens au Moyen Âge, que consacre l'invention de la page glosée, étaient demeurées sans suite : notre culture foncièrement orale en avait aisément éliminé la formule, d'autant que la reproduction en était coûteuse, très peu de temps après l'apparition de l'imprimerie. »<sup>229</sup>

Les signes *oraculaires* (des dieux européens) que les hommes des temps reculés ont dû découvrir grâce à la « pensée de l'écran » (les figures de la *surface*), leur permettant d'inventer ensuite l'écriture, contrastent avec les signes *révélateurs* (des mutations cosmologiques

---

<sup>226</sup> Jean François Billeter, *op. cit.*, p. 250.

<sup>227</sup> Sans nous faire trop de souci concernant les principes de cet art singulier au *monde chinois*, signalons que les pays les plus représentatifs de ce monde ne lui donnent pas tout à fait la même appellation : « méthode d'écriture » (書法 – *shufǎ* [*seobeop*]) en Chine, « art d'écriture » (書藝 – *seoye*) en Corée et « voie d'écriture » (書道 – [*seodo*]) au Japon.

<sup>228</sup> Le récit a dû se développer avec des reliques et vestiges (objets d'antiquité) tels les os de bovin ou les carapaces de la tortue ainsi que les récipients en cuir de l'époque des Zhou.

<sup>229</sup> Anne-Marie Christin, *Image écrite ou la déraison graphique. op. cit.*, p. 7.

chinoises) que les Chinois « découvrent » grâce à la « pensée corporelle » et non à la « pensée de l'écran ».

Cette distinction peu étudiée nous paraît pourtant primordiale pour la compréhension de la naissance de l'art chinois de l'écriture. Si la « pensée de l'écran » a permis d'inventer l'écriture, c'est-à-dire la calligraphie à partir de signes *oraculaires*, la « pensée corporelle », elle, nous semble permettre d'inventer l'art de l'écriture à partir de signes *révélateurs*.

Autrement dit, les signes *oraculaires* découverts selon la « pensée de l'écran » par les devins – rappelons que ceux-ci sont les « anciens » de nos lettrés confucianistes examinés dans le premier chapitre –, ce sont les taoïstes qui les rapprochent des signes *révélateurs* et inventent ensuite un art en quête des mutations permanentes de la cosmologie (ou Nature créatrice) et du *moi* en cours de constitution perpétuelle.

Tout en nous appuyant sur la mixité de l'écriture, qui relève de deux registres, oral et visuel, sur laquelle Anne-Marie Christin a mis l'accent, nous abordons ce conflit entre les pensées « de l'écran » et « corporelle » qui paraissent minorer le registre langagier (oral) de l'écriture chinoise<sup>230</sup> en l'appelant écriture idéogrammatique (dite figurative), par opposition à l'écriture européenne alphabétique (dite phonétique).

Si la vision européenne de l'origine verbale de l'écriture « ne permet pas de comprendre comment l'écriture serait parvenue (...) à son stade le plus spécifique, celui où elle donne à voir les sons de la langue. Aussi une intervention ultérieure du langage s'avère-t-elle nécessaire au processus (...) »<sup>231</sup>, la vision chinoise de l'origine *wen* de l'écriture néglige l'aspect verbal de cette dernière que la *Théorie* de XU Shen a pourtant souligné – à son insu certainement – dès l'accroissement quantitatif des caractères chinois dits « enfantés » (*zi*) :

« Elle [l'image] procède par interrogation visuelle d'une surface afin d'en déduire les relations existant entre les traces que l'on y observe et, éventuellement, leur système. C'est d'avoir pensé à déplacer sur les figures mêmes des images les interrogations que suscitait la vision de leur support qui a permis de concevoir ces figures comme des signes, et des signes suffisamment ambigus et prégnants

---

<sup>230</sup> L'association des paroles chinoises aux graphies d'écriture, sujet lié à l'invention du système dit phonétique de l'écriture coréenne *Hangeul*, et à la réalisation de la peinture de YUN Duseo, est un point peu élucidé de cette présente thèse, malgré nos recherches : « On ne sait trop comment les signes qu'ils [les devins antiques, l'inventeur des caractères selon Jean François Billeter] avaient l'habitude de manier pouvaient être mis en correspondance avec les mots monosyllabiques de leur langue et pouvaient donc servir à reproduire la parole » (cf. Jean François Billeter, *op.cit.*, p. 249).

<sup>231</sup> Anne-Marie Christin, *Image écrite ou la déraison graphique. op. cit.*, p. 5 et p. 6.



pour que l'on ne les interroge pas seulement en termes de signification mais en les associant également, comme à un système d'un autre type, aux sons de la langue. »<sup>232</sup>

1-2-1. Les « graphies primitives » de l'écriture chinoise (*wen*), « figures cosmiques » (*xiang*) au service d'enseignement des sages confucianistes

Nous verrons ainsi en quoi l'écriture a joué un rôle contrasté pour les confucianistes qui adoptent le récit de l'invention des trigrammes (qui est « l'ordre des choses ») pour élaborer un récit de l'invention de l'écriture (qui est « l'ordre tiré par l'homme de l'ordre des choses »).

Un groupe de graphies de l'écriture chinoise dites « primitives », considérées comme incarnées de *wen* cosmologique (c'est-à-dire « l'affleurement visible d'un dynamisme qui agit à l'intérieur de l'objet ou hors de lui ») et appelées les *wen*, ne semble pas contraindre le développement rationnel de l'écriture que les confucianistes utilisent pour organiser et pour maîtriser les choses : l'écriture a le pouvoir de créer un ordre éthique et socio-politique au sein de la société, ce qui rejoint le logocentrisme.

La doctrine confucéenne ressemble à la « pensée de l'écran » et aux « images [ainsi] écrites », alors que la doctrine taoïste s'en écarte, en portant son attention sur le *wen* dans son sens premier de phénomènes cosmologiques évoqué ci-dessus.

Jean François Billeter oppose les deux pensées, « de l'écran » et « corporelle », lorsqu'il décrit la naissance de l'art de l'écriture chinois en deux phases distinctes, celle de l'invention et celle du développement, respectivement liées au taoïsme et au confucianisme ; les adeptes de chaque doctrine apportant une contribution différente :

« Même si le taoïsme religieux a fécondé la calligraphie à un certain moment de son histoire et si le taoïsme philosophique a imprégné la sensibilité de certains calligraphes, l'art de l'écriture est principalement lié, dans son ensemble, à la tradition des lettrés confucianistes. »<sup>233</sup>

L'école taoïste est décrite généralement comme une école antique qui « s'opposait avec une virulence particulière à celle des « lettrés » confucéens (*rujia*, notre « confucianisme »)

---

<sup>232</sup> Anne-Marie Christin, *Image écrite ou la déraison graphique. op. cit.*, p. 6.

<sup>233</sup> Jean François Billeter, *op. cit.*, p.257.

politisante, ritualisante et moralisante »<sup>234</sup>, dès sa formation à la fin de la période dite des Royaumes combattants (V<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> s. av. J.-C.) - et qu'on appellera plus tard l'école du Dao (*daoia*, le « taoïsme »). Elle se définit en effet en opposition aux caractères féodaux et traditionnels de l'école confucéenne, comme l'explique Étienne Balazs :

« Taoïsme : (*daoia*) antiféodal, contre les traditions et contre l'État, mystique et anarchiste ; l'essence de la doctrine est la non-intervention (*wuwei*) de l'homme (et particulièrement de l'État) dans les affaires de l'univers naturel et humain, réglé automatiquement par la Nature absolutisée (le *dao*) ; la société idéale est la petite communauté autonome (paysanne) ; le souverain idéal – si souverain il y a – est le Sage immobile qui n'intervient pas et suit le modèle de la Nature.»<sup>235</sup>

Les taoïstes nient la valeur – rationnelle sans doute – de l'écriture au profit du *wen* en tant qu'« affleurement visible d'un dynamisme qui agit à l'intérieur de l'objet ou hors de lui », tout en considérant que l'écriture, si tant est qu'il y en ait une, ne se limite aucunement à ses figures et à leurs significations :

« Le principe même de la logique y est récusé avec toutes les ressources d'une logique exténuante qui démontre la vanité de toutes les opinions opposées, de toutes oppositions en général, notamment celles sur lesquelles repose le langage. Les contraires se 'neutralisent' [sans interventions nécessaires], se confondent dans le *Dao* ; [même] le tiers n'est pas exclu. Le *Dao* ne se livre qu'à l'« illumination » mystique ([明] - *ming*), par-delà la logique et le langage ; il y a dans *Zhangzi* une forte veine mystique (la deuxième section [du livre] s'ouvre par une scène d'extase). Le vrai et le faux, le oui et le non, le beau et le vrai (sic), la vie et la mort, tout cela se vaut du point de vue du *Dao*. Les conventions de la morale confucianistes sont tournées en dérision. »<sup>236</sup>

1-2-2. Le *wen* révélateur des mutations cosmologiques à l'état naissant taoïste et le *wen* « porteur des paroles » des sages confucianistes

Abordons, en dernier lieu, les attitudes des deux doctrines confucéenne et taoïste à propos de *wen*. Ces attitudes peuvent se distinguer par les deux éléments composant l'écriture :

---

<sup>234</sup> Paul Demiéville, « Zhuangzi [Tchouang-tseu] (~350 env.-env. ~275) », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, *op. cit.*, p. 831.

<sup>235</sup> Étienne Balazs, « La monarchie bureaucratique en Chine », *op. cit.*, p. 27.

<sup>236</sup> Paul Demiéville, *op.cit.*, p. 833 et p. 834.

l'image et le son. Les taoïstes s'associent du côté de l'image et mettent l'accent sur l'aspect révélateur des « figures cosmologiques », alors que les confucianistes, du côté du son, mettent l'accent sur la fonction de transmission de l'enseignement des sages confucianistes, c'est-à-dire leurs « dire ».

Le confucianisme, considéré souvent comme une doctrine quasi religieuse, a développé une relation hautement spirituelle avec l'écriture, en la considérant comme « signe providentiel de l'intouchable Sage », donc quasi sacrée. Le signe doit être clair et intelligible et ne devrait pas être dégradé par la modification des formes difficiles à lire.

C'est ainsi que le traité « *Contre la cursive* » (非草書 - *Fei caoshu*), « le plus ancien document authentique que nous possédions sur la calligraphie »<sup>237</sup> s'oppose au style cursif de manière virulente, en se souciant de la lisibilité pour aborder et transmettre sans complication l'enseignement des grands sages et des maîtres. Ce traité est à cet égard la première manifestation de l'opposition entre confucianistes et taoïstes à propos de l'écriture : ZHANG Zhi (張芝, ?-192) – reconnu comme le premier « saint » du style cursif (草聖 - *caosheng*) –, est présenté dans ce traité par sa « négligence » (« il n'étudie pas Confucius et Yan Hui »<sup>238</sup>). Il pouvait être un taoïste ayant le nom de courtoisie Youdao (有道) qui signifie : « celui qui possède le Dao »<sup>239</sup>.

Quant aux taoïstes, ils écrivaient déjà la « cursive », comme le montre le traité *Contre la cursive* – ce qui situe la date du début de l'art de l'écriture au moins vers le II<sup>e</sup> siècle. Selon Jean François Billeter, ils ont contribué au développement de l'art de l'écriture durant la période des Jin orientaux (317-420), qu'il considère comme celle du premier essor de cet art, au cours de laquelle ses tout premiers grands maîtres sont apparus. WANG Xizhi (王羲之), reconnu unanimement le tout premier « saint » de la calligraphie (書聖 - *shusheng*) dans l'histoire de l'art de l'écriture, est présenté par Jean François Billeter tout d'abord comme un adepte taoïste :

---

<sup>237</sup> ZHAO Yi (趙壹, actif à la fin du II<sup>e</sup> siècle), « *Contre la cursive* » (非草書 - *Fei caoshu*), traduit et commenté par Yolaine Escande, *op. cit.* tome 1, pp. 75-84.

<sup>238</sup> ZHAO Yi, *Ibid.*, p. 76 et p. 77.

<sup>239</sup> « Tout enfant il était déjà exceptionnel et fut surnommé Youdao, “celui qui possède le Dao”. Il excellait à la calligraphie ; chez lui, la soie à usage vestimentaire servait d'abord à écrire, avant même d'être préparée. Il pratiquait son art au bord d'un étang dont il noircit totalement l'eau, à force d'y laver chaque jour sa pierre à encre et ses pinceaux. Son écriture cursive était très considérée à son époque. Il fut appelé le ‘saint de la calligraphie cursive’ (*caosheng*) », Yolaine Escande, *op. cit.* Tome I, note 84, p. 76 ; p. 367.

« Sous les Jin orientaux (317-420), les grandes familles dans lesquelles l'art calligraphique prend un essor sans précédent sont pour la plupart adeptes de la Voie des maîtres célestes ([天使道] *Tianshidao*), forme dominante du taoïsme à cette époque. C'est le cas de la famille Wang à laquelle appartiennent Wang Xizhi (321-379) et son fils Wang Xianzhi ([王獻之] 344-388), dont nous avons vu l'importance dans l'histoire de la calligraphie. Yang Xin ([羊欣] 370-442), qui commenta le premier leurs œuvres et dont les appréciations firent autorité, était un disciple de Wang Xianzhi en calligraphie, mais aussi un prêtre taoïste. Son grand-père avait eu des révélations, qu'il avait écrites sous la dictée de forces occultes. Yang Xi ([陽羲] 330-386), un autre contemporain des deux Wang, eut lui aussi des révélations qu'il prit par écrit dans un état de transe et qui devinrent par la suite les textes fondateurs d'une nouvelle forme de taoïsme, dit du Maoshan [茅山宗]. Les manuscrits de ce Yang Xi furent rassemblés et édités par Tao Hongjing (456-536), l'une des figures dominantes du taoïsme médiéval, sous le titre de *Révélation des parfaits* ([真誥] *Zhen'gao*), Yang Xi les auraient écrites sous la dictée d'immortels qui lui rendaient visite de nuit.»<sup>240</sup>

Ce récit des premiers calligraphes taoïstes dévoile la différence radicale entre les attitudes des taoïstes et des confucianistes vis-à-vis de l'écriture. Pour les confucianistes, l'écriture est une sorte d'« incarnation des dires » des sages – dont les graphies sont liées à la « révélation » de la cosmologie – qui acquièrent ainsi, sous la tutelle des signes providentiels liés aux puissants trigrammes, une sorte de « divinité » ou un aspect surnaturel de sages « humains et qui parlent ». Les confucianistes conçoivent en outre qu'il peut exister des « figures simulacres » (假象 - *jiaxiang*) qui ne seraient pas ancrées dans des « figures cosmologiques » (形象 - *hyeongxiang*) et dont ils ne peuvent garantir l'authenticité ni, partant, l'autorité de l'enseignement transmis.

Les taoïstes, quant à eux, dispensés de l'autorité d'un quelconque humain et de ses dires, « entendent » au contraire des êtres surnaturels qui leur « dictent » des mots, en leur permettant d'entrer dans le monde de l'au-delà par l'intermédiaire de ces « dires » surnaturels et de revivre le moment de la découverte même des « empreintes », sans style ni significations préalablement fixés. Nous pouvons penser qu'à chaque moment de « transe », ils inventent un style d'écriture. Toutefois, si le taoïste Yang Xi a pu noter plus tard des révélations célestes grâce au style cursif découvert par ses prédécesseurs, c'est probablement parce que ce style s'est révélé simple et

---

<sup>240</sup> Jean François Billeter, *op. cit.*, p 252 et p. 253.

rapide à écrire.

TAO Hongjing (陶弘景, 456-536), le successeur le plus influent du taoïsme renouvelé, évoqué ci-dessus par Jean François Billeter, « avait sous les yeux des manuscrits de Yang Xi en cursive et en régulier, les premiers notés au cours des révélations, les seconds transcrits en clair après coup », et les a considérés comme si « chaque caractère suggère “une apparition suspendue dans le vide (...) ; il possède une beauté qui ne saurait être l'effet de l'art et ne peut être que l'œuvre du Ciel” »<sup>241</sup> :

« Pour expliquer que des êtres célestes puissent faire des révélations aux humains par le moyen de l'écriture, Tao Hongjing soutient qu'il existe une écriture primordiale, intelligible aux seuls êtres célestes, puis différents types d'écritures, accessibles aux initiés selon leur degré d'initiation, enfin les formes d'écriture connues des humains. Cette hiérarchie savante reproduit de toute évidence le processus de l'émergence des signes à partir de l'activité primordiale. Tao Hongjing (...), l'éditeur des textes révélés de Yang Xi, mais aussi le meilleur connaisseur de la calligraphie des deux Wang (...), suivant dans les deux domaines une même méthode critique (...), a jeté les bases d'une importante tradition religieuse et en même temps celles d'une tradition calligraphique qui devait jouer un rôle très important (...). La fonction religieuse et la qualité esthétique sont alors intimement liées. (...) L'esthétique et la réflexion sur l'esthétique deviennent pendant cette période des expressions majeures de la culture des hautes classes. Mais le processus de sécularisation de l'esthétique est lent. Sous les Tang, l'idée que l'artiste est mû par des forces surnaturelles est encore très présente (...). Même à partir des Song, lorsque les lettrés se font une conception de plus en plus intellectualisée de l'activité créatrice, ces idées ne disparaissent pas tout à fait. Elles correspondent après tout à un aspect important de l'expérience créatrice. »<sup>242</sup>

En revanche, le confucianiste des Han s'oppose à ce style d'écriture « révélateur », puisqu'il ne date que de la proche Antiquité, c'est-à-dire « de la période récente (...) ; en haut, il n'est pas issu des phénomènes célestes ; en bas, il n'est pas né du fleuve Jaune ou de la Luo ; au centre, il ne fut pas créé par un sage »<sup>243</sup>.

En assouplissant leur attitude stricte vis-à-vis des graphies de l'écriture, les lettrés confucianistes se rapprochent de l'art de l'écriture qu'ils utilisent comme un moyen de

---

<sup>241</sup> Jean François Billeter, *op. cit.*, p. 253.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 252 et p. 253.

<sup>243</sup> ZHAO Yi, *op. cit. Tome I*, p. 78 et p. 79.

discipline dans leur recherche permanente du moi, laquelle passe entre autres par l'énergie du coup de pinceau.

## 2. Coup de pinceau capital

Si l'art de l'écriture était né grâce au *wen* cosmologique sur lequel les taoïstes ont mis l'accent par un ordre religieux (l'écriture révélateur et/ou médiateur et l'écriture comme moyen de participer au moment de la révélation), et sur lequel les confucianistes ont mis l'accent par un ordre de réflexion (doctrinale ou philosophique) en confiant aux sages ou aux grands maîtres l'autorité de signification de l'écriture (le sens des mots), le développement esthétique de cet art recourt davantage à la cosmologie que traite le Livre des mutations (*Yijing*).

Les principaux instruments de l'art de l'écriture, le pinceau et l'encre, sont les exemples par excellence de cette réflexion esthétique.

Si les « six canons » ou « six règles » (*liufa* - 六法) exposés dans l'« *Évaluation des peintres anciens* » (*Guhua pinlu* - 古畫品錄) – traité chinois de la peinture composé par un certain XIE He (謝赫, en activité vers 479-502), le plus ancien parvenu jusqu'à aujourd'hui dans son intégralité<sup>244</sup> –, mettent l'accent sur le coup de pinceau et son expression liée à l'énergie (*qi* - 氣), ils se sont basés sur les « mutations permanentes » (易 - *yi*) que le Livre des mutations traite :

« Xie He n'énonce pas ses critères de classement ; à travers la lecture de son traité, on peut néanmoins relever plusieurs conditions qui déterminent ses choix, et en particulier de la nouveauté. (...) Xie He situe Lu Tanwei (?-vers 485) au-dessus de tous les autres peintres car il est le seul à avoir su maîtriser les six règles. Étant donné que seul Lu Tanwei satisfait à tous les critères, et qu'il ne peut être considéré sur le même plan que les autres artistes, Xi He emploie, de fait, pour ces derniers, deux critères d'appréciation. Il mentionne en effet deux types de peintres dignes d'être classés : d'une part, ceux qui arrivent à rendre la forme mais dont le coup de pinceau demeure faible et empreint de peu d'énergie, et, d'autre part, ceux dont le coup de pinceau éminent induit la présence de puissance spirituelle ou de souffle, mais dont la ressemblance formelle est insuffisante. »<sup>245</sup>

---

<sup>244</sup> Yolaine Escande, « Xie He », *Traité chinois de peinture et de calligraphie. Tome I. Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*, Paris, Klincksieck, coll. « l'esprit et les formes », 2003, p. 292.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 294.

En dernier lieu, si SU Shi (蘇軾, 1037-1101) a formulé deux notions conflictuelles de « copie de l'essence [des choses] » (寫意 - *xieyi*) et de « copie de la forme [des choses] » (形寫 - *xingxie*) en s'inspirant des critères d'appréciation de XIE He, il synthétise ses prédécesseurs<sup>246</sup>, à commencer par ZHOU Dunyi (周敦頤, 1017-1073), qui se trouvent en conflit entre la cosmologie du « Livre des mutations » et la pensée bouddhique comme le soulève Etiemble dans sa présentation sur le néoconfucianisme.

Tout en contextualisant la « renaissance » du confucianisme – alors en position faible (voir premier chapitre) – en relation avec la proscription du bouddhisme advenue vers la fin de la dynastie Tang (en 845), Etiemble soulève l'interminable discussion concernant l'influence du bouddhisme sur la formation de la doctrine néo-confucéenne. En s'appuyant sur l'opinion de Paul Demiéville, il présente le néoconfucianisme avec le « *Traité du faîte suprême* » (太極圖說 - *Taiji [Taegeuk doseol]*) – ouvrage de ZHOU Dunyi – comme un ouvrage *néo-bouddhiste* car, selon lui, le traité « s'ouvre sur une phrase longuement controversée : *wu ji er tai ji* [(無極而太極)] » et poursuit « où il semble bien qu'il faille comprendre que le sans-faîte, *wu ji* des bouddhistes (“ l'illimité”, “ l'infini”), c'est, en fait, *er*, le faîte suprême, *tai ji*, où les confucéens voient leur absolu »<sup>247</sup>.

L'expression *wu ji* de ce traité est interprétée en effet de manière contradictoire dans deux présentations par les auteurs français et coréens, qui auraient vraisemblablement consulté des références divergentes.

KIM Iksu, philosophe coréen spécialisé dans les pensées anciennes<sup>248</sup>, nous dit, par contre, que l'expression *wu ji* « est employée dans Laozi (老子) » : l'auteur du livre qui lui a donné son nom et qui n'a pas laissé de trace historique mais il est supposé avoir vécu au VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère<sup>249</sup>. KIM Iksu écarte l'influence du bouddhisme introduit en Chine depuis

<sup>246</sup> Rappelons ZHANG Zai (張載 1020-1077) dont nous avons consulté le commentaire des « Grands commentaires » (voir la partie précédente).

<sup>247</sup> Etiemble, « Confucius Confucianisme », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 1998, p. 247.

<sup>248</sup> LEE Hangnyeong, « Discours » (*chukgansa*), in « *Les pensées et les cultures coréennes. Recueil des articles en hommage au professeur KIM Iksu lors de son départ en retraite, nom de plume Seongjae* » (한국사상과 문화. 성재 김익수선생 고회기념 - *Han-guksasang-gwa munhwa. Seongjae Kimiksuseonsaeng gohuiginyeom teukjipho*), vol. 36, Séoul, « Association des études des pensées et des cultures coréennes » (Han-guksasang munhwa hakwe), 2007, pp. 1 et 2.

<sup>249</sup> Laozi est considéré comme un personnage légendaire non historique mais il est supposé qu'il aurait vécu au VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère (cf. Kristofer Schipper, « Laozi [Lao-Tseu] », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, op. cit., p. 388 et p. 389)

le milieu du premier siècle<sup>250</sup> et devenu de plus en plus important.

L'expression polémique *wu ji* est interprétée tantôt en relation avec la pensée bouddhique<sup>251</sup> chez les Européens, tantôt en relation avec la cosmologie chinoise chez les historiens du *monde chinois*, en dépit du fait que les auteurs du *Yijing* soient légendaires<sup>252</sup> – ces derniers qualifiant ainsi ZHOU Dunyi de précurseur du néoconfucianisme et non du néo-bouddhisme.

Après avoir synthétisé ses prédécesseurs (de cette période de la fin de la dynastie Tang et du début de la dynastie Song), SU Shi a formulé les deux notions fondatrices du néoconfucianisme : la « règle » (理 - *li*) et l'« énergie » (氣 - *qi*). Revenons aux deux notions conflictuelles esthétiques que SU Shi a élaborées ensuite et soulignons le développement foisonnant des couples de notions « philosophiques » et esthétiques qui paraissent être issues de ce couple formé par la « règle » (*li*) et l'« énergie » (*qi*).

Ce célèbre couple néo-confucéen, devenu, lui aussi, l'objet d'interminables discussions des lettrés (*voir* premier chapitre), nous paraît annoncer un développement dogmatique vers la fin de la monarchie Ming, sous l'influence duquel les lettrés Ming reformulent le dogme esthétique à partir du couple de « copie de l'essence [des choses] » (寫意 - *xieyi*) et de « copie de la forme [des choses] » (形寫 - *xingxie*). SU Shi avait différencié ces deux modes de « copie » pour distinguer la *peinture lettrée* de la *peinture d'académie*. Nous l'examinerons dans les passages suivants.

Le dogme esthétique pictural Ming, qui « s'inspire à l'origine de l'histoire de la secte Chan – qui s'était divisée en deux écoles, celle du Nord recherchant l'illumination par une discipline graduelle [*don-o*], celle du Sud basant son approche sur l'intuition [*jeomsu*] »<sup>253</sup>, semble soutenir le caractère bouddhique du *li* et l'incompatibilité entre la doctrine éthico-

---

<sup>250</sup> « Le bouddhisme commence à se répandre hors de l'Inde à partir de l'ère chrétienne, des confins indo-iraniens aux oasis d'Asie centrale. C'est par cette voie et par les villes cosmopolites du Gansu (Dunhuang, Zhangye, Wuwei) qu'il gagnera la Chine des vallées de la Wei et du fleuve Jaune, où sa présence est attestée dès 65 après J.C. » (cf. Jacques Gernet et Catherine Meuwese, « Bouddhisme », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, op. cit. p. 117).

<sup>251</sup> Cette pensée d'origine étrangère est caractérisée par un syncrétisme avec une pensée autochtone de taoïsme qui s'était développé ainsi en bouddhisme *zen*. Celui-ci devint imposant et menaçant pour le confucianisme (cf. *Ibid.*).

<sup>252</sup> Cf. Jean-Pierre DIÉNY, « Littérature », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 1998, p. 449.

<sup>253</sup> Pierre Ryckmans, « Dong Qichang [Tong K'i-tch'ang] (1555-1636) », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, p. 272 ; AHN Huijun, « Tradition de la peinture coréenne » (韓國繪畫의 傳統 - *Han-guk hwehwa-eui jeontong*), Séoul, éd. Munyechulpansa, 1990.



morale confucéenne et un abstractionnisme bouddhique. Etiemble conclut : « De fait, la dialectique du *li* et du *qi*, que l'on peut essayer de traduire en termes platoniciens (*idée-chose*), ou mieux encore aristotéliens (*forme-matière*), nul jamais ne pourra la déduire d'un texte confucéen, d'une page de Mencius. »<sup>254</sup>

Le principe de *spontanéité* que SU Shi – l'inventeur de la « peinture de bambou », sujet caractéristique de *peinture lettrée* – a « conseillé » aux lettrés confucianistes accentue davantage la recherche de l'illumination par l'*intuition subite* de l'école bouddhique du Sud.

### 3. La figuration calligraphique : graphie tridimensionnelle et composition « aperspective »

La loi du *yin* (陰) et du *yang* (陽), deux formes d'énergie inséparables et circulaires dans les mutations permanentes cosmologiques, semble être modifiée par le « raisonnement » néo-confucéen sous l'influence du bouddhisme. Le couple originel se dissocie et se met en opposition en produisant divers couples de conceptions consécutives : à ceux du « principe » ou de la « règle » (理 - *li*) et l'« énergie » (氣 - *qi*), de la « copie de l'essence [des choses] » (寫意 - *xieyi*) et « copie de la forme [des choses] » (形寫 - *xingxie*), s'ajoute celui du « vide » (虛 - *xu*) et « plein » (實 - *shi*).

Sans trancher à propos de l'influence du bouddhisme sur la conception des idées primordiales néo-confucéennes, auxquelles YUN Duseo s'opposera en s'intéressant aux arts et à la peinture en particulier et que nous aborderons de près dans le chapitre suivant, nous nous intéressons à des études coréennes qui expliquent le primordial *Traité du faite suprême* en relation avec le *Yijing* en accentuant que son auteur ZHOU Dunyi a étudié tout au long de sa vie et a pu éclairer les « mutations de l'univers » (易 - *yi*). Ces études s'approchent des commentaires généraux des confucianistes concernant les mutations cosmologiques (« Grand commentaire ») que nous avons vus dans la partie précédente. Elles expliquent que l'univers selon ZHOU Dunyi est constitué de *tai ji* (太極, « unité suprême de l'univers »)<sup>255</sup>, ce que les

<sup>254</sup> Etiemble, « Confucius et confucianisme », *op. cit.*, p. 248.

<sup>255</sup> Cf. Claude Grégory, « Cosmologie », *op. cit.*, pp. 253-261 ; KIM Gyobin, « Taegeuk » (<http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Index>).

néo-confucianistes développeront avec le concept de la « règle » (理 - *li*).

Grâce à la loi du *yin* et du *yang*<sup>256</sup>, le « mouvement » (動 - *dong*) et le « calme » (靜 - *jeong*) sont nés en se tenant mutuellement, le « mouvement » se trouve dans le « calme » et vice versa<sup>257</sup>. Cette paire du « mouvement » (*dong*) et du « calme » (*jeong*) a été considérée dans l'esthétique chinoise comme un des éléments principaux depuis l'époque Zhou (XI<sup>e</sup> siècle - 250 avant J.C.). La création artistique est expliquée à travers cette paire qui sert également de critère pour apprécier des œuvres artistiques.

La paire a subi l'influence de la vision cosmologique du *yi* de manière déterminante, lorsque ZHANG Zai a expliqué que l'univers se compose de l'« énergie » (氣 - *qi*) en le précisant dans deux états distinctifs : celui, initial, où l'énergie (*qi*) est « éparpillée », ce qu'il a appelé le « vide absolu » (太虛 - *tai xu*), par opposition à celui où l'énergie (*qi*) « se réunit » et devient ainsi des choses. Les « figures » (象 - *xiang*) se forment lorsque l'énergie (*qi*) se réunit. L'énergie (*qi*) en état de *vide* n'a pas de forme, contrairement à l'énergie en état de *plein* (實 - *shi*) qui a une forme (*xiang*). Or ces états de *vide* ou de *plein*, cette absence de forme ou cette apparition de forme, « circulent » de l'un à l'autre et constituent une unité<sup>258</sup>.

Ces mutations de l'« énergie dissipée » (虛 - *xu*), dite le *vide*, et de l'« énergie rassemblée » (實 - *shi*), dite le *plein*, nous pouvons les appeler « figurations cosmologiques ».

Lorsqu'un calligraphe chinois écrit les graphies de l'écriture, « figures cosmologiques » par excellence car elles révèlent ces mutations permanentes de l'énergie (*wen*), le pinceau sonde la mutation et non pas la forme fixe, qui n'est qu'une abstraction intellectuelle de l'homme. Les graphies de l'écriture redeviennent les « empreintes » des premiers animaux que les calligraphes découvrent et ils transposent cette « découverte » sur une feuille de papier ou une

---

<sup>256</sup> « *Yin* et *yang* sont des indices dont se trouvent affectées les variations du *qi*. *Yang* connote une profusion, une dissipation énergétique, croissante ou décroissante, jamais constante (...) *Yin* n'est pas le contraire ou le complément de *yang*. Il n'est pas le second terme d'une dialectique simplette, car *yang* implique (au sens étymologique de ce verbe) la concomitance de *yin* et non son opposition. Il y a entre eux, si l'on peut dire, compénétration. Ils sont inséparables ou impensable séparément (...) *Yin* ni *yang* ne sauraient être absolus » (Claude Grégory, *op.cit.*, p. 257).

<sup>257</sup> Cf. PARK Nakgyu et SEO Jinhui, « Esthétique ou pensée de l'art dans *luxue* Song » (송대 이학(理學)의 예술·미학사상 - *Songdae ihak-eui yesul-mihak sasang*), in *Inmunnonchong*, vol. 45, Séoul, 2001, pp. 203-226.

<sup>258</sup> Notre traduction du coréen au français : « '기'(氣)는 우주의 본체로서, 기가 흩어지면 '태허'(太虛)가 되며, 이것은 '기'의 본연의 상태이고, '기'가 모이면 만물이 된다. '상'(象)은 기가 모인 산물이다. 기는 본래 허이며, 무형이다. 상은 '실'(實)이며 유형이다. 허와 실, 유형과 무형은 서로 소통되지 않는 것이 아니라 통일체이다 » (*Ibid.*, p.212).

étouffe (soie ou chanvre), support jouant sur l'encre que le pinceau transporte et pose au rythme de l'énergie du calligraphe. Le coup de pinceau incarne la relation que le calligraphe établit avec les graphies cosmologiques, le *yi* :

« Dans la création artistique, le *yi* désigne ce qui permet de rencontrer le cœur-esprit de l'artiste et l'intentionnalité du monde. Le *yi* se situe en-deçà de toute connaissance discriminative. »<sup>259</sup>

Les peintres figurent les choses et les êtres vivants au moyen du pinceau, qui sonde les mutations de l'énergie. L'espace pictural des peintres du monde chinois reflète ce rapport en mutation permanente sans pouvoir figer par un principe de composition, par exemple la perspective de la Renaissance, principe pictural par excellence qui homogénéise l'espace sur une toile artificielle<sup>260</sup>, alors que l'espace pictural chinois semble refléter l'hétérogénéité du monde, impossible à traduire par un ordre mesuré. L'art pictural chinois propose un espace pictural « multi-perspective » ou « aperspective » sans exclure pour autant la partie de la vision en perspective.

Sous l'influence de l'art de l'écriture, la peinture devient une « graphie tridimensionnelle ». Dans cette peinture, le traitement de l'ombre permet d'exprimer la profondeur mais pas le volume.

## II. *Wen littéraire* confucéen et la peinture

### 1. Thèse de « l'écriture et de la peinture qui partagent le même corps » (書畫同體 - *shuhuatongti* [*seohwadongche*])

Dans un ouvrage contemporain européen consacré entièrement à la peinture chinoise, l'intitulé de l'introduction est : « la magie de la figuration : peinture et action civilisatrice »<sup>261</sup>.

---

<sup>259</sup> Yolaine Escande, *op. cit.*, Tome I, p.1109.

<sup>260</sup> Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Les éditions de minuit, coll. « Le sens commun », 1975.

<sup>261</sup> Nicole Nicolas-Vandier, « La magie de la figuration : peinture et action civilisatrice », in *Peinture chinoise et tradition lettrée : expression d'une civilisation*, Paris, Seuil, 1983, pp. 11-12.

L'écriture y est présentée comme matrice de la « magie » picturale dont la « vertu révélatrice » a été transmise de l'une à l'autre. L'auteur Nicole Nicolas-Vandier nous paraît considérer la naissance commune à la peinture et à l'écriture comme un caractère « insaisissable », « sans âge », de la peinture chinoise et juge nécessaire de la présenter au préalable.

Toutefois, cette présentation révèle un processus qui s'oppose à l'idée d'une naissance commune à la peinture et à l'écriture, processus que cet auteur nous semble avoir négligé. En effet, Nicole Nicolas-Vandier revalorise l'opinion dominante du *monde chinois* pour laquelle la naissance commune à la peinture et à l'écriture est un mythe immuable, un mythe chinois comparable au mythe européen de l'origine verbale de l'écriture, contesté par la recherche entreprise par Anne-Marie Christin sur la naissance de l'écriture et sa nature comme nous l'avons vu dans la partie précédente :

« Il est surprenant, lorsque l'on y songe, de constater que le mythe de l'origine verbale de l'écriture puisse avoir une vie si longue. Cette hypothèse aurait pourtant dû paraître absurde aux linguistes depuis longtemps. Ce qui caractérise essentiellement la structure de l'écriture est sa mixité : parce que son système s'appuie sur deux registres à la fois, celui du verbe et celui du graphisme, mais aussi parce que ces registres sont eux-mêmes foncièrement hétérogènes l'un à l'autre. »<sup>262</sup>

Les sources chinoises par lesquelles Nicole Nicolas-Vandier aborde la peinture chinoise, son origine et son rapport avec l'écriture en particulier, ne paraissent pas pour autant appuyer son propos. La citation qui sous-tend toute son introduction nous paraît se détourner de sa signification originelle. Le « récit » de l'invention de l'écriture chinoise qu'elle développe semble se rapprocher de l'opinion largement admise, en ignorant l'« élaboration » du récit de l'invention de l'écriture élaboré par XU Shen, ainsi que l'influence postérieure de ce récit sur l'histoire de la peinture chinoise.

Les origines de la peinture chinoise que décrit Nicole Nicolas-Vandier en référence à l'« *Évaluation des peintres anciens* » (*Guhua pinlu*) de XIE He, déjà cité, ne paraissent pas soutenir l'origine commune à l'écriture et à la peinture.

Cette source de référence de la peinture chinoise comporte en effet une description sur les origines de la peinture mais dans un contexte bien particulier : après avoir exposé les « six

---

<sup>262</sup> Cf. Anne-Marie Christin, « L'espace aveugle », in *L'image écrite ou la déraison graphique*, *op. cit.*, p. 11.

canons » ou les « six règles » (*liufa*) qui ont été instaurés à partir des « évaluations et hiérarchisations » (*pindi* - 品第) des époques précédentes, XIE He précise que son « classement ordonné [des artistes] » se limite aux seules artistes historiques. Il mentionne ensuite les origines de la peinture qu'il a écartées de sa « théorie » en raison du fait qu'elles relèvent d'un registre légendaire :

« En me fiant respectueusement [aux époques] proches et lointaines, et en m'en remettant à leurs évaluations et hiérarchisations (*pindi*), j'ai établi un classement ordonné [des artistes]. C'est pourquoi ce que je rapporte ici ne remonte pas de façon étendue aux origines [de la peinture], qui sont traditionnellement uniquement attribuées aux divinités et aux immortels, or personne ne les a jamais vus ni entendus. »<sup>263</sup>

La mise à distance des fondateurs légendaires par l'influent « théoricien » chinois, est négligée par Nicole Nicolas-Vandier qui n'en extrait que les fragments parlant des origines de la peinture et les reformule de manière à attribuer à XIE He l'affirmation suivante :

« L'art [la peinture] procède à l'origine des dieux et des immortels. Il n'est personne qui les ait entendus ni vus. »<sup>264</sup>

Les origines de la peinture selon le registre légendaire – lequel n'a pas permis au Chinois de les intégrer dans sa « théorie » –, manquent selon lui d'une condition nécessaire et suffisante de la peinture qu'il a évoquée, à savoir l'existence d'« œuvres », sans lesquelles il n'aurait pu développer ses fameuses « Six règles » :

« Ce qui qualifierait la dignité de la peinture dépend de la distinction de leur niveau d'accomplissement. Aucune peinture ne montre ce qui serait conseillé ou déconseillé. Émerge à la surface de l'eau d'un lac les “événements” restés immergés pendant mille ans dans le tranquille silence. Déployer une peinture devant ses propres yeux correspondrait à se trouver devant un miroir. »<sup>265</sup>

<sup>263</sup> Yolaine Escande, *op. cit.* Tome I, p. 298 et p. 299. La précision entre parenthèses vient de cet auteur.

<sup>264</sup> Nicole Nicolas-Vandier, *op. cit.*, p. 11.

<sup>265</sup> Notre traduction du chinois classique au coréen : « 대저 그림(畫)의 품격(品)이라하는 것은, 그 우수함과 열악함을 구분하는 데 있다, 회화작품들(圖繪)은 권고하거나 경계해야 할 것을 분명하게 하지 않는 것이 없다. 천년 동안 침묵과 고요속에 잠겨있던 일들이 호수의 수면에 떠올라 나타나는 것이다. 화폭을 펼치는 것은 거울에 비추어 생각하는 것을 가능하게 한다. 그러나(雖) 그림에는 육법(六法)이 있으니, 능히 모든 것을 갖추어 드물다. 옛날이나 지금이나 단지 하나에만 뛰어난 것은 다르지 않다. 육법은 무엇인가? 그 첫째는 기운생동(氣韻生動, «대상이 가지고 있는 생명을 생생하게 그려내는 것»)이요, 둘째

Contrairement à ce critère fondamental de la présence ou de l'existence d'œuvre que le peintre-théoricien chinois nous fait entendre d'un ton sobre mais clair et net, Nicole Nicolas-Vandier met en lien XIE He avec les « inventeurs légendaires » de l'écriture, Fu Xi ou Cang Jie, comme si XIE He identifiait les dites « divinités et les immortels » avec ces derniers, sans trop faire la distinction entre l'art de l'écriture et l'art pictural. Pour sa part, Yolaine Escande met l'accent sur la différence de considération de ces « origines mythologiques » entre les calligraphes et les peintres durant la période où XIE He a composé son « *Évaluation des peintres anciens* » (*Guhua pinlu*), et nous suggère que, sous l'influence des calligraphes – alors très probablement en position prééminente grâce à leur art bien installé dans la société (voir la partie précédente) – XIE He a certainement mentionné les origines « invisibles et sourdes » de la peinture, malgré la distance qui le séparait d'elles :

« Dans son texte, Xie He choisit de ne mentionner que des peintres qui existèrent réellement, et de ne pas aborder l'origine mythologique de la peinture. Par contraste, en calligraphie, les théoriciens insèrent couramment dans leur classement des figures mythiques, tels les personnages légendaires Paoxi [Fu Xi], Cangjie [Cang Jie], etc., sur le même plan que des calligraphes ayant réellement existé. »<sup>266</sup>

De ce point de vue, il paraît difficile de considérer le célèbre XIE He lui-même comme un exemple représentatif de la peinture chinoise, comme le fait Nicole Nicolas-Vandier en développant sa conception de l'idée d'une naissance commune à la peinture et à l'écriture<sup>267</sup>.

---

는 골법용필(骨法用筆, «형상을 묘사할 때 필치와 선조를 적절히 사용하는 것»)이요, 세째는 응물상형(應物象形, «대상의 실제모양을 충실하게 사실적으로 그리는 것»)이요, 네째는 수류부채(隨類賦彩, «사물의 종류에 따라 정확하고 필요한 색을 칠하는 것»)요, 다섯째는 경영위치(經營位置, «제재의 취사 선택과 화면의 구도와 위치 설정을 잘 하는 것»)요, 여섯째는 전이모사(傳移模寫, «옛 그림의 모사를 통해 전통을 계승 발전시키는 것»)라. 육탐미가 유일하게 모두에 능하며, 위험이 모든 것을 갖추어 썼다. 따라서 공교하고 웅졸한 흔적들이 남아있다. 예술에는 과거와 오늘이 없으니, 삼가 옛것에 의지하여 오늘을 비춘다. 옛것의 품격과 등급을 따른다. 하나의 질서를 완성했다. 그 기원에 대해 언급하지 않은 이유는, 그것이 단지 신선(神仙)에 의해 태어났다고 전해질 뿐, 누구도 들은 적도 본 적도 없기 때문이다». Voir Transcription et traduction des écrits et des textes en *hanja* et en chinois classique : 5/3-3.

Pour cette traduction, nous avons consulté et analysé deux traductions en français et en anglais (Yolaine Escande, *op. cit.* tome I, pp. 296-299 ; Susan Bush & Hsio-yen Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge Massachusetts, and London, England, Harvard University Press (Harvard Yenching Institute), 1985, p. 39 et p. 40)

<sup>266</sup> Yolaine Escande, *op. cit.* Tome I, note 617.

<sup>267</sup> Voici le passage concernant la naissance commune de l'écriture et de la peinture : « Avec l'écriture, la peinture était née. Pour répondre aux besoins d'une civilisation toujours plus complexe, ces deux modes d'expression se différencient : l'écriture reçoit la mission de transmettre le sens des choses et la peinture celle de les figurer. Mais les deux arts avaient hérité de leur commune origine une vertu révélatrice. L'homme qui les exerçait avait mandat de faire sortir du chaos un monde toujours menacé par les forces du désordre. Comme l'écriture, la peinture est dotée d'un pouvoir régulateur. La civilisation lui doit d'avoir atteint un niveau plus élevé » (Nicole Nicolas-Vandier, *op. cit.*, p. 11).

En effet, le peintre-théoricien chinois paraît surtout réclamer une peinture qui ne chercherait pas forcément son *origine* dans « les tout premiers dessins aux âges prédynastiques » de l'écriture, dessins au « caractère insaisissable du jaillissement créateur ». Nicole Nicolas-Vandier ignore le processus de la formation de la peinture chinoise, lorsqu'elle la situe à l'intérieur de la tradition *lettrée* comme une « magie de la figuration : peinture et action civilisatrice » et qu'elle constate qu'« en Chine, la peinture est un langage symbolique qui sourd d'un passé sans âge »<sup>268</sup>.

Outre l'« *Évaluation des peintres anciens* » de XIE He, la deuxième référence explorée par Nicole Nicolas-Vandier sont les fameuses *Annales des peintres célèbres des dynasties successives* (*Lidai minghua ji* [歷代名畫記], 847) de ZHANG Yanyuan (張彥遠, vers 813-vers 879) qui semblent dévoiler un développement d'« origines mythologiques » de la peinture.

À la différence de son prédécesseur qui, environ 350 ans plus tôt, ne cherchait pas à connaître les origines de la peinture, ZHANG Yanyuan a consacré sa réflexion aux « origines de la peinture » en ouverture du premier chapitre de ses *Annales*<sup>269</sup>. Ce haut fonctionnaire de la monarchie Tang, expert en œuvres d'art et connaisseur de la calligraphie et de la peinture, a rassemblé « les premiers traités de peinture et de calligraphie antérieurs à la dynastie des Tang [dont celui de XIE He] dans deux ouvrages monumentaux : *L'Essentiel sur l'art de l'écriture* (*Fashu yaolu*) et les *Annales* »<sup>270</sup>.

ZHANG Yanyuan y énonce qu'« écriture et peinture partagent le même corps [sont les mêmes] » (書畫同體 - *seohwadongche* [shuhuatongti]). Avec cette formule, les origines communes à l'écriture et à la peinture semblent installées pour toujours dans le *monde chinois* qui développe, à l'époque des Yuan (1279-1368), une formule semblable : « écriture et peinture ont la même origine » (書畫同原 - *seohwadongweon* [shuhuatongyuan])<sup>271</sup>. Ces origines communes continuent à être validées à travers des recherches pragmatiques, telle que cette

---

<sup>268</sup> Ces expressions entre parenthèses viennent de l'introduction de Nicole Nicolas-Vandier.

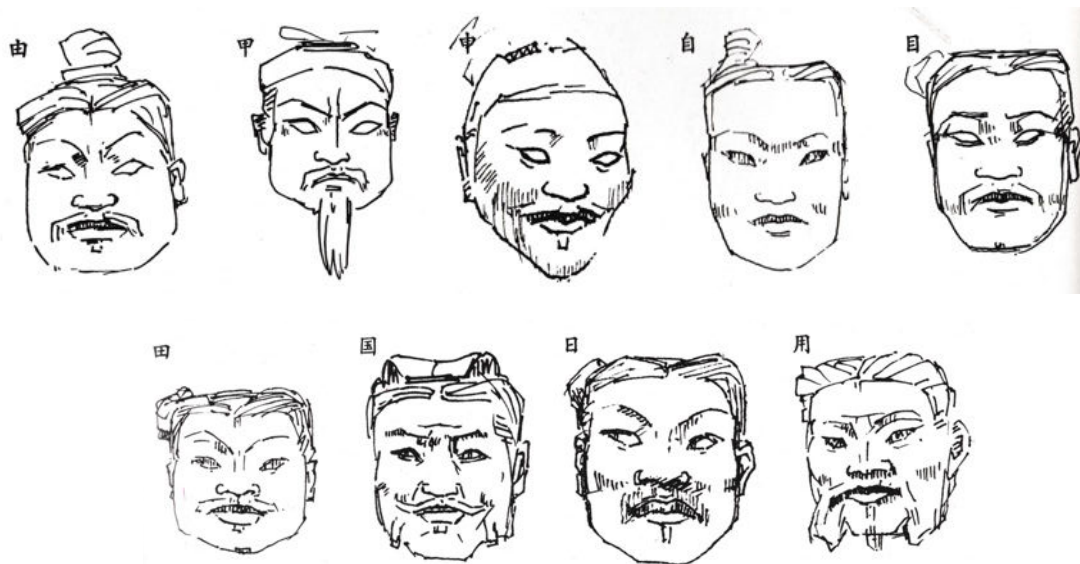
<sup>269</sup> ZHANG Yanyuan, « Annales des peintures célèbres des dynasties successives : Chapitre un. », in *Traité chinois de peinture et de calligraphie. Tome II. Les textes fondateurs (des Tang et les Cinq dynasties)*, Paris, Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 2010, pp. 604-652.

<sup>270</sup> *Ibid.*

<sup>271</sup> PARK Byeongcheon, « Étude sur la définition et la caractéristique de l'art de l'écriture. Concernant le *shufa* (書法) chinois » (書藝의 定義와 特性에 대한 考察. 中國의 書法論을 中心으로 - *Seoye-eui jeongeui-wa tteukseon-e daehan gochal. Jungguk-eui seobeopron-eul jungsim-euro*), « Recueil des articles scientifiques de l'Université pédagogique Incheon » (*Incheongyodae nonmunjip*), vol. 19, Incheon, 1985, pp. 219-248.

étude archéologique des célèbres soldats de l'empereur Qin (cf. image ci-dessous)<sup>272</sup> :

Image 1. Association des traits de visage et des caractères d'écriture  
Lecture graphique des visages des « Soldats de Qin Shi Huangdi »



Nous pouvons rapprocher la thèse de ZHANG Yanyuan<sup>273</sup> sur les origines communes à l'écriture et à la peinture du logocentrisme de la civilisation européenne, qui valorise les mots sur leur graphie, c'est-à-dire le verbe sur l'écriture, en considérant celle-ci comme un simple moyen de transcription dépourvu d'expression propre, et qui considère de même que la peinture est subordonnée au verbe comme un moyen de transcription visuelle ou picturale :

« Non seulement en effet notre culture, façonnée depuis des siècles par une confiance absolue dans les seules vertus de l'alphabet, n'abordait jamais l'écriture que sous l'angle du phonétisme, comme s'il s'agissait là de son critère exclusif, mais elle avait fait du découpage en lettres - en « éléments » - de ce système le fondement universel de toute composition quelle qu'elle fût. L'image en avait été la première victime, comme en témoigne le conseil donnée aux jeunes artistes par Alberti dans son traité *De la peinture*, en 1435. »<sup>274</sup>

<sup>272</sup> FU Tianchou (sous la direction de), *L'armée en terre cuite de l'empereur Qin Shi Huang*, Beijing, Éditions du nouveau monde, 1987 (1<sup>er</sup> édition : 1985), p. 12 et p. 13.

<sup>273</sup> Ce Chinois a consacré trois chapitres de ses *Annales* qui en comptent dix à la réflexion « théorique » non négligeable dont le rapport entre peinture et écriture, nous permettant de sonder le développement de la pensée sur l'écriture en Chine (cf. Yolaine Escande, *op. cit. Tome II*, pp. 602 et 603).

<sup>274</sup> Anne-Marie Christin (sous la direction d'), *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia*, *op.cit.*, p. 9.



Le *monde chinois*, quant à lui, situe l'écriture au cœur de toutes choses au détriment des mots, secondaires, dans l'ombre de l'art de l'écriture, lequel permet d'exprimer un « moi » sans l'articuler nécessairement. Il considère également que la peinture est subordonnée comme un prolongement de l'art de l'écriture.

Or, la peinture qu'aborde ZHANG Yanyuan dévoile l'« ordre des hommes tiré de l'ordre des choses », comme Jean François Billeter caractérise l'usage du *wen* confucianiste. Contrairement à l'« image écrite » qu'Anne-Marie Christin analyse comme un moyen intermédiaire entre ici et le monde de l'au-delà, ces images confucéennes sont réalisées au service de l'ordre du monde d'ici-bas, c'est-à-dire l'ordre des hommes.

Nicole Nicolas-Vandier termine sa citation<sup>275</sup> de ZHANG Yunyuan : « La peinture parfait l'éducation et aide aux relations sociales »<sup>276</sup>, en complétant par deux passages du texte chinois. L'un accentue la contribution de la peinture à la mise en ordre des choses : « Les plans et les peintures sont les grands trésors symbolisant l'État, les règles et les codes qui permettent d'ordonner le désordre »<sup>277</sup> ; l'autre démontre des rôles exemplaires : « De voir les héros suffit à prévenir [les esprits] contre le mal, et de voir les mauvais suffit à inciter [les hommes] à penser aux sages »<sup>278</sup>.

À cet égard, une prohibition confucéenne – vivement conseillée aux lettrés de Joseon en les prévenant de la nature trop « magnétique » des arts de la poésie, de la calligraphie et de la peinture –, vient à notre esprit : « Si tu laisses porter ton attention par des objets [qui ne méritent pas en général d'être traités ainsi], tu risqueras de perdre ta volonté de te discipliner<sup>279</sup> » (玩物喪志 - *wanmulsanggam*)<sup>280</sup>.

## 2. *Ut pictura poesis* chinois, « la peinture est dans la poésie, la poésie

---

<sup>275</sup> Nicole Nicolas-Vandier, *op. cit.*, p. 11.

<sup>276</sup> Yolaine Escande précise « qu'il s'agit des cinq relations sociales considérées comme naturelles, entre souverains et vassaux, époux, parents et enfants, aînés et cadets, amis » (cf. Cinq parangons confucéens).

<sup>277</sup> Cf. Yolaine Escande, *op. cit.*, Tome II, p. 613.

<sup>278</sup> Cf. *Ibid.*, p. 609.

<sup>279</sup> Cf. Un bon lettré (néo)-confucianiste devait « consolider ses connaissances par l'éclaircissement des principes des choses » (格物致知 - *gemuzhizhi* [*gyeokmulchiji*]) et « mettre en lumière autrui après s'être [ainsi] discipliné » (修己治人 - *sugichi-in*).

<sup>280</sup> Cf. LEE Wanwoo, « Étude sur les écrits de calligraphie dans la période dite antérieure de Joseon » (朝鮮前期의書論 研究 - *Joseon jeongi-eui seoron yeon-gu*), in « *Revue de l'histoire de l'art coréen* » (*Misulshak yeon-gu*), Séoul, « Association des études de l'histoire de l'art coréen » (*Han-guk misul sahakwe*), 2003, pp. 283-319.

## est dans la peinture » (詩中畫, 畫中詩 - *hwajungshi shijunghwa*) de SU Shi (1037-1101)

Nous nous intéressons ainsi aux rapports entre la peinture et l'écriture qui sont développés dans deux civilisations « hétérogènes » et « incompatibles ». Ces rapports, définis, en Europe par la vision d'origine verbale de l'écriture et dans le *monde chinois* par la vision des origines communes à l'écriture et à la peinture (du moins jusqu'à l'époque « pré-moderne » durant laquelle notre lettré coréen a réalisé ses œuvres picturales), semblent mériter d'être examinés ensemble. Cet examen nous paraît d'autant plus significatif dans la mesure où l'on discute l'influence de la peinture européenne introduite en Chine – un élément principal pour qualifier l'époque de « pré-moderne ».

Les œuvres de YUN Duseo – disons-le dès maintenant – ne montrent pas explicitement des traces de cette influence, du moins dans leur manière de figurer des choses et des êtres vivants (« figuration calligraphique »), mais la reflètent toutefois dans la façon dont elles sont composées (invention de genres nouveaux : « nature morte » et « scènes de la vie quotidienne »).

À cet égard, ses œuvres nous demandent encore une réflexion comparative – autant que ce soit possible – entre les peintures européenne et chinoise, classiques dans le sens où elles sont les produits des visions mentionnées ci-dessus, respectivement celle de l'origine verbale de l'écriture et celle des origines communes à l'écriture et à la peinture.

Durant l'époque « pré-moderne », le changement de la composition des peintures de YUN Duseo, totalement ignorant de la peinture européenne, fait écho à la composition des peintures chinoises réalisée par Giuseppe Castiglione (1688-1766). Ce jésuite ayant rendu service à la cour impériale de la Chine de Qing (1644-1911), figure comme un exemple d'un Européen qui aborde une peinture qu'il ignore tout autant (cf. images ci-dessous). À cette époque, la rencontre entre les deux peintures se fait à travers la composition. Pour le reste, chacune reste fidèle à ses « vieilles habitudes » : « rationnelle » de la Renaissance de Giuseppe Castiglione et « calligraphique » de YUN Duseo.

Si la composition de la peinture permet aux deux peintres de « se croiser », la « figuration calligraphique » continue de les séparer. Tout en « inventant » des compositions nouvelles, YUN Duseo met de plus en plus l'accent sur ses traits calligraphiques par son coup de pinceau, alors que Giuseppe Castiglione réalise étonnamment les compositions chinoises,

sans la moindre différence, mais son coup de pinceau, selon le critère de XIE He, « manque d'énergie » pour pouvoir être « classé » parmi les meilleurs.

Afin d'aborder ce contact que notre Coréen établit avec la peinture européenne, de manière balbutiante et probablement inconsciente mais significative en termes de conception d'un « espace pictural » nouveau en cette période, examinons d'abord les principes d'art européens et chinois concernant la parenté entre la peinture et la poésie.

Si, en Europe la parenté étroite entre la peinture et la poésie a été dogmatisée durant la Renaissance et l'Âge classique, par la reprise inversée de la célèbre formule d'Horace (65 av. J.C.- 8 av. J.C.) d'*ut pictura poesis* (« la poésie est comme la peinture ») : « la peinture est comme la poésie »<sup>281</sup>. En Chine, la formule de SU Shi, « la peinture est dans la poésie, la poésie est dans la peinture » (*shijunghwa hwajungshi*) nous paraît affirmer cette même parenté.

Toutefois, en Chine, cette parenté entre poésie et peinture prend une forme tout à fait spécifique. Il faut attendre l'époque des Six dynasties pour que la peinture et l'art de l'écriture y acquièrent un statut d'art :

« En ces temps troublés, les aristocrates lettrés du Sud vont, à l'instar des “Sept Sages de la forêt de bambou”, trouver refuge dans la nature et composer les premières peintures de paysage. C'est alors que se codifient les grands styles de la calligraphie, un art déjà fort apprécié sous les Han (peintre Gu Kaizhi et calligraphe Wang Xizhi) (...). Parallèlement à ces œuvres où pour la première fois l'émotion de l'artiste supplante le savoir-faire de l'artisan, une réflexion s'engage sur le processus de la création et sur les critères esthétiques intervenant dans une définition du goût. Elle aboutit, notamment, au début du 4<sup>e</sup> siècle, à l'énoncé des *Six principes sur la peinture* par Xie He. »<sup>282</sup>

Cet art de l'écriture et cette peinture, qualifiés par les lettrés essentiellement influencés par le taoïsme (cf. formation du principe de l'« accord entre la poésie, la calligraphie et la peinture » (詩書畫一致 - *siseohwa ilchi*)), entrent en vigueur en tant qu'arts nobles à partir de l'époque Tang. C'est l'époque où l'incontestable poète et peintre WANG Wei (王維, 699-759),

---

<sup>281</sup> Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme & Théorie de la peinture. XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles [Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting, New York, éd. W.W. Norton and Company Inc., 1967]*, traduit de l'anglais en français et mise à jour par Maurice Brock, Paris, éd. Macula coll. « La littérature artistique », 1998.

<sup>282</sup> Alain Thot, « Arts », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise, op. cit.*, p. 33.

désigné par SU Shi comme fondateur de la tradition dite lettrée<sup>283</sup>, a mis en forme le genre de la peinture de montagnes et d'eaux (« paysage »), considéré le plus proche de l'art de l'écriture :

« Qui goûte la poésie de Mojie [appellation de WANG Wei] trouve au sein de la poésie la peinture. Qui contemple la peinture de Mojie trouve au sein de la peinture la poésie. »<sup>284</sup>

Si SU Shi pouvait valoriser la technique picturale en lavis, en s'inspirant de l'affinité entre la poésie et la peinture et en faisant la promotion de WANG Wei comme celui « qui avait réussi l'idéale combinaison de la peinture et de la poésie »<sup>285</sup>, cela ne nous semble pas sans relation avec la formule de ZHANG Yuanyuan, que nous retrouvons chez Jean François Billeter lorsqu'il commente l'attitude confucianiste vis-à-vis du *wen*.

Alors que ZHANG Yuanyuan recherche les origines communes à l'écriture et à la peinture en s'appuyant sans doute sur le *wen* cosmologique qui désigne un groupe de graphies de l'écriture chinoise, Jean François Billeter semble y voir une « transformation » du sens originel du *wen* (« affleurement spontané » ou « émanation naturelle ») en un sens confucianisé (« enseignement des sages »). De même, ce dernier interroge d'une manière similaire la « littérature » que les confucianistes appellent aussi *wen* :

« Par une autre voie, *wen* en est venu à désigner non seulement l'écriture, mais le texte, la composition littéraire, les belles-lettres. Les confucianistes anciens voyaient en effet dans l'expression littéraire un autre affleurement spontané. Leur théorie de la création littéraire montre à l'évidence qu'ils n'ont pas considéré la littérature comme le domaine de la fiction, des artifices de l'imagination ou des constructions de l'intellect comme l'ont fait les théoriciens occidentaux depuis Platon et Aristote, mais comme l'émanation naturelle de la subjectivité lorsqu'elle s'émeut au contact des choses. La littérature était à leurs yeux la fine fleur d'un pouvoir d'épanouissement propre à l'homme et, plus profondément, propre à la réalité même ».<sup>286</sup>

Le *wen* nous paraît quitter la cosmologie, taoïste peut-être, pour devenir un *wen* confucianiste poétique, en revendiquant une certaine subordination de l'art de l'écriture et de

---

<sup>283</sup> C'est Su T'ung-po [So Dongpa] (蘇東坡 [蘇軾], 1036-1101) qui a formulé la *peinture lettrée* comme pratique picturale indissociable de la pratique calligraphique des lettrés, un groupe d'hommes qualifiés par leur quête de Tao [Do] afin de devenir l'« homme idéal » (君子 - gunxi [gunja]).

<sup>284</sup> Jean-Pierre Diény, « WANG Wei (699 env.-env. 759) », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, op. cit., p. 749.

<sup>285</sup> *Ibid.*

<sup>286</sup> Jean François Billeter, op. cit., p. 258.

l'art pictural au *wen* poétique, l'ultime art de la poésie :

« “La poésie est la plus haute expression du *wen*”, écrit Liu Xie [劉勰, 465 env.-522]<sup>287</sup> au début du VI<sup>e</sup> siècle. *Wen* exprime la quintessence de l'esprit lettré. Avec la poésie, la calligraphie et la peinture ont été tôt ressenties comme des expressions équivalentes de la création artistique. »<sup>288</sup>

Sans pouvoir aller jusqu'au bout de cette réflexion sur l'emploi confucéen du *wen*, des analyses sur la nature caractéristique de l'écriture chinoise retiennent notre attention. La qualification de poétique de l'écriture chinoise fait écho au développement de l'écriture alphabétique européenne en vue d'une littérature narrative :

« La langue chinoise répond difficilement aux exigences de l'expression analytique, à cause de la polyvalence grammaticale de tous ses mots – qui leur confère en revanche autonomie et puissance suggestive ; l'imprécision des phrases entraîne la nécessité du rythme et du parallélisme : une telle langue se prête donc tout naturellement aux formes poétiques. »<sup>289</sup>

---

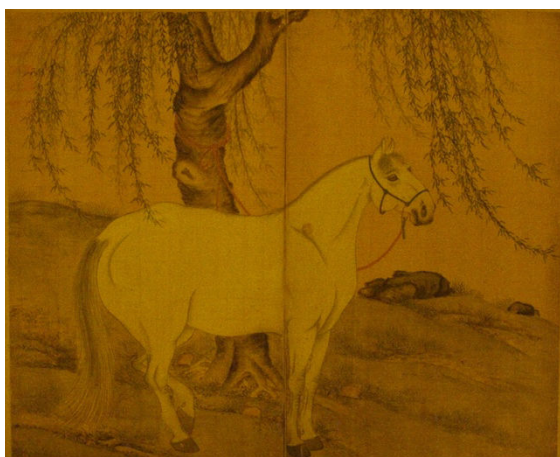
<sup>287</sup> Odile Kaltenmark, « LIU Xie [LIEOU HIE] (465 env.-522) », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, *op. cit.*, pp. 488-490.

<sup>288</sup> Nicole, Nicolas-Vandier, *op. cit.*, pp. 7-8.

<sup>289</sup> Odile Kaltenmark, « SHI [CHE], genre littéraire », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, *op. cit.*, pp. 632-634. L'auteur ajoute : « (...) le sens du rythme et l'expression poétique jouent un rôle essentiel dans l'ensemble de la littérature chinoise ; aussi est-il parfois difficile de classer un genre donné dans la prose ou dans la poésie. Celle-ci ne s'est jamais parlée. Tantôt on la psalmodiait, tantôt on la chantait. Elle existe partout en Chine. Cultivée avec prédilection par les philosophes eux-mêmes, rarement de caractère narratif ou épique, on en trouve presque toujours accompagnant les œuvres peintes, on en trouve aussi jusque dans la rue. D'ailleurs la poésie lettrée a généralement eu recours aux rythmes populaires pour se revitaliser et se renouveler périodiquement. C'est seulement sous les Tang que les écrivains prennent conscience des possibilités propres à leur langue. Ils avaient découvert en particulier que les tons font partie intégrante du mot ; des théoriciens distinguent et classent aussi plusieurs sortes de parallélisme dans les expressions comme dans les vers. La langue poétique devient très élaborée. »

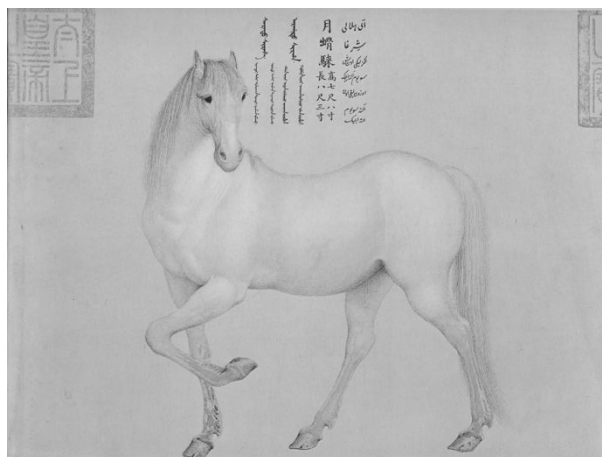
Images 2 /<sub>1</sub> et 2 /<sub>2</sub>. Les chevaux blancs peints par YUN Duseo et par Giuseppe Castiglione

2 /<sub>1</sub>.



YUN Duseo, *Cheval blanc* (ill. 108)

2 /<sub>2</sub>.



Giuseppe Castiglione, *Cheval blanc*<sup>290</sup>

Écoutons Gottold Ephaim Lessing (1729-1781), considéré comme un des fondateurs de l'esthétique moderne européenne. Il dissocie la peinture et la littérature européennes, jusque-là réunies par le dogme d'*ut pictura poesis*, pour décrire des scènes allégoriques et bibliques, qu'ils présentent dans une certaine autonomie l'une par rapport à l'autre. Cette dissociation nous permet *a posteriori* de mesurer, dans la parenté entre peinture et littérature, l'impact très probable sur YUN Duseo de l'introduction des images européennes dans le *monde chinois* :

« Voici mon raisonnement : s'il est vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes différents de la poésie, à savoir des formes et des couleurs étendues dans l'espace, alors que celle-ci emploie des sons articulés qui se succèdent dans le temps ; s'il est incontestable que les signes doivent avoir une relation naturelle et simple avec l'objet signifié, des signes juxtaposés ne peuvent alors exprimer que des objets juxtaposés, ou dont les éléments sont juxtaposés, de même que des signes qui se succèdent ne peuvent représenter que des objets successifs, ou dont les éléments sont successifs (...) Des objets qui se juxtaposent ou dont les parties sont juxtaposées s'appellent des corps. Donc les corps avec leurs qualités visibles sont les objets propres de la peinture. Des objets successifs, ou dont les parties sont successives, s'appellent génériquement des actions. Donc les actions sont l'objet propre de la poésie. »<sup>291</sup>

<sup>290</sup> Cécile et Michel Beurdeley, *Castiglione, peintre jésuite à la Cour de Chine*, Fribourg/Suisse, Office du Livre, 1971 ; cf. *Giuseppe Castiglione jésuite italien et peintre chinois. Collection Grande Écurie de Versailles*, Lausanne/Suisse, Favre, 2004.

<sup>291</sup> Jolanta Bialostocka, « Introduction au Laocoon. Lessing et les arts plastiques », in *Laocoon*, Paris, Hermann, coll. « Sur l'art », 1990, p. 13.

Écoutons maintenant un défenseur chinois de la parenté de la peinture et de l'écriture. QIAN Zhongshu (1910-1998) qualifie l'écriture de « poétique » et « non narrative ». Au début du XX<sup>e</sup> siècle, il nous parle du principe *sihwa ilchi*, développé au sein de la dite *tradition lettrée* en comparaison de la doctrine européenne d'*ut pictura poesis*. Ce principe a engendré un développement de l'espace pictural imbriqué, ce que nous examinerons dans le chapitre suivant à travers les œuvres de YUN Duseo :

« L'union étroite entre peinture et poésie est un principal fondamental, si souvent réaffirmé qu'il en est devenu un véritable lieu commun de la critique chinoise classique. Mais de quelle nature est cette relation ? À analyser les œuvres, on voit bien qu'il ne s'agit *pas* d'une relation *parallèle* (qui fournirait, à partir d'une source commune unique, d'une part une paraphrase picturale, d'autre part une paraphrase poétique - c'est dans ce sens-là semble-t-il, que les Romains entendaient leur "poema loquens pictura, pictura tacitum poema" ; le terme même de "poema" s'appliquant avant tout au genre épique, il s'agit seulement d'exposer, de *raconter* une épopée soit avec des mots, soit avec des images), *ni* d'une relation de *subordination* (qui ferait de telle peinture d'illustration d'un poème, ou de tel poème la légende d'une peinture). Il s'agit, en fait, d'un phénomène d'*interversio*n ou de *transposition* d'art, c'est-à-dire que la peinture tend à s'évader des conditions inhérentes à sa discipline pour endosser celles qui sont propres à l'ordre poétique, et vice versa ; ainsi, peinture et poésie s'efforcent, non pas de se compléter mutuellement, mais bien *d'échanger, d'invertir leurs fonctions et conditions respectives* (ce qui correspond du reste à cette tendance profonde de toute expression artistique de chercher à se dépasser en s'affranchissant des exigences et des limites spécifiques de sa discipline propre). »<sup>292</sup>

Concluons cette examen de la parenté entre la peinture et la littérature ou l'écriture avec le propos sur « Les peintures qui utilisent [le contraste entre] la partie concave et la partie convexe » (畫像拗突 - *Whasangyodol*), composé par YI Ik, un proche de YUN Duseo, probablement quelque années après la disparition de celui-ci au tout début du XVIII<sup>e</sup> siècle. YI Ik montre les tous premiers impacts de l'image européenne de la Renaissance construite en perspective, dite scientifique, sur les lettrés de Joseon :

« Aujourd'hui, de nombreux diplomates en visite à Pékin achètent quelques peintures européennes et les accrochent aux murs de leur salon (*daecheong* : salon en bois). Seulement, l'observation longue et attentive par un seul œil, en fermant l'autre, permet de saisir ces images de palais

---

<sup>292</sup> Pierre Ryckmans, *Les propos sur la peinture du Moine citrouille-amère. Traduction et commentaire de Shitao*, Paris, Plon, 2007, p. 111.

et d'édifices dans leur apparence en volume. Un chercheur a dit que "tel effet est constitué par un moyen magique d'un technicien de la peinture (*whagong*). Car la bonne mesure de profondeur et de largeur, et en se concentrant seulement par un seul œil, dévoile clairement cette réalité", laquelle est totalement absente en Chine. Récemment, j'ai lu l'introduction de *Euclid's Elements* (幾何原本 - *Gihaweonbon*) écrite par Lee Madou [Matteo Ricci – *sic*: Ricci n'a pas écrit le livre mais l'a traduit du latin au chinois], et certains disent que "la manière de peindre constitue la manière de voir. Après avoir examiné, de loin, la déformation de la forme et de la taille, il est possible de rendre des choses correctement. Et avec le calcul exact sur la toile du degré de rondeur et d'angularité des objets, le rendu pertinent des objets (*muldo*) et leur forme réelle (*jinhyeong*) peuvent être mesurés à distance. Quand vous figurez de petits objets, vous devez les rendre à grande échelle, et pour respecter des objets proches, vous devez les peindre à distance. Quand vous traitez des objets ronds, vous devez les voir comme une balle. Dans le rendu des "figures" (*sang*), il y a le concave (*yo*) et le convexe (*dol*), et dans le rendu des maisons, il y a des parties claires et sombres". C'est ainsi que la réalisation d'une telle peinture peut être résumée par le passage du concave (*yo*) et au convexe (*dol*). Mais je ne comprends pas le passage "vous devez les rendre à grande échelle, et pour respecter des objets proches". »<sup>293</sup>

---

<sup>293</sup> Cet extrait a été publié en anglais à l'occasion d'un colloque international à Varsovie en 2012 auquel j'ai participé. Il fait partie du quatrième volume des « *Essais de Seongho* [ nom de plume de YI Ik] » (星湖僊說 - *Seonghosaseol*) : « Partie sur toutes les choses du monde » (萬物門 - *Man-mulmun*). Pour le texte original en *hanja* et en coréen, *Hanguk gojeon beonyeokweon* [www.db.itkc.or.kr](http://www.db.itkc.or.kr).



L'œuvre de YUN Duseo (1668-1715), *peintre lettré* coréen à l'époque « pré-moderne »  
Deuxième chapitre

## Troisième chapitre

### La peinture en mutation de YUN Duseo

# I. Un apprentissage autodidacte de l'art pictural

Si la peinture n'est reconnue comme un art qu'au IV<sup>e</sup> siècle dans la société chinoise, c'est qu'elle ne faisait partie d'aucun rite soutenu par la doctrine confucéenne. En effet cette doctrine était basée sur des rituels qui servaient à entretenir l'ordre moral et social. Et si cet art est reconnu par les confucianistes au X<sup>e</sup> siècle sous la dynastie Song et classé en *peinture lettrée* et en *peinture d'académie*, c'est dans la mesure où il se place au niveau de l'écriture, moyen de transmission de l'enseignement des sages et des maîtres. L'écriture est reconnue en tant qu'art deux siècles plus tôt, à l'époque de la dynastie Han. Vers la fin de la dynastie Ming, époque que nous avons qualifiée de « pré-moderne »<sup>294</sup> d'après Étienne Balazs (*voir* introduction), la distinction entre *peinture lettrée* et *peinture d'académie* devient un dogme sous l'autorité persistante de la doctrine confucéenne, renouvelée sous la dynastie Song dite « néoconfucianisme » par opposition au confucianisme antérieur « primitif ».

La distinction dogmatique entre *peintre lettré* et *peintre d'académie* s'impose dans la société coréenne fondée sur les idées confucéennes soutenues par des lettrés néo-confucianistes ; YUN Duseo fait partie de ces *peintres lettrés* (*voir* premier chapitre).

Ce *peintre lettré*, en activité trois-quarts de siècle après la dogmatisation de la distinction entre les deux modes de peinture, ne se limite pas à sa catégorie. Il synthétise les deux catégories en leur ajoutant même un nouvel élément pictural. Tout en conservant le jeu du pinceau et de l'encre, il traite de sujets souvent considérés comme appartenant à la *peinture d'académie*. Il propose tantôt une « figuration cosmologique », tantôt une « composition hybride », où des figures sont présentées sur un fond classique.

L'époque qu'Étienne Balazs qualifie de « pré-moderne » et qui a vu la dogmatisation en deux catégories est, pour lui, une « combinaison de sophistication, d'excentricité et de recherche des plaisirs sensuels, couvrant un large champ de sentiments et d'idées parfois

---

<sup>294</sup> Étienne Balazs, « La théorie politique et la réalité administrative dans la Chine traditionnelle. I. La philosophie politique dans la Chine du XVII<sup>e</sup> siècle » (« Political Theory and administrative reality in traditional China », School of Oriental and African Studies, University of London, 1965), traduit de l'anglais par Jacques Reclus, *op. cit.*, p. 222.

contradictaires »<sup>295</sup>. En Corée, un peu moins d'un siècle plus tard, YUN Duseo ne peut se soustraire à ce dogme chinois. Cela ne l'empêche pas de se lancer avec son autoportrait dans une nouvelle peinture délivrée de l'écriture. Le développement industriel de l'imprimerie et l'« École de critique textuelle » (考證學 - *Kaozheunxue* [*Gojeunghak*]) en particulier, débouchent sur un « mouvement intellectuel du retour aux sources » dit « Études des arts et des connaissances anciens » (古學 - *Gohak*)<sup>296</sup>. Ils ont joué un grand rôle dans sa démarche picturale.

La peinture de YUN Duseo est souvent abordée aujourd'hui en Corée d'un point de vue nationaliste comme un pur produit coréen de la période « postérieure de Joseon » (1700 env. - 1850 env.). Cette vision réductrice, née dès l'époque « pré-moderne », ne tient pas compte de l'influence de cette époque chinoise. Nous voudrions la considérer plutôt pour notre part comme une peinture « pré-moderne » qui est réalisée dans une société du *monde chinois* et non exclusivement coréenne. Ce *monde chinois* qui « se modernisera », c'est-à-dire « s'occidentaliserà » à partir de la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

Afin de mesurer l'impact novateur de la peinture de YUN Duseo, considéré aujourd'hui comme le précurseur de l'école « du Sud » (南宗畫 - *namjongwha*)<sup>297</sup>, rappelons que ce lettré vit dans une société dominée par la distinction entre *peintre lettré* (*mun-inhwaga*) et *peintre d'académie* (畫院 - *hwaeon*) – deux termes traduits du chinois retrouvés dans des

---

<sup>295</sup> « L'iconoclasme de la secte Guangchan – les moines Chan fous et hirsutes, dont le but était l'illumination soudaine – et celui de l'école du Sud des peintres paysagistes qui cherchaient à s'exprimer dégagés de l'entrave des détails futiles, étaient tous deux représentés dans le cercle de Dong Qichang (1555-1636), le riche grand seigneur qui avait le génie de la peinture et de la collection d'art. La secte et l'école de peinture étaient toutes deux “le résultat de longues périodes d'un raffinement suffocant” (de la classe oisive), ainsi que le professeur Nelson Wu le remarque dans sa récente étude sur Dong Qichang dans laquelle il cite la confession d'après 1644 d'un de ces “jouisseurs” dont la vie se passait dans les plaisirs sensuels, dans l'extravagance et le luxe. Cet homme devient ermite en ses vieux jours, et son repentir nous frappe davantage quand nous apprenons qu'il “mérita une précoce célébrité en raison de son goût pour les maisons ravissantes, les jolies femmes et l'art, ainsi que pour être un connaisseur d'eau de source pour le thé” » (Étienne Balazs, « La théorie politique et la réalité administrative dans la Chine traditionnelle. I. La philosophie politique dans la Chine du XVII<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 233 et p. 234).

<sup>296</sup> PARK Eunsun, « YUN Duseo, nom de plume Gongjae. Précurseur de la *peinture lettrée* de la période dite postérieure de Joseon » (공재 윤두서. 조선 후기 선비 그림의 선구자 - *Gongjae YUN Duseo. Joseonwhugi seonbi geurim-eui seonguja*), Séoul, Dolbege, 2010.

<sup>297</sup> AHN Huijun, « *Tradition de la peinture coréenne* » (韓國繪畫의 傳統 - *Han-guk hwehwa-eui jeontong*), Séoul, éd. Munyechulpansa, 1990,

études coréennes contemporaines<sup>298</sup>. Par la méfiance envers l'art en général, la peinture était considérée comme secondaire jusqu'à son époque.

À propos de la distinction entre les écoles « du Sud » (*peinture lettrée*) et « du Nord » (*peinture d'académie*) que les lettrés Ming<sup>299</sup> ont développées à l'époque « pré-moderne », citons Pierre Ryckmans qui estime, comme Étienne Balazs<sup>300</sup>, qu'elle « n'est rien d'autre qu'une tentative de rationalisation systématique de [la] généalogie imaginaire de [la] peinture [chinoise] » :

« Cette théorie s'inspire à l'origine de l'histoire de la secte Chan – qui s'était divisée en deux écoles, celle du Nord recherchant l'illumination par une discipline graduelle, celle du Sud basant son approche sur l'intuition -, mais son application en peinture est tout à fait arbitraire, n'ayant là aucun support historique ou géographique ; il s'agit plutôt de catégories critiques, l'« école du Sud » englobant tous les ancêtres de la peinture lettrée, tous les représentants d'un art aristocratiquement dégagé des exigences de métier, l'« école du Nord » groupant au contraire les professionnels et les peintres de l'Académie impériale. »<sup>301</sup>

## 1. L'apprentissage préalable de l'*art gestuel* de l'écriture

YUN Duseo « était précoce dans “ la littérature et les arts ” (文藝 - *munye*), a écrit son fils aîné Deokhui, et il excellait aussi dans l'*art de l'écriture* (筆法 - *pilbeop* [*bifa*]). Dès sa cinquième ou sa sixième année, il maîtrisait déjà habilement l'écriture en grand format et au style cursif, ce qui l'a fait loué unanimement par tous ceux qui l'ont vu »<sup>302</sup>. Il a certainement

<sup>298</sup> Sans pouvoir mentionner de nombreuses études coréennes contemporaines qui adoptent ces expressions, nous citons un de ces premiers, KIM Weonyong, « *Comprendre l'art ancien coréen* » (韓國 古美術의 理解 - *Han-guk gomisul-eui ihae*), Seoul, éd. Seoul daehakgyo chulpanbu, 1983 (1<sup>er</sup> édition : 1980).

<sup>299</sup> Les trois lettrés, DONG Qichang (董其昌, 1555-1636), MO Shilong (莫是龍, ?-1587) et JIN Geyu (陳繼儒, 1558-1639), connus comme « trois amis de Whajeong [Songgang de la province de Gangso, actuelle Shanghai] » ont formulé une “théorie” de la peinture qui distingue de manière schématique, deux catégories de la peinture (et du peintre), *peinture lettrée* et *peinture d'académie*, par leurs disciplines distinctives en les mettant en parallèle avec les deux disciplines opposées de la secte *Chan* (cf. AHN Huijun, « *Tradition de la peinture coréenne* » (韓國繪畫의 傳統 - *Han-guk hwehwa-eui jeontong*), Séoul, éd. Munyechulpansa, 1990, p. 251).

<sup>300</sup> Voir l'opinion d'Étienne Balazs dans la note 5 (ci-dessus).

<sup>301</sup> Pierre Ryckmans, « Dong Qichang [Tong K'i-tch'ang] (1555-1636) », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, coll. « Encyclopaedia Universalis », Parsi, Albin Michel, 1998, p. 272.

<sup>302</sup> Notre traduction du *hanja* en français : « 文藝早成 筆法尤高 五六歲已能作大字草聖 見者嘖嘖稱賞 » (YUN Deokhui, « Conduite du sieur Gongjae » (恭齋公行狀 - *Gongjaegong haengjang*), in « *Documents de la ville de Dang-ak* [nom de Haenam à l'époque de la monarchie du Goryeo] » (棠岳文獻 - *Dang-akmunheon*) (chap.VI / 6 冊) recueillis dans les « *Documents de la famille YUN de Haenam* »

été instruit à l'art de l'écriture par son grand-père adoptif<sup>303</sup> Inmi (1607-1674) qui avait acquis une réputation régionale d'artiste éminent dans cet art<sup>304</sup>.

Selon un autre témoignage, celui de LEE Weonhyu (李元休, 1696-1762), un de ses élèves<sup>305</sup>, YUN Duseo, avant qu'il ne découvre les albums chinois de peinture qui ont été à l'origine de son engouement pour la peinture, s'était fait connaître «...dès l'âge de cinq ans », « pour la composition de poèmes ». « À l'âge de neuf ans, il a pu offrir des écrits d'une grande énergie "aiguisée" auprès de ZHONG Yao (種繇, 151-230) et de WANG Xizhi (王羲之, 303-361)... »<sup>306</sup>.

D'après ce témoignage, on peut supposer que YUN Duseo a appris l'art de l'écriture à partir des reproductions de ces grands maîtres chinois de l'Antiquité<sup>307</sup> : leurs œuvres pourraient avoir été gravées et recueillies dans des « albums d'écriture » (書譜 - *seobo*). YUN Duseo aurait consulté ces œuvres gravées et non les œuvres originales, sans doute inaccessibles pour un lettré du Joseon, né plusieurs siècles plus tard dans une région éloignée.

---

(海南尹氏文獻 - *Haenamyunssimunheon*) (vol. XVI / 卷 16 : « Partie du sieur Gongjae » (恭齋公條 - *Gongjaegong jo*)). Pour le texte intégral de ce passage (cf. CHA Miae, « *Étude sur la peinture de la famille de YUN Duseo, nom de plume Gongjae* » (恭齋尹斗緒一家의 繪畫研究 - *Gonjae YUN Duseo ilga-eui hwehwa yeongu*), thèse de doctorat, Séoul, l'Université Hong-ik, 2010, p. 568).

<sup>303</sup> Rappelons que son influent arrière-grand-père Seondo (1587-1671) l'a fait adopter par le couple héritier de la famille, futurs parents adoptifs de Duseo, qui n'avait alors pas d'héritier.

<sup>304</sup> YUN Inmi a laissé une trace de son écriture sur la stèle des reliques du grand moine bouddhiste Seosan (1520-1604) érigée en 1647 dans le temple Daeheung, alors appelé Daedun (cf. LEE Wanwoo, « *Étude des documents calligraphiques conservés dans le pavillon de la Pluie verte à Haenam* » (海南綠雨堂所藏書藝資料의 檢討 - *Haenam nokwudang sojang seoyejaryo-dui geomto*) in « *Documents anciens conservés dans le pavillon de la Pluie verte à Haenam* » (海南綠雨堂의 古文獻 - *Haenam nokwudang-eui gomunheon*), vol. I, Séoul, éd. Taehaksa, 2003, pp. 257-300).

<sup>305</sup> YUN Duseo qui a aussi transmis ses connaissances aux enfants de ses amis et de ses proches avait pour élève LEE Weonhyu, le fils unique de son ami et *alter ego* Seo (澱 1662- ?), qui s'est chargé à son tour de l'éducation de Deokhui, le fils aîné de YUN Duseo (PARK Eunsun, « *Yun Duseo, nom de plume Gongjae. Précurseur de la "peinture-lettrée" de la période postérieure du Joseon* » (공재 윤두서 조선 후기 선비 그림의 선구자 - *Gongjae Yun Duseo. Joseonwhugi seonbi geurimeui seonguja*), Séoul, éd. Dolbege, 2010, p. 48).

<sup>306</sup> Notre traduction du *hanja* en français : « ...五歲吟詩才壓淹莊, 九齡授筆氣磨鐘王... » (LEE Weonhyu, « Textes rituels funéraires » (祭文- *jemun*)), in « *Documents de la ville Dang-ak [nom de Haenam à l'époque de la monarchie du Goryeo]* » (棠岳文獻 - *Dang-akmunheon*) (chap.VI / 6冊) recueillis dans les « *Documents de la famille YUN de Haenam* » (海南尹氏文獻 - *Haenamyunssimunheon*) (vol. XVI / 卷 16 : la « partie du sieur Gongjae » (恭齋公條 - *Gongjaegong jo*)). Nous tirons ce passage d'une note de PARK Eunsun, « *Yun Duseo, nom de plume Gongjae. Précurseur de la "peinture-lettrée" de la période postérieure du Joseon* », *op. cit.*, note 8.

<sup>307</sup> Ce sont deux grands calligraphes de l'époque des Six dynasties (220-589), époque durant laquelle l'art de l'écriture a atteint son apogée. Il est intéressant noter que ZHONG Yao a possédé la « passion de la connaissance et de la jouissance de soi », que l'art de l'écriture « kinétique » anime chez les calligraphes aussi puissamment qu'elle les amène à la « folie ». Un Zhang Zhi (mort vers 192, Han) « a entièrement noirci » l'étant près duquel il habitait « par les pinceaux et les pierres à encre qu'il lavait ». ZHONG Yao (152-230, Han) qui « ne pouvait rester un instant sans s'exercer, couvrait le sol de caractères tracés dans la poussière lorsqu'il était assis et usait ses couvertures à force de s'exercer même la nuit » (Jean François Billeter, *op. cit.*, p. 167).

Artiste précoce et persévérant dans l'art de l'écriture, YUN Duseo nous paraît apprendre l'art des maîtres anciens en « lisant » leurs *intentions* même dans les reproductions de leurs écrits gravés. *Intentions* qui ne sauraient être traduites autrement que par l'*énergie vitale* de l'artiste, transmise par le maniement du pinceau et de l'encre qui repose sur la gestion du geste.

Soulignons-le une dernière fois, la « graphie » de cette écriture ne trouvera sa signification que par la trace du geste comme « lieu de dépôt » et non par la recherche de formes « idéales ou jolies », comme l'a clairement exposé Jean François Billeter, dans son excellente étude sur cet art singulier (*l'art chinois de l'écriture*) :

« L'art de l'écriture est traditionnellement considéré en Chine comme l'un des beaux-arts. Il est mis sur le même pied que la musique, la poésie, la peinture et parfois même au-dessus d'elles. 'Calligraphie' s'est imposé quand il s'est agi de lui trouver un nom dans nos langues, mais cette désignation présente l'inconvénient de confondre sous un même vocable deux phénomènes de nature très différente. La calligraphie chinoise n'a en effet pas grand-chose à voir avec ce qu'on appelle 'calligraphie' en Europe : soit une écriture stylisée, appliquée, particulièrement régulière, soit une écriture enjolivée de paraphes ou d'autres ornements superfétatoires, soit encore certains jeux typographiques du genre des Calligrammes d'Apollinaires. Art mineur, cette calligraphie-là se borne à cultiver la belle ouvrage, le goût, la trouvaille. Dans l'ensemble, la calligraphie occidentale est impersonnelle : elle élimine les traits individuels, elle refrène les impulsions élémentaires qui impriment à l'écriture le sceau d'une personnalité et lui donnent son caractère spontané. La calligraphie chinoise n'est ni une écriture appliquée, ni une écriture enjolivée. Elle bannit la stylisation arbitraire des formes et plus encore le rajout décoratif. L'unique préoccupation du calligraphe chinois est de donner vie aux caractères, de les animer sans les forcer en rien. Il met sa sensibilité au service de l'écriture puis en vient, par un renversement subtil, à se servir de l'écriture pour exprimer sa sensibilité personnelle. C'est à la faveur de ce renversement que l'écriture chinoise devient un moyen d'expression d'une richesse et d'une finesse extrêmes. »<sup>308</sup>

Nous nous intéresserons aux « techniques » de cet art avant tout *gestuel* plutôt que *graphique*. YUN Duseo qui leur avait toute sa vie accordé son attention<sup>309</sup>, comme l'a rapporté son fils aîné, met l'accent sur « le geste, participation à la révélation des mutations

---

<sup>308</sup> Jean François Billeter, *op. cit.*, p. 11.

<sup>309</sup> L'art de l'écriture est une pratique à vie pour l'artiste qui s'y consacre afin de découvrir sa personnalité en réalisant son œuvre : « L'émergence de la personnalité » (cf. Jean François Billeter, *op. cit.*, pp. 125-132).

du cosmos ». Les maîtres chinois se sont servis de deux écritures pour enseigner ce geste. La première, l'« éternel » (永 - *yong* [*yeong*]), « réunit toutes les opérations essentielles »<sup>310</sup> à cet art ; la seconde, le « huit » (八 - *ba* [*pal*]), s'applique à « l'extrémité d'un trait, horizontale ou oblique »<sup>311</sup> réalisée « en trois mouvements successifs du pinceau »<sup>312</sup>, complétant ainsi le « manque d'une vraie barre horizontale »<sup>313</sup> de la première :

« Il a appris l'art de l'écriture dans son enfance. Il a suivi ZHONG Yao (種繇, 151-230 : Cao Wei) et WANG Xizhi (王羲之, 303-361 : Jin 265-420). Il a aussi expérimenté les qualités et les défauts de nombreux grands maîtres depuis les Tang et les Song ainsi que la majorité des artistes de notre pays. Avec le sieur LEE Seo, nom de plume Okdong, il a étudié la « méthodologie des huit traits du caractère *yeong* » (永字八法 - *yongjibafa* [*yeongjapalbeop*]). Il a ainsi réalisé la signification de cette méthodologie et est arrivé enfin à « renouveler » toutes ses anciennes (mauvaises) habitudes. Sans avoir être encombré par des règles anciennes, il a réussi à ériger un (nouveau) style.

De la grande taille pour le « panonceau » (堂額 - *dangaek*) et pour le « paravent » (屏障 - *byeongjang*) jusqu'à la taille pour les caractères épistolaires aussi petits que la taille des grains de légumineuses, il s'est efforcé à atteindre leur plus haut niveau. C'est la raison pour laquelle les artistes qui s'estiment eux-mêmes éminents ont regardé ses écritures, les yeux grands ouverts, avec étonnement.

Avec la considération que les petits sigillaires et les « règles des traits du mot huit » (八分法 - *palbunbeop* [*bafenfa*]) se sont dégradés en son temps – de petite qualité et avec peu d'œuvres à apprécier –, il a collectionné abondamment des estampages tirés des écritures des Qin et des Han. Il les a étudiés avec patience, enfin il a acquis un style d'écriture bien singulier. Pour la « conduite » du pinceau et la « composition » des écritures, il a renouvelé complètement les vieilles habitudes de notre pays.

Les écritures au style sigillaire (篆體 - *jeonche*) destinées à être gravées sur les sceaux, ont atteint un très haut niveau. Les lettrés qui aimaient les œuvres anciennes n'ont pas osé le critiquer par

---

<sup>310</sup> Jean François Billeter, *op. cit.*, p. 72.

<sup>311</sup> Cf. Yolaine Escande, « *bo* 波 », *op. cit.* tome II, p. 1075.

<sup>312</sup> Yolaine Escande, « *bafen* 八分 », *op. cit.* tome II, p. 1073.

<sup>313</sup> Voici le passage où ce manque est relevé : « Depuis une époque ancienne, les pédagogues présentent le caractère *yong* “éternel”, comme un condensé de la technique calligraphique. Il ne contient pas tous les éléments de base (il lui manque une vraie barre horizontale, par exemple), mais réunit toutes les opérations essentielles : celle du point, de l'attaque suivie d'un développement horizontal, du coude qui est en même temps l'attaque d'un développement vertical, du développement droit, de la terminaison en crochet ; il se termine par un élément coudé et courbé à gauche, par un élément oblique à droite et finalement par un élément doublement articulé que nous appellerons une 'cuisse'. » (Jean François Billeter *op. cit.*, p. 72).



le moindre mot, et s'ils réussirent à acquérir la plus petite de ses œuvres, ils la gardèrent comme un trésor. »<sup>314</sup>

Les deux techniques d'écriture, celle des « huit traits à partir du caractère *yong* » (*youngzhibafa* [yeongjapalbeop])<sup>315</sup> et celle des « traits du mot huit » (*bafenfa* [palbunbeop])<sup>316</sup> ont été utilisées par YUN Duseo qui a pratiqué l'art de l'écriture sa vie durant. Ces techniques consistent en un ensemble de gestes possibles : l'artiste saisit le pinceau imbibé d'encre, et l'oriente (à droite, à gauche, à l'horizontale ou verticalement), en jouant sur la vitesse, ou sur l'intensité, posant ou levant le pinceau avec plus ou moins de force. Cette gestuelle laisse une forme qui dépendra aussi du support de papier, de tissu (soie et chanvre) ou d'écorce d'arbre, etc. L'apprentissage autodidacte de la peinture par YUN Duseo serait lié étroitement à celui de l'art de l'écriture, commencé dès l'enfance auprès des siens. Il a pu consulter leurs œuvres originales et non pas des reproductions. Cet examen attentif lui aurait permis d'analyser le maniement du pinceau et l'usage de l'encre, et d'inventer un nouveau style d'écriture, dit « style régulier du pays de l'Est » (東國眞體 - *donggukjinche*)<sup>317</sup>.

<sup>314</sup> Notre traduction du coréen en français : « 어려서 글씨를 배웠는데種王의 법을 취했다. 또한唐宋이하의 여러名家와 우리나라 제가의 법을 모두 시험삼아 배워 그長短을 증험했다. 또한 이옥동 선생과 함께 永字八法을 연구하여 옛사람이 전해주지 않는 뜻을 깊이 체득하여 옛날 연습했던 법을 모두 버렸다. 고법에 얽매이지 않고 일가의 체를 스스로 완성했다. 크게는堂額, 屏障과 작게는 편지등 공알때알 만한 것까지 닦치는 대로 모두 그 마땅함을 다했다. 이 때문에 세상에서 명필이라 자처하는 사람들이 눈을 부릅뜨고 놀라 쳐다보았다. 공은 또한 옛 篆體와 八分法이 근세 이래 더욱 쇠멸하여 족히 볼만한 것이 없었으므로 공은 秦韓이래 간행된 금석문자를 많이 수집하여 조용히 연구하고 묵묵히 완상하여 초연히 독자적인 서체를 체득했다. 붓을 運行하고 글자를 구성하는 법은 우리나라의 오랜 더러운 습속을 깨끗이 씻어 버렸다. 아울러 크고 작은 도장에 새기는 篆體가 굵이굵이 묘미를 다했다. 옛 것을 좋아하는 博雅한 사대부들도 감히 한마디 트집을 잡지 못하고 한 점의 글씨라도 얻으면 고이 간직하여 보물로 삼았다. 회화에 대해서는 공은 조출이 여기지는 않았다. 그러나 글을 짓고 글씨를 쓰는 여가에 때때로 내키는 대로 그림을 그렸다. 공이 그림을 그릴 때는 오직 물체의 형상을 그대로 그리는 것을 주로 했었지만 정신과 의태가 완전히 생동했다. 그 曠韻과 高致는 학문을 많이 쌓은 사람의 능력으로 미치지 못할 점이 있었다. 그림을 평하는 사람들은 고구려, 신라 이래 본조에 이르는 수천 수백 년 동안에 공재공의 경지에 능히 도달한 사람은 없었다고 논평했다 » (YUN Deokhui, *op. cit.* ; CHA Miae, *op. cit.* p. 572 et p. 573).

<sup>315</sup> « *bafa* 八法, “méthode des huit [traits]”, méthode traditionnelle d'apprentissage de l'art de l'écriture à partir du caractère *yong* 永, “longévitité”, attribuée à Ouyang Xun ([歐陽詢]557-641) » (Yolaine Escande, *op. cit.*, tome II, p. 1073).

<sup>316</sup> « *bafen* 八分, “huit dixième”, ou “[les deux traits du] huit séparés”, forme d'écriture des scribes (*li*) solennelle, particulièrement normée, qui servait à rédiger les textes formels et officiels. Elle se caractérise par une fin des traits particulièrement appuyée, réalisée en trois mouvements successifs du pinceau. Son nom est certainement descriptif, les traits principaux et caractéristiques des caractères en *bafen*, obliques vers le bas et la gauche et vers le bas et la droite, ressemblant à ceux du caractère *ba* 八(“huit”). Le *bafen* est l'ancêtre de l'écriture des scribes (*li*) dont il reste très proche » (Yolaine Escande, *op. cit.*, tome II, p. 1073).

<sup>317</sup> Cette appellation désigne le style d'écriture inventé par LEE Seo et YUN Duseo et « hérité » par YUN Sun (尹淳, 1680-1741) et LEE Gwangsa (李匡師, 1705-1777). Cette appellation est toutefois contestée par certains

Si cet artiste coréen a pu développer une sensibilité sans doute innée au « jeu de l'encre » (墨戲 - *mukhui*), c'est en se nourrissant des originaux<sup>318</sup>, dont l'accès était réservé aux *happy few* (selon l'expression de Jean François Billeter), et en bénéficiant de la présence d'un maître vivant à ses côtés. Il en va tout autrement lorsqu'il a voulu apprendre la peinture, il n'avait pas de maître pour le guider ni l'accès aux peintures originales.

## 2. Copie d'« albums de peintures » (畫報 - *huapu*)

### 2-1. L'original et la copie

NAM Taeung (南泰膺, 1687-1740), un historien de l'art, contemporain de YUN Duseo, relève l'aspiration personnelle de ce dernier pour la peinture, révélée d'ailleurs par cet artiste dans son « Autocritique » : « J'ai aimé la peinture dans mon adolescence et je n'ai pas cessé de m'entraîner à l'apprendre jusqu'au moment où l'œuvre en cours m'a satisfait ». NAM Taeung étudie dans son « Histoire des peintures » (畫史 - *Hwasa*)<sup>319</sup>, son ouvrage le plus connu, les œuvres de certains artistes, alors que les écrits de l'époque se limitaient à leur simple biographie. Cette approche novatrice l'a fait considérer comme un « historien moderne de la peinture ». Il évoque l'apprentissage autodidacte de YUN Duseo qui se servait

---

historiens de l'art coréen tels IM Changsun et LEE Wanwoo (cf. PARK Eunsun, « *Yun Duseo, nom de plume Gongjae. Précurseur de la "peinture-lettrée" de la période postérieure du Joseon* », *op. cit.*, note 10).

<sup>318</sup> « La supériorité des originaux sur les estampages nous semble aller de soi, mais n'est pas absolue et ne doit pas faire oublier que pendant près de deux millénaires, avant que les moyens modernes de reproduction ne mettent virtuellement les originaux à la portée de tous les amateurs, l'estampage a été le seul moyen de diffusion des œuvres calligraphiques. » (Jean François Billeter, *op. cit.*, p. 112).

<sup>319</sup> Cet écrit est présenté dans le supplément intitulé « Supplément du 'Recueil des écrits de Cheongjuk, nom de plume de NAM Taeung' (聽竹漫錄 - *Cheongjukmanrok*) » (聽竹別識 - *Cheongjukbyeolji*). Le supplément comporte quatre écrits sur la peinture, intitulés respectivement l'« Histoire des peintres » (畫史 - *Hwasa*), le « Critique comparative entre les trois peintres, KIM Myeongguk, LEE Jing et YUN Duseo » (三畫家喩評 - *Samhwaga-yupyeong*) et les « Compléments de l'histoire des peintres » (畫史補錄 - *Hwasaborok I,II*). L'ensemble de ces quatre écrits réunis sous le titre de « *Histoire des peintres par Cheongjuk, nom de plume de NAM Taeung* » (聽竹畫史 - *Cheongjukhwasa*) présente la particularité de s'intéresser à l'œuvre des peintres contrairement à la majorité des écrits sur la peinture du Joseon qui se limitent généralement à rapporter des éléments biographiques (cf. YU Hongjun, « Explication bibliographique et traduction du hanja en coréen sur l'Histoire des peintres par Cheongjuk, nom de plume de NAM Taeung » (南泰膺 '聽竹畫史'의 解題 및 번역 - NAM Taeung 'Cheongjukhwasa'eui haejemit beonyeok), in « *Peintures et calligraphies de la période dite finale [milieu du 17<sup>e</sup> siècle – début du 19<sup>e</sup> siècle] de Joseon. Du règne Injo [1623-1649 : le XVI<sup>e</sup>] à celui Yeongjo [1694-1776 : le XXI<sup>e</sup>]* » (조선 후기 그림과 글씨. 仁祖부터 英祖年間の 書畫 - *Joseon whugi-eui geurim-gwa geulssi. Injo-butteo Yeongjoneongan-eui seohwa*), Séoul, éd. Hakgojae, 1992, pp. 137-167).

en particulier de certains livres chinois appelés « albums de peintures » (畫譜 – *huapa* [*hwabo*]) lesquels ne recueillaient en réalité que des reproductions de peintures gravées :

« Sans avoir vu les peintures ni les avoir “entendues” vraiment ni avoir suivi aucun cours avec aucun maître, [Yun Duseo] a découvert par hasard dans son enfance [*sic.*]<sup>320</sup>, des albums de peinture chinois tels que l’“ *Album de peinture d’après les poèmes Tang* ” (唐詩畫譜 - *Tangsihuapu* [*Dangsihwabo*])<sup>321</sup> et l’“ *Album de peintures rassemblées par le sieur Gu* ” (顧氏畫譜 - *Gushihuapu* [*Gossihwabo*])<sup>322</sup> qui l’ont profondément touché. Dès lors il s’efforça de copier les peintures de ces albums en souhaitant les reproduire à l’identique, sans négliger le moindre point ni le moindre trait. Plusieurs années durant, il parvint ainsi à maîtriser toutes les techniques de ces peintures et à les appliquer habilement en réalisant l’« essence » des sujets qu’il traitait, mais sans en être jamais totalement satisfait. »<sup>323</sup>

On pourrait reprocher à ce rapport de NAM Taeung de ne pas suffisamment prendre en compte la nature gravée des images reproduites dont YUN Duseo s’est servi pour son apprentissage. Les gravures chinoises et leur reproduction par YUN Duseo semblent être considérées comme des « peintures » à part entière.

Ces reproductions de gravures qui sont exécutées exclusivement sur bois<sup>324</sup> mais considérées ici comme des œuvres originales (« peintures de ces albums ») que YUN Duseo « s’efforça de copier (...) sans négliger le moindre point ni le moindre trait », soulèvent la question du statut de la peinture à son époque. NAM Taeung a certainement considéré ces

---

<sup>320</sup> L’expression en *hanja*, *sosi* (少時) employée par NAM Taeung peut être interprétée comme l’âge de l’adolescence d’aujourd’hui (qui commence à dix ans) à la différence de celle *yusi* (幼時) qui désigne la petite enfance (cf. YU Hongjun, *ibid.*, p. 158). Son adolescence s’achève d’ailleurs par son mariage advenu à l’âge de quinze ans.

<sup>321</sup> Désignons les reproductions de cet album par cet acronyme TSHP.

<sup>322</sup> Désignons les reproductions de cet album par cet acronyme GSHP.

<sup>323</sup> Notre traduction du coréen en français : « 본래 그림에 대하여는 듣고 보아 익힌 바나 선생에게 배워 전수받은 바가 없었고 어렸을 적에 우연히 당시화보와 고씨화보등 화본첩을 보고서 마음에 꼭들어 머리를 숙이고 열심히 베끼면서 연습하여 무릇 점 하나 획 하나 소홀하게 지나쳐 버리지 않고 반드시 그와 똑같이 되기를 기대하면서 연습하였다. 이와같이 하기를 여러 해 하는 동안 그 화법을 모두 얻어내고 다루는 대상마다 잘 할수 있게 되었으며 그 요체까지 훑고 나가면서도 오히려 미진하다고 생각했다 » (YU Hongjun, *ibid.*, p. 145).

<sup>324</sup> Cf. Kobayashi Hiromitsu (小林宏光), « *La gravure chinoise. Des Tang aux Qing* » (中國の版畫 唐代から清代まで - *Gunguk-eui jeontongpanhwa. Tang sidae-esoo Qing sidae-kkaji*), Tôkyo, éd. Tôshinidô, 1995 : traduit du japonais en coréen par KIM Myeongseon, Séoul, éd. Sigongart, 2002 [Le livre de Kobayashi Hiromitsu traduit en coréen ne présentant le titre original qu’en anglais, le titre japonais de ce livre a été trouvé dans un article de Jean-Pierre Drège paru dans *Histoire et civilisation du livre : revue internationale III* (Genève, Droz, 2007)] ; WOU Tchen-fou, *Chine. L’estampe*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1990 ; Jean Adhémar (sous la direction de), *La gravure*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1972.

reproductions comme des œuvres originales, sans se préoccuper de leur authenticité. Elle est considérée, aujourd'hui en Occident, étroitement liée à l'auteur qui « présente pour la première fois une composition. S'il existe des copies ou des répliques de cet original, celui-ci est dit "archétype" ou "prototype". »<sup>325</sup>

La « transmission par copie [des peintures anciennes] » (傳移模寫 - *jeon-imos*), l'un des « Six principes de la peinture » (畫六法 - *whayukbeop*), formulés par le peintre XIE He (謝赫, 500-535) s'impose, en relevant l'auteur qui est l'élément déterminant pour le choix de ces œuvres à copier. Sans pouvoir donner la référence pour l'introduction des « Six principes de la peinture » dans la société coréenne et celle de Joseon en particulier, YUN Duseo nous paraît se soumettre à ces principes devenus déjà des références dans la Chine classique<sup>326</sup>. NAM Taeung n'aurait pu lui non plus s'y soustraire. De ce point de vue, la négligence de l'authenticité par ce dernier peut être reformulé ainsi : si NAM Taeung considère des « reproductions » que YUN Duseo copie comme des « œuvres originales à copier », qu'est-ce qu'une copie ?

La « transmission par copies » (*jeon-imos*) met l'accent sur l'« authenticité » de l'œuvre. Cette authenticité repose sur l'« intention » (意 - *yi [eui]*) de l'auteur et sur l'« énergie » (氣 - *qi*) de son pinceau et non sur la « création de composition », c'est ce que rappelle le premier des six principes : la « résonance des souffles qui donne vie et mouvement » (氣韻生動 - *qiwunsaengdong*)<sup>327</sup>.

Sans vouloir entrer dans le détail de ce principe fondamental pour l'esthétique chinoise, on pourrait dire, en simplifiant, que YUN Duseo s'y associe par deux qualités, celles de l'œil « aiguisé » et de la main habile, acquises à travers l'apprentissage de l'art de l'écriture, en copiant l'« intention » (意 - *yi [eui]*) de ses maîtres et l'« énergie » (氣 - *qi*) de leur pinceau. XIE He a développé ses six principes en partant de cet art de l'écriture comme

---

<sup>325</sup> Ségolène Bergeon Langle et Pierre Curie, *Peinture & dessin. 1. Vocabulaire typologique et technique*, Paris, Éditions du patrimoine. Centre des monuments nationaux, 2009, p. 244.

<sup>326</sup> Nous trouvons ces six principes dans les *Annales des peintres célèbres des dynasties successives (Lidai minghua ji)* de ZHANG Yuanyun (vers 813-vers 879) à l'époque Tang, l'un des traités chinois de peinture les plus influents qui présente et commente celui de XI He.

<sup>327</sup> Traduction de Yolaine Escande (*op. cit* (tome I), note. 609, p. 297).

nous l'avons vu dans le chapitre précédent – nous allons examiner aussi cette primauté de l'écriture dans la troisième partie de ce chapitre dédié à la figure humaine.

L'encre plate et homogène de la gravure ne pouvant traduire l'« intention » ni l'« énergie » des maîtres (laissées par la trace du maniement du pinceau et de l'encre), cet élève autodidacte en peinture – habile praticien et bon connaisseur du « jeu d'encre » indissociable du principe de la « résonance des souffles qui donne vie et mouvement » (*qiwunsaengdong*) –, complète ce défaut des reproductions par des recherches documentaires que nous présenterons plus loin. Si l'« historien de l'art » NAM Taeung a élevé les reproductions au statut d'œuvres originales, c'est que le principe de la « résonance des souffles qui donne vie et mouvement » (*qiwunsaengdong*) était le critère absolu dans la société coréenne qui avait rarement accès aux œuvres originales chinoises. L'accent fut mis ensuite sur des copies dont la majorité était considérée comme des œuvres originales dans la mesure où elles incarnaient la personnalité du « copiste ». Cette considération des copies comme originales est mise en évidence par Jean François Billeter à propos de l'apprentissage de l'art de l'écriture, fondamental pour le développement de la peinture.

Plusieurs modes de copies sont apparus en effet dans le développement de la peinture de Joseon : ils se différencient selon leurs fonctions (utilités) distinctes<sup>328</sup>. D'abord, si la copie vise à conserver ou à collectionner des œuvres anciennes, elle tend à reproduire fidèlement l'original, on l'appelle alors la « copie fidèle » (模作- *mojak*). « Copier des œuvres » semblait déjà occuper une place centrale dans le domaine de la peinture, avant que XIE He eut formulé ses principes. Cela rappelle le traité de GU Kaizhi (vers 345-406), peintre « le plus célèbre et le plus admiré de la Chine ancienne » qui se souciait de la « conservation » et de la « propagation » de la peinture. Ce traité commence ainsi : « Que tous ceux qui vont se mettre à faire des copies [de peintures anciennes] tiennent compte des points essentiels [décrits ci-dessous] avant de s'atteler au travail. »<sup>329</sup>

À la différence de ce premier mode de copie, les deux autres modes mettent l'accent essentiellement sur l'apprentissage auprès des anciens, et se distinguent encore par le degré d'achèvement des œuvres ainsi réalisées. Lorsqu'un apprenti copie trait par trait et point par point un original qu'il a sous les yeux pour apprendre des techniques de la peinture et

<sup>328</sup> Cf. KIM Hongdae, « *Étude des peintures en copie de l'époque de Joseon* » (朝鮮時代 倣作繪畫 研究 - *Joseonsidae bangjakhwehwa-eui yeon-gu*), Mémoire de maîtrise, Séoul, Université de Hong-ik, 2002.

<sup>329</sup> GU Kaizhi, *Sur la peinture* (論畫, *Lunhua*), traduit et commenté par Yolaine Escande *in op. cit.* (tome I), p. 186.

s'approprier ainsi des connaissances, cela est appelé la « copie consultante » (臨作 - *imjak*). Ce mode, que nous pouvons considérer comme un mode d'apprentissage à proprement parler, se reflète sur l'apprentissage de YUN Duseo décrit par NAM Taeung sans préciser le mode pour autant : « Il s'efforça de copier les peintures de ces albums en souhaitant les reproduire à l'identique, sans négliger le moindre point ni le moindre trait. »

Jean François Billeter mentionne le même mode d'apprentissage pour l'écriture en évoquant la primauté de cet art sur la peinture. L'apprenti de l'art de l'écriture traverse, selon lui, trois phases évolutives pour la distinction desquelles le rapport entre l'apprenti et l'œuvre de maître joue le rôle central. Durant la première phase, l'apprenti « [concentre] son attention sur les problèmes techniques de l'exécution et [se sert] principalement du modèle pour mesurer les contrôles qu'il exerce sur son instrument »<sup>330</sup>, puis entre dans la deuxième phase de l'étude des œuvres. Enfin, il entre dans la troisième phase décrite ainsi :

« Le passage de la deuxième à la troisième est plus difficile à situer car l'émergence de la personnalité se fait par étapes et par détours. La personnalité s'affirme progressivement dans un exercice auquel nous avons déjà fait allusion qui consiste à suivre ou à interpréter l'œuvre d'un maître. Les calligraphes distinguent deux manières de reproduire une œuvre. L'une s'appelle *mo* [模], “ imiter ”, “ copier ”, et consiste à reproduire l'œuvre élément par élément, caractère par caractère, de la façon la plus détaillée possible. L'autre est appelée *lin* [臨] et consiste à reproduire l'œuvre d'une manière plus libre et à restituer surtout sa physionomie expressive. Nous traduisons ce *lin*, qui signifie littéralement “ surplomber ”, “ regarder d'un point élevé ”, “ dominer du regard ” en disant que le calligraphe “ suit ” l'œuvre lorsqu'il s'efforce d'en rester proche, ou qu'il “ l'interprète ” lorsqu'il prend plus de liberté avec son modèle. »<sup>331</sup>

La dernière phase d'apprentissage de l'art de l'écriture que Jean François Billeter qualifie de « l'émergence de la personnalité », rejoint enfin le dernier mode de copie, qualifié de « copie interprétée » (倣作 - *bangjak*). L'apprenti-artiste copie encore les œuvres des anciens mais pour les interpréter et non pour apprendre, afin que sa copie soit reconnue comme un « original » à la différence des apprentis européens.

Le mode de « copie interprétée », que nous pouvons considérer comme une manière de réalisation des œuvres artistiques, littéraires ou picturales (cf. « interpréter les peintures

<sup>330</sup> Jean François Billeter, *op. cit.*, p. 111.

<sup>331</sup> Jean François Billeter, *op. cit.*, p. 125.

anciennes » (倣古繪畫 – *banggohwehwa*)), déjà connue en Chine fut introduite dans la société de Joseon dans la période dite « médiane » (1550 env. - 1700 env.). Cette manière de réalisation des peintures se développe vers la période dite « postérieure » (1700 env. - 1850 env.) où l'on encourage les artistes à chercher des expressions personnelles dans l'interprétation des « modèles ». La « copie interprétée » (*bangjak*), a deux aspects distincts : l'un, imiter l'apparence des œuvres originales et l'autre, imiter l'intention des œuvres originales, par modification de l'apparence, en consultant l'œuvre ou en s'en souvenant.

Nous pensons à de nombreuses œuvres de YUN Duseo qu'il a réalisées en s'inspirant des œuvres originales – des reproductions en réalité – mais en les interprétant par une approche personnelle. Nous allons les aborder dans la partie intitulée « Les peintures sous l'influence de *wen littéraire* confucéen ».

## 2-2. Les « albums de peinture » chinois consultés et copiés par YUN Duseo

YUN Duseo est considéré comme étant le premier de la société de Joseon à utiliser des albums (et non des œuvres « originales ») pour l'apprentissage de la peinture. Cet apprentissage s'est largement répandu<sup>332</sup>, à partir de l'« *Enseignements de la peinture du Jardin grand comme un grain de moutarde* » (芥子園畫傳 - *Jieziyuanhuachuan* [*Gaejaweonhwajeon*]) (1679)<sup>333</sup>, « manuel de peinture » qui contient des illustrations – modèles pour divers sujets (voir illustrations ci-dessous).

---

<sup>332</sup> PARK Eunsun, « Peinture et calligraphie de YUN Duseo, nom de plume Gongjae: Référence à l'antiquité et innovation. Concernant les anciens albums de peinture de la famille YUN de Haenam » (恭齋 尹斗緒의 繪畫 : 尙古와 革新. 海南尹氏家傳古畫帖을 중심으로 - *Gongjae Yunduseo-eui hwehwa : sanggo-wa hyeoksin. Haenam yunssi gajeon gohwacheop-eul jungsim-euro*), in « *Albums de peintures de la famille YUN de Haenam, "Peinture précieuse transmise dans la famille" · "Trésors de la famille Yun de Haenam"* » (海南尹氏家傳古畫帖. 家傳寶繪·尹氏家寶 - *Haenam Yunssi gajeongohwacheop. Gajeonbohwe · Yunssi gabo*), fascicule des deux albums en facsimilé, Séoul, Office des propriétés culturelles du Ministère de la culture et du sport Sud-coréen, 1995, p. 27. De nombreux peintres réputés de la période « postérieure » sont nommés en relation avec cet album, par exemple, SIM Sajeon (沈師正, 1707-1769), CHOI Buk (崔北, 1712-1786), GANG Sehwang (姜世晃, 1713-1791), GANG Huieon (姜熙彦, 1738-1781), JEON Gi (田琦, 1825-1854), LEE Insang (李麟祥, 1710-1760) (cf. JANG Nanhui, « *Albums chinois de peintures des époques Ming et Qing et la peinture durant l'époque « postérieure » de Joseon (1700 env. - 1850 env.)* » (中國 明·清代 畫譜와 朝鮮後期の 畫壇 - *Gungguk Myeong Cheongdae hwabo-wa joseonwhugi-dui hwadan*), Mémoire de maîtrise, Daejeon, Université nationale Chungnam, 2003).

<sup>333</sup> WANG Gai (王概, 1662 - 1722), *Les Enseignements de la peinture du Jardin grand comme un grain de moutard* (芥子園畫傳 - *Kiai-Tseu-Yuan Houa Tchouan*), Raphaël Petrucci (traduit et commenté par), Paris, éd. Librairie You Feng 2000 (1<sup>er</sup> éd. : 1916).

Au tournant de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'échange commercial direct avec les marchands de la dynastie Qing (1636-1912) s'intensifie et de nombreuses peintures chinoises sont introduites dans la société coréenne. Certains diplomates reviennent de Chine avec des œuvres chinoises que leurs proches leur ont demandé de ramener. Étant membre d'une « grande famille d'origine provinciale », YUN Duseo a pu saisir ces occasions de consulter des œuvres chinoises présentées alors comme « authentiques » (眞作 - *jinjak*) mais dont on sait aujourd'hui qu'elles étaient souvent « falsifiées » (贗作 - *anjak*)<sup>334</sup>. Fin connaisseur du « jeu de l'encre », YUN Duseo, capable de discerner sans doute l'authenticité de ces œuvres, s'est alors penché plutôt sur des « peintures d'albums » pour apprendre (*immo*) et réaliser ensuite ses œuvres originales (*bangjak*)<sup>335</sup>.

Images 3/1 et 2. *Enseignement de la peinture du Jardin grand comme un grain de moutarde (Jieziyuan huachuan [Gaejaweon hwajeon])*

3/1.



3/2.



3/1. « Méthode de dessin des arbres » (樹法 - *subeop*) : Pin de MA Yuan [MA Weon] (馬遠, 1160 env.-1225 env.)

3/2. « Méthode de dessin des arbres éloignés » (遠樹法 - *weonsubeop*)

Nous nous intéresserons aux albums et aux livres illustrés apparus en Chine à l'époque de YUN Duseo dont il s'est inspiré – à défaut d'avoir accès aux œuvres originales.

La xylogravure chinoise a probablement été inventée entre les dynasties du Nord et du Sud (IV<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup>) et le début de la dynastie Tang (618-907)<sup>336</sup> afin d'illustrer essentiellement des

<sup>334</sup> Le mode de « copie en consultant » (*mojak*) dont le but est la conservation (collection), peut mener à la falsification, les œuvres originales étant copiées au moyen de divers dispositifs, entre autres, en les calquant sur un support transparent. (cf. ZHANG Yanyuan, « Sur la copie. Le tracé et le matériau de la peinture » du chapitre trois, in *Annales des peintres célèbres des dynasties successives (Lidaiminghuagi)*, traduit et commenté par Yolaine Escande, *op. cit* (tome II), pp. 668-680 ; LEE Dongcheon, « Diverses falsifications des peintures et des calligraphies chinoises » (중국서화 위조의 유형 - *Jungguk seohwa wuijo-eui yuhyeong*), Junggukseohwa gamjeong, Séoul, éd. Yesul-eui jeondang, 2001).

<sup>335</sup> PARK Eunsun, *op. cit.*, pp. 120-121.

<sup>336</sup> La date de l'invention de la gravure chinoise varie selon les ouvrages ; entre les Sui (581-617) et les Tang (618-906) (Kobayashi Hiromitsu, *op.cit.*, p. 10) ; entre les dynasties du Nord et du Sud (IV<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup>) et le début des



stras bouddhiques et des almanachs. Elle a été utilisée jusqu'à l'époque de la dynastie Yuan (1271-1368) toujours pour les « dessins explicatifs des manuels de peinture »<sup>337</sup>. On ne s'en est servi qu'à l'époque de la dynastie Ming (1368-1644) pour reproduire des peintures, ce qui a permis à YUN Duseo de s'intéresser et de se lancer dans ce domaine jusque-là peu considéré<sup>338</sup>.

La gravure européenne, dès son invention au XV<sup>e</sup> siècle<sup>339</sup>, est un moyen d'expression à part entière. Les « peintres-graveurs » travaillent à partir de leurs propres compositions<sup>340</sup>, ce qui leur permet de développer diverses techniques successivement : la xylogravure, la lithogravure, la gravure sur métal, etc. La gravure chinoise, elle, dont l'histoire remonte à l'estampage Han (peut-on la considérer comme une lithogravure ?), se limite à la reproduction sur bois, peut-être à cause de la primauté donnée au trait de pinceau qui ne peut être traduit sur une matière comme le métal ou la pierre (mais cela nécessiterait une étude approfondie).

Au début de son invention, à l'époque de la dynastie Tang, la gravure chinoise semble n'avoir servi qu'à illustrer des textes (écrits), alors que la gravure européenne n'illustre des textes qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, trois siècles après son invention<sup>341</sup>. Contrairement aux « peintres-graveurs » européens, les artistes chinois souvent anonymes ont réalisé des illustrations gravées en se partageant les tâches d'illustrateur et de graveur. Vers la fin de la dynastie Ming (1362-1668), les peintres chinois s'intéressèrent enfin à la gravure qui connaît l'époque la plus florissante de son histoire<sup>342</sup>, mais se limitent toujours à l'illustration, bien qu'ils y apportent des améliorations et atteignent une grande qualité.

---

Tang (618-907) (WOU Tchen-fou, *op. cit.*, p. 21) ; « dès le début de notre ère, dès le moment où a été inventé le papier » (sous la direction de Jean Adhémar, *op. cit.*, p. 24).

<sup>337</sup> Il s'agit des deux manuels : l'« *Album de [peinture de] prunus* » (梅花喜神譜 - *Meihua Xishenpu*), édité par le peintre Song Boren (宋伯仁) pour l'explication du cycle vital de prunus en 1238 à l'époque Song du Sud (1127-1279), et le « *Détailles [sur la peinture] de bambou* » (竹譜詳錄 - *Zhupushanpu*) que le peintre Li K'an (李衍 1245-1320) a illustré et édité en 1299 (cf. Kobayashi Hiromitsu, *op.cit.*, p.111).

<sup>338</sup> Parmi de nombreuses études consacrées à ce développement extraordinaire, nous consultons : GWEON Seokhwan, « *Les mécènes des artistes d'origine de la région du Sud du fleuve Yantzu* » (중국의 강남 예술가와 그 패턴들 - *Jungguk-eui gangnam yesulgawa gue patrondeul*), Séoul, éd. Han-gukhaksuljeongbo, 2009).

<sup>339</sup> *Les plus belles gravures du monde occidental. 1410-1914*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque Nationale, 1966, p.5.

<sup>340</sup> Nous pensons à Martin Shangauer, à Albrecht Dürer et à bien d'autres.

<sup>341</sup> Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Droz, 2005.

<sup>342</sup> Cf. Kobayashi Hiromitsu (小林宏光), *op. cit.*.

Ces gravures chinoises servent à la diffusion des peintures auprès d'un public chinois (Jean François Billeter parle de « spectateurs ») et étranger. Pour les Coréens de Joseon, elles égaleraient les œuvres originales qu'ils ont peu l'occasion de consulter (cf. Annexe 4).

Les « portraits » des grands maîtres confucianistes seraient l'exemple le plus représentatif de ce moyen de diffusion<sup>343</sup>. Ces « portraits » présentés dans de nombreux livres illustrés, en particulier dans l'encyclopédie *Sancai tuihui* (三才圖會)<sup>344</sup> que YUN Duseo a consultée, entre autres, pour réaliser ses propres « portraits » (voir troisième chapitre), sont apparus dès l'invention de la xylogravure chinoise. Ils ont été beaucoup reproduits à l'époque de la dynastie Song, et l'imprimerie de la dynastie Ming les a encore multipliés, au point que ces portraits, faisant jouer l'autorité des « portraits » des personnages illustres comme des traits originaux des anciens et modèle (範本 - *beombon*).

Les innombrables albums de peinture et livres illustrés publiés à la fin de la dynastie Ming et au début de la dynastie Qing qui servaient à la « transmission par copie » révélèrent aussi l'« infiltration des influences occidentale » et le « mouvement des idées autochtones » (voir l'introduction), deux caractéristiques de l'époque que Étienne Balazs qualifie de « pré-moderne ».

Deux albums de dessins décoratifs pour les pains d'encre, « *Généalogie de l'encre de la famille Peng* » (方氏墨譜 – *Pengshimopu*) (1583)<sup>345</sup> et « *Jardin de l'encre de la famille Cheng* » (程氏墨苑 - *Chengshimoyuan*) (1605)<sup>346</sup>, le montrent. Ces albums dont le titre figure dans la « liste des livres de la bibliothèque familiale YUN de Haenam » (海南尹氏群書目錄

<sup>343</sup> La diffusion des images chinoises serait évidemment peu probable sans ce moyen de reproduction.

<sup>344</sup> Jean-Pierre Drège évoque une ambiguïté, réelle ou imaginaire, de ces images : « Le caractère cumulatif des encyclopédies chinoises a fréquemment pour conséquence, jusqu'à une période tardive, l'absence d'une perspective rationnelle. Le savoir exposé mêle sans distinction le réel et l'imaginaire, quelle que soit l'époque. C'est le cas dans le *Sancai tuihui*, c'est encore le cas plus tard, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec la grande encyclopédie du *Tushu jicheng* 圖書集成 qui reprend aux encyclopédies précédentes et accroît le nombre des notes sur les pays étrangers en conservant cette ambiguïté » (cf. EPHE 2008).

<sup>345</sup> IM Byeongweon et JIN Seokyoung, « Patronage du lettré WANG Daokun (1525-1593) de la ville de Huizhou (province Anhui) à l'époque de la dynastie Ming : en cas de “*Jardin d'encre de la famille Peng*” » (명 후기 徽州 문인 汪道昆의 예술후원 方氏墨苑의 예 - *Myeongwhugi sojumun-in Wangdogon-eui yesulhwuweon : Bangssimukweon-eui ye*), in « *Sciences humaines de l'Université Chungnam* » (*Chungnamdaehakgyo inmungwahak yeon-gu*), vol. 77, Daejeon, « Centre d'étude des sciences humaines de l'Université Chungcheong du Sud » (*Chungnamdae inmungwahak yeonguso*), pp. 209-233.

<sup>346</sup> Cf. JEONG Yuseon, « Brève étude sur “*Jardin d'encre de la famille Cheng* par CHENG Daiyo”(Chengshimoyuan) » (程大約의 “程氏墨苑” 小考 - *Jeongdaeyak-eui Jeongssimukweon sogo*), in « *La littérature et la langue chinoise* » (*Jung-eojungmunhak*), vol. 43, Séoul, 2008, pp. 277-295 ; « *Collections des dessins pour les pains d'encre, par Cheng* » (*Cheng shi mo yuan*), Coll.de la Bnf. Cat. M. Courant. Chinois 1134-1137.

- *Haenamyunssi gunseomokrok*)<sup>347</sup> ont sans doute été achetés par l'artiste lui-même pour sa bibliothèque – on peut du moins le supposer si l'on tient compte de leurs dates d'introduction en Corée et surtout de l'affinité singulière de YUN Duseo pour la peinture.

Le premier, « *Généalogie des dessins pour [les bâtons] d'encre de la famille Feng* » a été publié grâce à un « mécène », le lettré WANG Daokun (汪道昆, 1525-1593), et le deuxième, « *Jardin des dessins pour [les bâtons] d'encre de la famille Cheng* » a bénéficié du soutien de Matteo Ricci, un jésuite qui a offert à l'éditeur quatre gravures européennes. Les deux albums sont constitués de dessins décoratifs pour pains d'encre. Fondamentalement chinois et étroitement liés à la vie des lettrés, les pains d'encre étaient des objets de collection depuis l'Antiquité, parce qu'avec le papier, le pinceau, et la pierre à encre, ils faisaient partie des quatre objets du bureau des lettrés<sup>348</sup> :

« Au cours de la production de l'album "*Jardin des dessins pour [les bâtons] d'encre de la famille Cheng*", CHENG T'a-yo s'est efforcé de concevoir des dessins plus caractéristiques, par jalousie, pour concurrencer son rival PENG Yulu [方于魯] qui tenait une boutique de pains d'encre dans la même ville et publiait la "*Généalogie des dessins pour [les bâtons] d'encre*". Il a augmenté la quantité d'images sophistiquées, telles qu'un paysage et intégré des gravures sur métal d'image religieuse telle que « » (*bedero-eui ipsin*) que Matteo Ricci lui avait offerte. Il s'est efforcé également d'améliorer la technique et a donné des couleurs à quelques images. Mais l'album "*Jardin des dessins pour [les bâtons] d'encre de la famille Cheng*" se limite, pour la mise en page, l'organisation de l'album et de nombreux dessins, à copier la "*Généalogie des dessins pour [les bâtons] d'encre de la famille Peng*". Les écrits présentés dans les dessins sont trop nombreux, ce qui nuit à la qualité artistique de l'album en tant qu'art (de gravure), inférieure à la "*Généalogie des dessins pour [les bâtons] d'encre de la famille Peng*". »

---

<sup>347</sup> C'est une liste dressée entre les années 1927 et 1928 par l'autorité japonaise alors occupée la Corée. La liste conservée aujourd'hui à la Bibliothèque nationale centrale de la Corée compte environs deux mille sept cents trente neuf titres qui sont exclusivement des livres chinois. Les manuscrits et des livres coréens en sont exclus, ce qui suggère l'ampleur beaucoup plus important que la liste actuelle à l'époque vivante de YUN Duseo. (cf. CHA Miae, *op. cit.*, pp. 138-145).

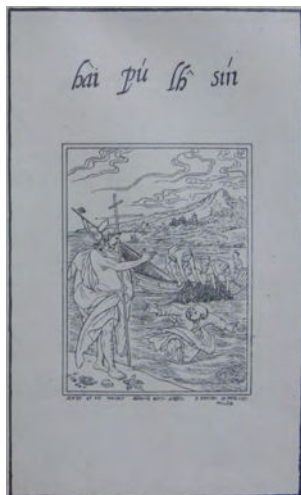
<sup>348</sup> Notre traduction du coréen en français : « “정씨묵원”을 만들면서 정대약은 같은 마을에 墨店을 열고 墨譜를 간행한 경쟁자 방우로에 대한 질투심과 분노심으로, 좀 더 특별하고 많은 도안 제작에 공을 들였다. ‘東林극’등 복잡한 풍경화 수준의 도안을 늘리고, 마테오리치(Matteo Ricci, 1552-1610)의 종교화 동판 ‘베드로의入信’등을 포함시켰다. 그는 또 새로운 판화 기술에 공을 들여 일부 목보를 채색으로 版印刷하여 내놓았다. (...) 그러나 “정씨묵원”은 “방씨묵보”의 형식과 편제를 본받고 많은 목보 도안을 그대로 다시 사용하였고, 먹의 도안에 첨부된 문장이 너무 많아 판화예술품으로서의 가치는 “방씨묵보”보다 떨어진다 » (IM Byeongweon et JIN Seokyong, *op. cit.*, p. 244).

Les dessins des deux albums sont destinés à décorer des pains d'encre (souvent en forme de bâtonnet) des lettrés – et non à être copiés pour transmettre l'intention de leurs maîtres ou l'énergie de leur pinceau. La production « industrielle » des pains d'encre en plein développement dans la ville de Huizhou, ville commerciale au sud du fleuve Yangtze, où les albums étaient édités, peut être rapprochée de la récente commercialisation de « la littérature et des arts » (文藝 - *wenyi*) des lettrés jusque-là réservés à l'échange gratuit<sup>349</sup>.

Si ces gravures exécutées par des artistes chinois d'après des gravures européennes<sup>350</sup>, peuvent être présentées à côté des gravures tirées de dessins chinois, ce serait certainement du à ce développement.

Images 4/1 et 2. « *Jardin des dessins pour [les bâtons] d'encre de la famille Cheng* »

4/1. II<sup>e</sup> planche



4/2. IV<sup>e</sup> planche



Lors d'un passage à Pékin où il était venu offrir à l'empereur son album « *Jardin des dessins pour [les bâtons] d'encre* » publié en 1605 (XXXIII<sup>e</sup> année du règne Wanli, r. 1572 - 1620), en collaboration avec les meilleurs spécialistes de l'époque, l'éditeur Cheng Ta-yo (程大約) avait contacté le jésuite italien Matteo Ricci, installé à Pékin depuis quelques années, qui lui avait fourni quatre gravures européennes et les textes d'explication de ces gravures

<sup>349</sup> Le célèbre *peintre lettré* WEN Zhengming (文徵明, 1470-1559) par exemple, a vécu sa notoriété d'artiste plutôt que sa fonction publique qu'il n'a exécuté que pendant courte durée. De nombreux lettrés fonctionnaires quittèrent leur fonctions publiques et organisent des sociétés (des lettrés) vers la fin de la dynastie Ming gravement corrompue essentiellement par l'intervention des eunuques (cf. IM Byeongweon et JIN Seokyong, *op. cit.*).

<sup>350</sup> Sur l'introduction de l'image européenne en Chine dès l'époque Ming, Cf. notamment Berthold Laufer, *Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprache zu Berlin*, Berlin, Gedruckt in der Reichsdruckerei, 1910 (Pour la lecture du texte, nous avons consulté *Christian Art in China* <http://www.battle-of-qurman.com.cn/literature/Laufer-OS-1910.pdf>) et Paul Pelliot, « La peinture et la gravure européennes en Chine au temps de Mathieu Ricci », in *T'oung Pao*, vol. XX., 1921, pp. 1-18.

avec les titres transcrits et traduits en chinois. Complétée de quatre gravures sur bois exécutées d'après les quatre gravures sur métal offertes par Matteo Ricci, la deuxième édition est publiée en 1609 (XXXVII<sup>e</sup> année du règne Wanli)<sup>351</sup>.

La première planche présentée dans l'album (ici à gauche) porte le titre chinois latinisé de « *bài pú ib sìn* » (拜僕入信) et, sous l'image, le titre en latin : « *Marcher sur la mer avec confiance* », probablement écrit par Matteo Ricci qui traduit ainsi « *Christ & Petrus* »<sup>352</sup>, le titre de la planche originale européenne. L'Italien inscrit aussi le nom du graveur Eduardus ob Heoswinkel, et celui de l'un des dessinateurs, Antonius Wierix (1555-1624), mais pas le nom du deuxième, Martin de Vos. La deuxième planche (la troisième dans l'album), porte le titre chinois latinisé de « *Kí guéi se yn* » (奇怪淫) qui peut être traduit par « *sensualité et corruption* ». L'inscription qui fait le tour du cercle indique qu'il s'agit de la naissance du « *mal* » à Sodome et Gomorrhe.

Image 5. « *Album de peintures rassemblées par le sieur Gu* » remonté par YUN Duseo, troisième volume, « *page de garde* »



Si les albums de dessins ont accru l'attrait de YUN Duseo pour les pains d'encre en tant qu'objet de collection et enrichi en général ses connaissances sur la peinture, il entretenait une relation de familiarité plus grande avec l'album, « *de peinture d'après les poèmes Tang* » (唐詩畫譜 - *Tangsihuapu* [*Dangsihwabo*]) et celui « *de peintures rassemblées par le sieur Gu* » (顧氏畫譜 - *Gushihuapu* [*Gossihwabo*]) dont il s'est servi pour son apprentissage et pour la réalisation de ses propres œuvres authentiques (cf. œuvres interprétées (*bangjak*)) allant jusqu'à les manipuler. Ces manipulations sont toujours visibles sur le deuxième album, le seul qui est encore conservé dans le musée familial YUN de Haenam.

Un exemplaire imprimé en Chine de l'album a été découpé et remonté par YUN Duseo en personne. Il lui a confectionné une couverture en papier huilé et il a collé chaque feuille l'une après l'autre sur un album vierge en gardant la structure originale en quatre

<sup>351</sup> Pour les deux autres images, voir la « *liste des œuvres consultées par YUN Duseo* ».

<sup>352</sup> British museum.

volumes mais en lui ajoutant une « page de garde » avec des inscriptions. Sur la gauche de cette première page, il a marqué son nom d'auteur : « *Gongjae, nom de plume de YUN Duseo, collection des œuvres à l'encre de la famille YUN* » (恭齋尹氏墨藏 - *Gongjaeyunssimukjak*) et il a apposé deux sceaux, l'un avec son nom de plume, en creux : « Humilité et le corps et l'esprit purifiés » (恭齋 - *Gongjae*) et l'autre avec le nom de sa collection, en relief : « Bibliothèque du Pavillon de l'honoré Tao » (道載閣藏 - *dojaegakjang*).

Le nom de l'auteur de l'album original : (武林顧氏 - *murimgossi*) est écrit en style courant en haut de la première page des quatre volumes. Au centre se trouve le deuxième titre abrégé de l'album original « » (歷代畫譜 - *lidaihuapu* [*yeokdaehwabo*]) en style chancellerie et en grande taille. Puis, sous le titre du même style d'écriture mais en petite taille, le numéro très stylisé du volume, ici le « troisième volume » (第三 - *jesam*), et à la droite du titre, les époques concernées, ici la « [dynastie] Yuan · La cour [Ming] » (元·國朝 - *yuan gukjo*) (voir les ill. c-53<sub>1</sub>, c-53<sub>2</sub> et c-53<sub>3</sub>).

L'« album de peintures rassemblées par le sieur Gu » (顧氏畫譜 - *Gushihuapu*) a été conçu par un peintre d'académie de la cour Wanli (r. 1572 - 1620), GU Bing (顧炳) qui a réalisé les dessins préparatoires des gravures. Il a été édité en 1603 par la maison d'édition « Les deux canneliers » (雙桂堂 - *ssanggaedang*) dans la ville de Wulin (武林, l'actuelle Hangzhou, province de Zhejiang), ville natale du peintre<sup>353</sup>. La date d'introduction dans la société de Joseon est un objet de discussion dans les études coréennes qui donnent deux possibilités : peu après la publication ou un quart de siècle plus tard. ZHU Zhifan (1546-1624), qui a préfacé l'album – et aussi l'« *Album des dessins pour les pains d'encre rassemblés par la famille CHENG* » (1594) –, est arrivé en Corée en 1606. On suppose qu'il a apporté avec lui cet album à ce moment. Plusieurs lettrés coréens ont laissés leurs témoins sur le contact avec l'album, HEO Mok (許穆, 1595-1682), dans son recueil personnel des écrits « *Enregistre ce qui est dit* » (記言 - *Gieon*)<sup>354</sup>.

<sup>353</sup> GU Bing (顧炳), L'« album de peintures rassemblées par le sieur Gu » (顧氏畫譜 - *Gushihuapu*), Pékin, éd. Wenwu Chubanshe (文物出版社), 1983 ; Kobayashi Hiromitsu (小林宏光), *op. cit.*, pp.118-123.

<sup>354</sup> GU Bonhyeon, « Introduction de l'« *Album de peintures rassemblées par le sieur Gu* » et les poèmes de Joseon composés pour la peinture » (“顧氏畫譜”의 전래와 朝鮮의 題畫詩 - *Gossihwabo-eui jeonrae-wa joseon-eui jehwasi*), Séoul, *Gyujanggak* (Université nationale de Séoul), vol. 28, après 2004, pp. 49-62.

L'album connu sous son second titre l'« *Album [de peintures] des illustres peintres des dynasties successives* » (歷代名公畫譜 - *Lidaiminggong huabao* [*Yeokdaemyeonggong hwabo*]) comporte cent six images de cent six peintres issus de l'époque des Six dynasties, depuis GU Gaizhi (vers 345-406) jusqu'à WANG Tingce (王廷策), peintre d'académie de la cour Ming, contemporain de GU Bing, sans faire la distinction entre *peintres lettrés* et *peintres d'académie*, formulée par les lettrés Ming, en particulier par DONG Qichang (1555-1636)<sup>355</sup>, à laquelle la société chinoise accordait de l'importance.

Trente-huit de ces gravures ont pour sujet des figures humaines, des fleurs, des oiseaux, des animaux à poil, des insectes, des plantes décoratives à fleurs, et quarante-neuf sont consacrées à des paysages. Chacune est accompagnée d'une brève biographie du peintre (cf. (題跋 - *tiba* [*jebal*])<sup>356</sup> auteur de la peinture originale à partir de laquelle le dessin préparatoire a été exécuté par GU Bing. Les biographies de ceux qui ont vécu jusqu'à l'époque de la dynastie Yuan sont extraites de « *Peintres précieux et exemplaires* » (圖繪寶鑑 - *Tuhuibaojian* [*Dohwebogam*]) (1365). La liste chronologique de ces peintres intitulée « Liste de l'« *Album [de peintures] des illustres peintres des dynasties successives* » » (歷代名公畫譜目錄 - *Lidaiminggong mulu*) est présentée à la fin des deux préfaces et des « Six principes de l'édition ».

Ces préfaces ont été écrites par deux lettrés, amis de GU Bing : celle de « l'Album de peintures rassemblées par le sieur Gu » (顧氏畫譜序 - *Gushihuapu xu*) par ZHU Zhifan [JU Zibeon] (朱之蕃, 1546-1624) déjà cité et celle de « l'Album de peintures » (畫譜序 - *Huapu xu*) par QUAN Tianxu [JEON Cheonso] (全天敘). GU Bing, pour sa part, a établi et rédigé les « Six principes de l'édition » (譜例六則 - *Puli liuze*).

---

<sup>355</sup> AHN Huijun, op. cit., ; Pierre Ryckmans, « Dong Qichang [Tong K'i-Tch'ang] (1555-1636) », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, pp. 270-273.

<sup>356</sup> Notre traduction du coréen en français : « L'expression *tikuan* [*jegwan*] (題款) est une compression de *tiba* [*jebal*] (題跋) et de *kuanzhi* [*gwanji*] (款識). L'expression *tiba* [*jebal*] (題跋) est composée par les mots *ti* [*je*] et *ba* [*bal*]. À l'origine, *ti* désigne tout ce qui est écrit dans les « premiers feuillets » d'un livre, sur une peinture et sur une œuvre calligraphique ainsi que des écrits inscrits dans les « premiers feuillets » des « albums d'écrits reproduits à partir de stèles [souvent au moyen d'une technique de frottage] » (碑帖 - *beitie* [*bicheop*]), alors que le mot *ba* désigne des écrits inscrits à la fin des albums et des livres. Mais l'expression *tiba* désigne l'ensemble des écrits (titres, critiques, remarques et articles rédigés sous forme d'essais ou composés en poèmes) inscrits dans les livres, sur les peintures ou sur les œuvres calligraphiques, sans s'occuper de leur place. » (WANG Maekmin, « *Composition de la peinture chinoise* » (동양화 구도론 - *Dongyanghwa gudoron*), traduit du chinois au coréen par GANG Gwansik (中國畫的構圖, Tenjin, éd. 天津美術出版社, 1980), Séoul, éd. Mijinsa, 1997 (2<sup>e</sup> éd.), note 68).

La version « refaçonée » par Yun Duseo est sans doute celle qui a été éditée par les fils de GU Bing, Sanping [Saming] (三聘) et Sanxi [Samseok] (三錫), qui ont ajouté deux gravures. En effet, l'album acquis par YUN Duseo comporte cent huit gravures.

L'« *album des peintures en inspiration des poèmes des Tang* » dont nous n'avons pu trouver la trace (probablement disparu) mais nous le retrouvons toutefois dans les œuvres de YUN Duseo réalisées d'après des « œuvres » de cet album, nous allons l'examiner dans une partie qui vient.

Une dizaine de ses peintures figurant les saints confucéens par exemple, sont assimilées aux illustrations des figures humaines analysées comme copies des illustrations sur les mêmes sujets. L'album de dessins de portrait (照史 - *Josa*) copie les portraits gravés dans des albums de portrait tels l'encyclopédie *Sancai tuhui* (三才圖會) et l'« *Album de rois et de ministres anciens de Joseon* » (古先君臣圖鑑 - *Goseongunsindogam*) édité par la cour royale coréen à l'instar de l'album chinois « Portraits biographiques » (*Jeon-gichosangpanhwa*).

### 3. Compilation des traités de peinture et des écrits techniques

Un livre conservé au Musée national central de Corée contient un « *mille caractères* » écrit en petit style sigillaire et plusieurs textes en style courant. Sous l'habillage<sup>357</sup> d'une couverture récente avec pour titre « *Trace de l'encre de l'érudit Gongjae, nom de plume de YUN Duseo* » (恭齋先生默跡 - *Gongjaeseonsaeng mukjeok*) (ill. c-47), le livre cache son titre original, écrit en style régulier sur une vieille couverture marron foncé : « *Mille caractères en petit style sigillaire. Copie* » (古篆千字文. 謄 *Gojeoncheonjamun. Deung*) (ill. c-47-1). Les trois sceaux de YUN Duseo apposés au *recto* du premier feuillet confirment qu'il en est bien l'auteur : « Humilité et le corps et l'esprit purifiés » (恭齋 - *Gongjae*), « Humble lettré ayant de la piété filiale » (孝彥 - *Hyoeon*) et « Sceau de Yun Duseo » (尹斗緒印 - *Yunduseo-in*) (ill. c-47-2 : voir image suivante).

---

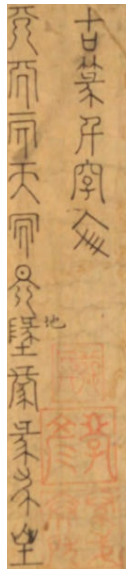
<sup>357</sup> Ce livre, recouvert probablement pour protéger l'original abîmé, porte un nouveau titre qui fait la synthèse des deux parties : « *Trace de l'encre de l'érudit Gongjae, nom de plume de YUN Duseo* » (恭齋先生默跡 - *Gongjaeseonsaengmukjeok*).



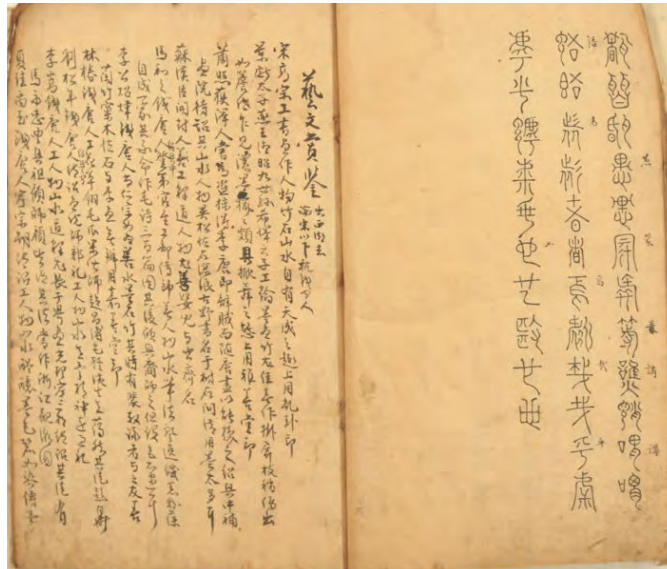
Sans pouvoir préciser le rapport entre le « *mille caractères* » et les textes, les deux parties réunies ici – nous examinerons ce rapprochement dans un passage suivant en nous intéressant à la particularité « graphique » du petit sigillaire. Nous nous pencherons d'abord sur les textes de la deuxième partie du livre dont l'existence n'est pas prise en compte dans le titre original. Ils semblent compléter les albums chinois de peintures (*huapu*) qui sont seuls cités généralement lorsqu'il est question de l'apprentissage de YUN Duseo. Ces textes que le Coréen a tenu à compiler concernent exclusivement la peinture, évoquent l'intention des maîtres et l'énergie de leurs pinceaux que les « gravures » des albums ne révélaient pas.

Images 6/1 et 2. « *Mille caractères* »

6/1. 1<sup>er</sup> feuillet *recto* : titre et trois sceaux



6/2. Dernier feuillet des mille caractères et début du texte



3-1. « *Trace de l'encre de l'érudit Gongjae, nom de plume de YUN Duseo* » (*Gongjaeseonsaeng mukjeok*), un livre de réflexion sur la forme scripturale et picturale

Ces textes sont au nombre de cinq. Le premier, présenté sous le titre de « *Appréciation des arts et de la littérature* » (*藝文賞鑑 - Yi wen shangjian [Ye mun sanggam]*), est une suite de biographies de peintres chinois. Suit une autre liste que nous appellerons « *Minéraux* » (*鋼鐵 - gwangmul*) et qui concerne des matières premières pour la fabrication des couleurs. Lui succèdent, deux traités de peinture et un extrait sur le traitement du papier : « *Secrets des montagnes et des eaux* » (*山水決 - Shanshu jue [Sansu gyeol]*) et « *Secrets [de*

la peinture] des figures humaines » (寫像秘訣 - *Xie xiang mijué* [*Sa sang bigyeol*]), suivis par un dernier texte intitulé « *Méthode pour peindre sur les papiers teints sans utiliser de gélatine* » (染紙作畫不用膠法 - *Yeomjijakhwabulyonggyobeop*).

Sous le titre qu'il a donné au premier texte, YUN Duseo note que cette suite est « extraite des “*Récits de voyage au Lac de l'Ouest* [de la ville de Hangzhou]. Suite.” (西湖遊覽志餘 - *Xihuyoulanzhi yu* [*Seohoyuramji yeo*])<sup>358</sup> rassemblés par celui qui est originaire des alentours de la rivière Qiangtang de la ville de Hangzhou »<sup>359</sup> (出西湖志論衆以下抗錢塘人 - *chul-seo-ho-ji-non-jung-i-ha-hang-jeon-dang-in*). Dans le dix-septième de ses vingt-six volumes, intitulé « *Appréciation des arts et de la littérature* » (*Yi wen shangjian*) - comme le dix-huitième -, l'anthologie originale présente quarante et un peintres issus de la ville de Hangzhou, alors que YUN Duseo n'en présente que trente-deux parfois sans compiler l'intégralité du texte qui les présente.

Par ailleurs, soulignons que, en plus de cette sélection, YUN Duseo détache deux traités présentés à l'origine dans la biographie de deux peintres, le treizième de la liste, HUANG Gongmang [Huang Gongwang] (黃公望, 1269-1354) et le vingt-et-unième, WANG Sishan [WANG Saseon] (王思善, 1333 ca. - ?), nom de plume de Yeok [I] (繹). Il semble ainsi vouloir accentuer la distinction entre *peintures lettrées* et *peintures académiques* auxquelles est consacré chacun des traités.

---

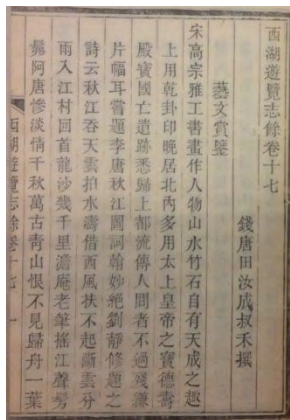
<sup>358</sup> C'est une anthologie constituée principalement de brèves biographies des auteurs originaires de la région et composée de vingt-six chapitres (卷). Les chapitres dix-sept et dix-huit sont regroupés sous le même titre « *Appréciation des arts et de la littérature* » (藝文賞鑑 - *Yi wen shangjian* [*Ye mun sanggam*]), qui réapparaît dans l'extrait de YUN Duseo. Les quarante et un peintres y sont présentés de manière résumée ou abstraite en détaillant les sujets ou les principaux genres qu'ils ont pratiqués. La dernière partie qui traite de la peinture de chevaux semble refléter l'intérêt particulier du lettré Joseon pour ce sujet (cf. PARK Eunsun, « *Traité de peinture de Yun Duseo, nom de plume Gongjae* : “*Trace de l'encre de l'érudit Gongjae, nom de plume de YUN Duseo*” » (恭齋 尹斗緒의 畫論 : “恭齋先生默跡” - Gongjae Yunduseo-eui hwaron : “*Gongjaeseonsaengmukjeok*”), in « *Documents de beaux-arts* » (美術資料 - *Misuljaryo*), n° 67, Séoul, Musée national central de Corée, déc. 2001, pp. 89-116 : pour le texte chinois : « “*Récits de voyage au Lac de l'Ouest* [de la ville de Hangzhou]. Suite.” en vingt-quatre volumes “*Récits de voyage au Lac de l'Ouest* [de la ville de Hangzhou]. Suite.” en vingt-six volumes » (西湖遊覽志二十四卷西湖遊覽志餘二十六卷 - *Xihuyoulanzhi ershisijuan Xihuyoulanzhi yu ershi liujuan* [*Seohoyuramji isipsagweon jiyeo isipyukgweon*]), « Deuxième année de l'Empereur Qing Guangxu [r.1874-1908] avril, réédité par le sieur Ding, issu des alentours de la rivière Qiantang dans la maison d'édition d'Élégance et de Gratitude » (光緒帝 二年 丙申 四月錢塘丁氏嘉惠堂重刊 - *Guangxudi ernian bingshen siyue qiantang dingshi jiahuitang chongkan* [*Gwangmuje inyeon byeongsin saweol jeondang jeongssi gahedang junggan*]) ; Tian Ruchang zhuan, *Xi hu yu lan zhi*, 1896 (BILO CHI 232, Inalco) ; <https://zh.wikisource.org/zh-hant/西湖遊覽志餘> consulté le 1<sup>er</sup> mars 2016.

<sup>359</sup> Il s'agit de JEON Yeosung [TIAN Rusheng] (田汝成, *jinshi* : 1526).

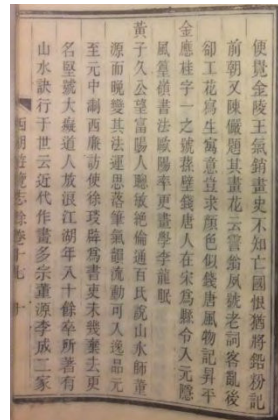
YUN Duseo a déplacé et regroupé ensemble les traités détachés de la biographie de HUANG Gongmang [Huang Gongwang] et de WANG Sishan [WANG Saseon]. Ce qui semble montrer qu'il avait conscience de l'importance de leur rôle dans la définition de la *peinture lettrée* et de la *peinture académique*. Il a fait ressortir leur titre « noyé » dans le corps de texte de la source Ming (*voir images ci-dessous*)<sup>360</sup> pour le mettre en tête de la nouvelle présentation.

Images 7/1-4. « *Récits de voyage au Lac de l'Ouest* [de la ville de Hangzhou]. Suite. »

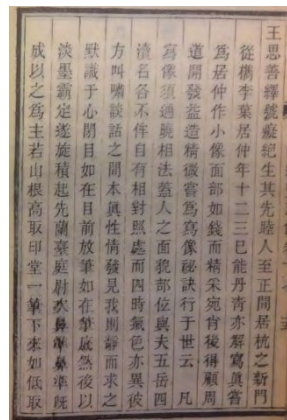
7/1.



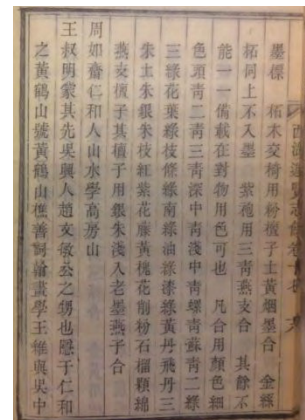
7/2.



7/3.



7/4.



7/1. 1<sup>er</sup> feuillet *recto* du XVII<sup>e</sup> volume : « Appréciation des arts et de la littérature » (*yimusanggam*)

7/2. 10<sup>e</sup> feuillet *recto* du XVII<sup>e</sup> volume : début de la biographie de HUANG Gongming

7/3. 15<sup>e</sup> feuillet *verso* du XVII<sup>e</sup> volume : début de la biographie de WANG Sishan

7/4. 18<sup>e</sup> feuillet *verso* du XVII<sup>e</sup> volume : fin de la biographie de WANG Sishan

Ces traités montrent comment les notions esthétiques étaient transmises dans la société chinoise puis diffusées dans la société coréenne de Joseon. Le lettré Ming, TIAN Rusheng [JEON Yeosung] (田汝成, *jinshi* : 1526) les aurait lui-même repris dans le recueil personnel des écrits d'un lettré Yuan (1271-1368), T'AO Tsung-i [TO Jong-eui] (陶宗儀, 1329-1410) intitulé « *Écrits rédigés entre les travaux des champs* » (輟耕錄 - *Cho-keng lu* [Cheolgyeongrok]) confectionné en 1366<sup>361</sup>. T'AO Tsung-i [TO Jong-eui], quant à lui, a certainement compilé le traité « *Secrets des montagnes et des eaux* » (山水訣 - *Shanshu jue* [Sansu gyeol]) que son aîné HUANG Gongmang [Huang Gongwang] (黃公望, 1269-1354), qui faisait autorité à l'époque Yuan, avait lui-même copié.

<sup>360</sup> Images sont extraites : Tian Ruchang zhuan, *Xi hu yu lan zhi*, 1896 (BILO CHI 232, Inalco).

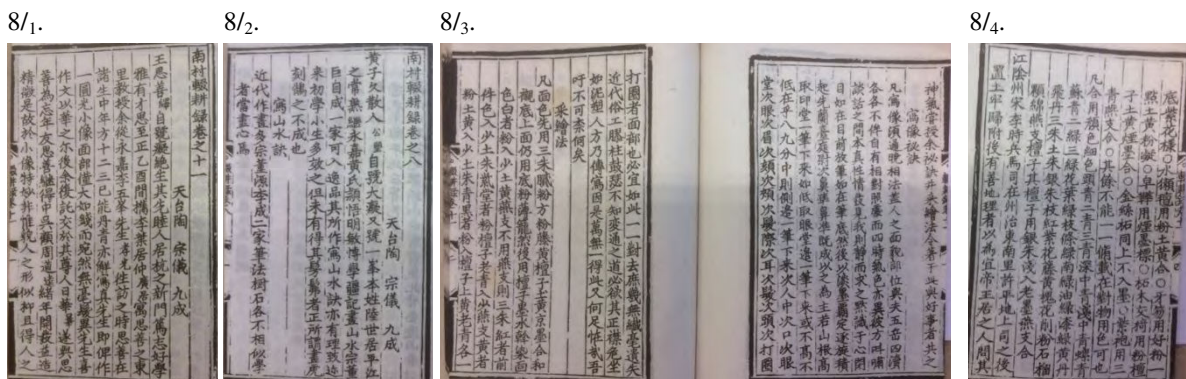
<sup>361</sup> Cf. Herbert FRANKE, « Two Yuan treatises on the technique of portrait painting » in *Oriental Art* (vol. III : n° 1), London, The Oriental Art magazine, 1950, pp. 27-31).

Nous savons aujourd'hui que l'auteur de ce traité est WANG Wei (王維, 701-761), un haut fonctionnaire de l'époque Tang (618-907) surnommé « Wang le premier ministre de droite » (王右丞 - Wang Youcheng). Ce lettré, souvent désigné comme « Celui qui perfectionne et discute » (摩詰 - Mojie), son nom de courtoisie, alternait les périodes de retraite et de vie publique. Il s'est ainsi consacré à la peinture, à la poésie (poète *chan*) et à la musique. Il occupe une place centrale dans le développement de la peinture chinoise, en particulier celle dite « lettrée »<sup>362</sup>, sous l'influence de laquelle sans doute YUN Duseo a réalisé certaines de ses peintures comme nous le verrons dans la partie suivante.

En revanche, le traité des « *Secrets [de la peinture] des figures humaines* » (寫像秘訣 - *Xie xiang mijue* [*Sa sang bigyeol*]), traité que WANG Sishan [WANG Saseon] a conçu et que son ami T'AO Tsung-i [TO Jong-eui] a présenté dans son recueil personnel, semble ouvrir une voie nouvelle à la peinture chinoise que YUN Duseo a soutenu en réalisant entre autres, de nombreuses peintures qui traitent des figures humaines. Ce sera le sujet de la troisième partie de ce chapitre.

Le compilateur Ming qui recense de nombreuses personnalités de la région du Lac de l'Ouest – pour faire un livre qualifié de géographie humaine<sup>363</sup> –, réunit les deux traités dans le volume dédié aux peintres, alors que dans le recueil personnel en trente volumes de T'AO Tsung-i<sup>364</sup>, les deux traités ne sont pas présentés ensemble.

Images 8/1-4. « *Écrits de Nancun [nom de plume de T'AO Tsung-i] "Entre les travaux des champs"* » (*Nancun cho-keng lu*)



<sup>362</sup> On lui attribue aussi « *Propos sur [la peinture] de montagnes et eaux* » (山水論 - *Shanshui lun*) : Yolaine Escande (traduite et commentée), *Traité chinois de peinture et de calligraphie. Tome II. Les textes fondateurs (les Tang et les Cinq Dynasties)*, Paris, éd. Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 2010, p. 1025.

<sup>363</sup> HONG Seon-gyun, *Sur Geun-yeokseohwajing*.

<sup>364</sup> « *Écrits de Nancun [nom de plume de T'AO Tsung-i] rédigés entre les travaux des champs* » (南村輟耕錄 - *Nancun cho-keng lu* [*Namchon cheolgyeongrok*]), 四部叢刊三編字部 : BULAC Chi III 1254.

- 8/1. 1<sup>er</sup> feuillet *recto* du VIII<sup>e</sup> volume : titre du volume et début du long passage sur HUANG Gongming  
8/2. 1<sup>er</sup> feuillet *recto* du XI<sup>e</sup> volume : titre du volume et début du long passage sur WANG Sashin.  
8/3. 1<sup>er</sup> feuillet *verso* du XI<sup>e</sup> volume et 2<sup>e</sup> feuillet *recto* : titres mis en relief « *Secrets* [de la peinture] des figures humaines » (*Xie xiang mijué* [*Sa sang bigyeol*]) et « techniques de colorisation » (彩畫法 - *caihuafa* [*chaehwabeop*]).  
8/4. 4<sup>e</sup> feuillet *recto* du XI<sup>e</sup> volume : fin du long passage du traité de WANG Sashin.

Sur ce point, en regroupant les deux traités, en les plaçant côte à côte, YUN Duseo semble contester l'opposition imposée par les lettrés Ming. Autrement dit, il semble compléter la manque des albums de peinture par ces traités mis ainsi sur le même plan, en lui permettant d'apprendre les deux modes de peintures ensemble.

L'absence de dogmatisme des notions esthétiques de YUN Duseo se reflète dans son étude « Mille caractères du style petit sigillaire ». Ce style, qualifié par sa fonction « graphique » dès son invention, semble jouer un rôle important pour le Coréen qui questionne la forme (*voir* deuxième chapitre).

### 3-2. Style petit sigillaire et étude graphique

Abordons maintenant « Mille caractères en petit sigillaire » qui occupe la première partie du livre de YUN Duseo qui peut être décrit comme un livre de réflexion sur la forme scripturale et picturale. Les générations suivantes semblent en faire un modèle du livre de l'art de l'écriture et de l'art pictural, à l'exemple de CHO Guimyeong (趙龜命, 1693-1737) dans son recueil personnel des écrits « *Recueil de Ruisseau de l'est* [*nom de plume de CHO Guimyeong*] » (東谿集 - *Donggejip*) (publié en 1741) :

« La littérature de Joseon a commencé avec les frères de KIM Changhyeop (金昌協, 1653-1722), nom de plume « Champs et roches » (農巖 - Nong-am). L'art de l'écriture et l'art pictural ont enfin acquis finesse et profondeur avec YUN Duseo, nom de plume Gongjae. Il est désormais possible que ces arts s'occupent de la *voie droite*. »<sup>365</sup>

---

<sup>365</sup> Notre traduction du hanja en français : « 我國文藝盛強海外可耳進之中洲則趙之玳簪也文章自金農巖兄弟書畫自尹孝彥始探奧面趨雅道 (...) » (PARK Eunsun, *op. cit.*, p. 59) ; PARK Eunsun nous informe que ces lettrés dont font partie YUN Duseo, LEE Manbu, LEE Seo et SIM Deukgyeong sont souvent membres de l'école dite « des études pragmatiques des lettrés de la région de Séoul » (近畿實學派 - *Geun-gisirhakpa*). Ils s'intéressaient à l'étude des sources (*gohak*) et réalisaient ainsi des œuvres scripturales et picturales. Ils sont influencés par l'enseignement de HEO Mok qui met en valeur « épigraphie » (*Geumseok*), le style sigillaire et les textes anciens (PARK Eunsun, *op. cit.*, p. 93). (조선후기 즈음 기호남인에 속한 문인들은 古學의 한가지 방법으로 六藝를 존중하였고, 그래서인지 서화에 일가를 이루거나 서화를 감상하고, 기록한 자료들을 많이 남기고 있다. 윤두서, 이만부, 이서, 심득경 등 허목의 영향을 받은 근기실학파

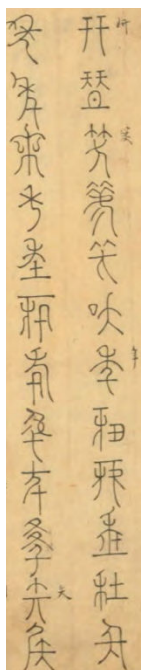


Sans pouvoir identifier la source où YUN Duseo a puisé ces mille caractères nous pouvons supposer qu'il s'agissait d'un « manuel de l'évolution graphique » de petit sigillaire (小篆 - *xiaozhuan* [*sojeon*]). La plupart de ces caractères ont plusieurs variantes, jusqu'à seize, par exemple, pour *wu* [o] (午, « milieu du jour »). Ceux qui n'en ont aucune, comme *yuan* [*weon*] (元, « premier »), sont rares.

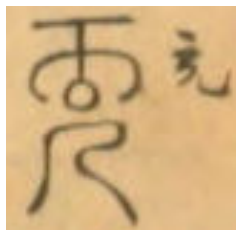
Plusieurs variations d'une même graphie en style petit sigillaire sont présentées avec pour chacune un ajout de YUN Duseo écrit en style courant de plus petite taille au début de la série. L'écriture en style courant semble avoir servi de référence graphique et non sémantique (voir les images ci-dessous) pour identifier l'écriture en petit sigillaire. En Corée au XVII<sup>e</sup> siècle, le petit sigillaire ne servait plus qu'à l'écriture des sceaux et il était sans doute nécessaire de le « traduire ».

Images 9/1-4. « Mille caractères en petit sigillaire » et ses variantes

9/1.



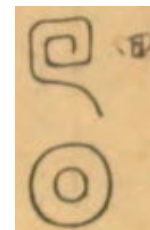
9/2.



9/3.



9/4.



9/1. XVI<sup>e</sup> feuillet *verso* : seize variantes en petit sigillaire du caractère « milieu du jour » (午 - *wu* [o])

9/2. XI<sup>e</sup> feuillet *recto* : Variante en petit sigillaire du caractère « premier » (元 - *yuan* [*weon*])

9/3. II<sup>e</sup> feuillet *verso* : Variante en petit sigillaire du caractère « jupe » (裳 - *chang* [*sang*])

9/4. XVIII<sup>e</sup> feuillet *verso* : Deux variantes en petit sigillaire du caractère « revenir » (回 - *hui* [*hwe*])

YU Jianwu (庾肩吾, 487-551), lettré fonctionnaire de la dynastie des Liang du Sud (梁, 502-557), a décrit l'évolution des styles d'écriture chinoise dans l'*Évaluation des calligraphes* (品書, *Shupin*), un important traité de calligraphie, le tout premier à « avoir

---

문인들은 古文과 金石, 篆書를 애호하였다. LEE Hyeongsang, « *Etude des écriture* » (字學 - *Jahak*) : Étude des styles d'écriture et sa phonologie

classé les œuvres calligraphiques » jusqu'à son époque. XIE He a sans doute été influencé par ce traité lorsqu'il a rédigé son *Évaluation des peintres anciens* (古畫品錄, *Guhuapin lu*)<sup>366</sup>, une œuvre fondamentale pour le développement de la peinture déjà évoquée au deuxième chapitre. Le *petit sigillaire*, premier style d'écriture inventé au premier empire chinois Qin<sup>367</sup> pour « unifier » les diverses graphies en usage dans la Chine morcelée des monarchies et des principautés, n'a plus fait autorité après la chute de l'Empire. D'autres styles d'écriture ont resurgi et il a lui-même été fractionné en plusieurs variantes, comme le rappelle YU Jianwu :

« Arrivés à la période moyenne [Qin-Han], renonçant à la multiplication des styles pour se conformer à la simplification, les *mots de Yingchuan* furent progressivement perdus et finalement les *caractères de Yunyan* [Cheng Mao] furent maintenus. Quant aux trace d'oiseaux, elles générèrent les *écrits antiques* (*guwen*) ; les livres dans les murs [ de la maison de Confucius] renfermaient l'*écriture en forme de têtard* ; les lettres servirent à exécuter [les ordres] des sceaux impériaux ; les [graphes] imitèrent et s'accordèrent à la laque [des planchettes de bambou] de Shu ; les écrits [en grands caractères] marquèrent les portes des palais ; les inscriptions servirent sur les bronzes rituels ; l'*écriture [sigillaire] de poisson* se logea dans celle du phénix ; l'*écriture d'oiseau* se différencia de celle d'*insecte*. La bienveillance et la droiture proviennent de l'*écriture de licorne*, les formes imposantes sont issues de l'*écriture de dragon et de tigre*. Pendant la période de [l'*écriture de*] *souffles de nuages* ont flotté les cinq couleurs ; [l'*écriture*] des immortels a donné les deux [formes sigillaires] d'enfant. [La *sigillaire décorative*] de *tortue* ressemble [à la tortue] qui flotte à la surface d'un cours d'eau ; celle de *serpent au [serpent]* se glissant dans une grotte. Les [graphes en] étoiles filantes paraissent [la lumière] de bougies : [la *sigillaire décorative*] de *rose* suspendue semble des perles [de rosée]. [À l'époque de] l'*écriture de fleur d'amadouvier*, il fallait changer de voiture [en changeant d'État] ; [l'*écriture en*] *blanc-volant* a caché la simplicité. Les entrecroisements [des tracés] de la feuille d'ail retournée font songer au bruissement [du vent dans] les feuilles de saule. [La *sigillaire*] en *aiguilles* suspendues aux [traits] courts ou longs rappelle [l'anecdote] de l'expression de la détermination des sentiments. [La *sigillaire*] en *pattes de moustique* dépend de la partie inférieure [des traits], celle en *tête de cygne* de leur attaque ; elles remplissent de leur [aspect] flottant les décrets impériaux, et de leur extravagance les sceaux. »<sup>368</sup>

<sup>366</sup> Yolaine Escande, *op. cit.* tome I, pp. 292-296.

<sup>367</sup> C'est la signification même de son appellation (cf. Kristoffer Schipper, « Shi Haungdi ou Qin Shi Huangdi [Ts'in Che Houang-ti] (~259-~210) empereur (~221-~210) », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, *op. cit.* pp. 634 et 635).

<sup>368</sup> YU Jianwu, *L'évaluation des calligraphes*, traduit et commenté par Yolaine Escande, *op. cit.*, tome I, pp. 265-269.

Finalement, les nombreuses variantes du style petit sigillaire ont laissé la place<sup>369</sup> aux styles anciens et aux styles nouveaux, dits « chancellerie » (隸體 - *liti*) et « cursif » (草體 - *caoti*) ; le premier a été inventé afin de « compléter les insuffisances » du style petit sigillaire et d'« éliminer ses excès » en « arrondissant les angles exagérés » et en transformant en « carrés les arrondis trop généreux »<sup>370</sup>:

« La petite sigillaire avait déjà fortement contribué à estomper le caractère imagé de l'écriture chinoise. La chancellerie fait un pas de plus dans cette voie en créant un langage graphique plus simple, d'exécution plus rapide, destiné à la pratique administrative. »<sup>371</sup>

Or, la Chine n'a connu l'art de l'écriture qu'à l'époque des Han postérieure (23 à 220). Le style petit sigillaire est alors « progressivement tombé en désuétude (...) et [n'a] plus servi que dans la gravure des sceaux et quelques autres fonctions ornementales ». Il est « redevenu un genre calligraphique au VIII<sup>e</sup> siècle, sous les Tang. Pratiqué épisodiquement par certains calligraphes à partir de ce-moment-là, il a été élevé au rang d'un genre majeur par les calligraphes de l'époque manchoue, aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles »<sup>372</sup>.

YUN Duseo a copié les mille caractères avec leurs variantes en style petit sigillaire, développé à partir du Grand sigillaire de l'époque Chou<sup>373</sup>, la dynastie antérieure du premier empire chinois Qin. Le deuxième chapitre, l'invention de l'écriture chinoise et sa relation avec le récit de Fu Xi. L'art de l'écriture se méfie du graphisme décoratif des écrits.

Si YUN Duseo recopie mille caractères et leurs variantes en style petit sigillaire désuet, c'est sans doute pour retrouver l'inspiration cosmologique des grands inventeurs de l'art de l'écriture en se livrant au jeu de l'encre et du pinceau.

---

<sup>369</sup> Il est intéressant de noter : « Lorsque l'officier des libations des Han, XU Shen, composa son [dictionnaire étymologique] *Shouwen*, il utilisa la [petite] sigillaire comme écriture régulière, car il considérait que les classements des corps [de caractères] les plus récents convenaient pour discuter [de l'évolution de l'écriture] » (WEI Heng, *Effets des quatre styles calligraphiques (Sitishu shi)*, traduit et commenté par Yolaine Escande, *op. cit.* (tome I), p. 124).

<sup>370</sup> WEI Heng, *op. cit.* (tome I), p.123.

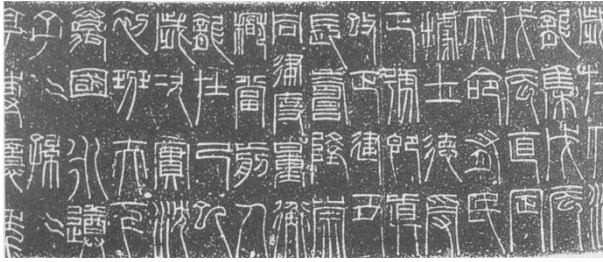
<sup>371</sup> Jean François Billeter, *L'art chinois de l'écriture*, p. 74.

<sup>372</sup> Jean François Billeter, *op. cit.*, p. 73.

<sup>373</sup> Pour l'évolution générale du style sigillaire (篆體 - *zhuanti* [*jeonche*]), voir Jean François Billeter, *op. cit.*, pp. 72-74.



Image 10. « Inscription sur bronze en sigillaire d'oiseau, période Xin Mang (9-23) »



Ci-dessus : « Inscription sur un poids (Xinmang jialiang ming), trouvé dans le Hebei, estampage conservé à Pékin, Bibliothèque nationale »<sup>374</sup>

Ci-contre : « Inscription sur un bronze des Shang, nomenclature des animaux tués dans une chasse, Taipei, musée national de Palais »<sup>375</sup>

Image 11. « Exemple de sigillaire en pattes de moustique »



Il choisit de transcrire en petit sigillaire un passage d'un des Six classiques confucéens « Chants exécutés en des occasions plus solennelles, lors des cérémonies royales » (詩經大雅 - Grands *Ya* de *Shijing*)<sup>376</sup> (ill. c-45), et un poème tiré du « Recueil des poèmes de Yichuan, surnom de SHAO Yong, qui chantent une période de “ Jeter des morceaux d'argile ” » (伊川擊壤<sup>377</sup>集 - *Yichuan jirangji* [*Yicheon gyeokyangjip*]) de SHAO Yong (邵雍, 1011-1077), un grand maître néo-confucéen, décrit comme l'un « des principaux artisans, avec ZHOU Dunyi (周敦頤, 1017-1073), de la métaphysique du Daoxue »<sup>378</sup> (ill. c-46).

<sup>374</sup> Yolaine Escande, *op. cit.* tome I, p. 266.

<sup>375</sup> Yolaine Escande, *op. cit.* tome I, p. 268.

<sup>376</sup> Cf. Odile Kaltenmark, « *Shijing* [Che King] », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, Paris, Albin Michel coll. « Enclopaedia Universalis », 1998, pp.639-641.

<sup>377</sup> L'expression abrégée provient sans doute de celle (鼓腹擊壤 - *gufujirang* [*gobokgyeokyang*]) composée pour décrire une période « paradisiaque » où on tapote le ventre plein et s'amuse en jetant des morceaux d'argile.

<sup>378</sup> Cf. Kristofer Chipper, « SHAOYong [CHAO Yong] (1011-1077) » in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, p. 628 et p. 629 : SIM Yeonghwan, “Hae-nam-yun-ssi-nok-wu-dang-pil-cheop-eui-seong-gyeok” in *Han-guk-gan-chal-ja-ryo-seon-jip XIII. Haenam yeondong haenam yunssi goson (YUN Seondo) jongtaekpyeon*, Séoul, Han-gukhakjung-angyeon-guweon (“Caractéristiques des albums de calligraphies de la famille YUN de Haenam” in *Anthologie des lettres du Joseon XIII. La famille YUN de Haenam*), 2008).

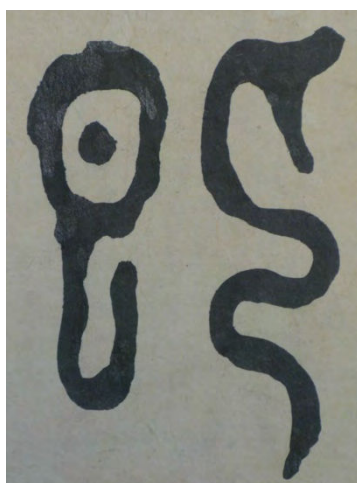
Image 12/1 et 2. Deux caractères calligraphiés au petit sigillaire

12/1.



(10<sup>e</sup> f. r.-2) [GJYU-JY] :  
caractère « capable » (能-*neung*)

12/2.



(10<sup>e</sup> f. r.-1) [GJYU-JY] :  
caractère « déjà » (既-*ki*)

Les deux parties du livre, celle du *Mille caractères* et celle des écrits sur la peinture, que nous pensions être sans rapport nous paraissent maintenant être toutes deux des expressions de son intérêt pour la recherche de la forme calligraphique.

## II. « Copies interprétées » (*bangjak*)

YUN Duseo a réalisé cent trente peintures environ, indépendantes ou rassemblées dans des albums, sur des supports variés – papier, soie, chanvre ou écorce d'arbre – à l'encre préparée à partir de pains d'encre et d'eau avec parfois des pigments de couleurs.

Ces peintures ont des sujets divers : paysages, portraits, autoportrait, personnages bouddhistes et taoïstes, scènes de cérémonie, scène avec un char tiré par des chevaux, scène avec un outil de menuiserie, animaux, végétaux, fruits, édifice... Tous ces sujets pourraient servir d'inventaire pour la peinture coréenne entre la fin du XVII<sup>e</sup> et le début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Ces œuvres peuvent être classées en deux groupes selon qu'elles ont été réalisées d'après nature ou d'« après reproduction », ce qui est le cas plus de la moitié d'entre elles qui sont les « copies interprétées » (*bangjak*) d'un « original » recueilli dans les albums chinois de peinture déjà cités, lequel n'est en réalité qu'une reproduction de planche gravée dont le dessin préparatoire est inspiré d'une peinture originale.

À la différence des « copies interprétées » que YUN Duseo a réalisées pour la plupart vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle après une première phase d'apprentissage, ses œuvres d'après nature, qui datent du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, peuvent être dites « originales ». Elles nous rappellent que la peinture est d'abord un art de la forme, en reprenant les mêmes sujets que les « copies interprétées » – paysage, portrait, personnages bouddhistes, scènes de la vie de tous les jours, animaux –, mais en les traitant par une figuration d'après nature.

Ces sujets que les peintres chinois précédents ont multiplié certainement par goût de la forme leur ont permis de prendre leur distance vis-à-vis de l'art de l'écriture dominant. C'est en les copiant et en les interprétant que YUN Duseo en arrive à s'interroger sur la forme des choses qu'il aborde progressivement jusqu'à entrer en relation directe et réelle avec elles. Ses « compositions originelles » en témoignent : tantôt hybrides, elles mêlent les figures humaines d'après nature et le paysage réalisé d'après une reproduction ; tantôt nouvelles, elles mettent en valeur un autoportrait, des fruits ou un édifice, dans le cadre dédié à leur figuration d'après nature.

Les « copies interprétées » de YUN Duseo révèlent, par ailleurs, les principes picturaux influencés par l'art de l'écriture auxquels se soumettent les peintres chinois lorsqu'ils réalisent des œuvres originales que le Coréen réanime en copiant et en interprétant leurs reproductions.

Ces « copies interprétées » réalisées pour l'essentiel d'après deux albums d'apprentissage, l'un, « *Album de peintures rassemblées par le sieur Gu* » (顧氏畫譜 - *Gushihuapu* [*Gossihwabo*]), et, l'autre, « *Album de peinture d'après les poèmes Tang* » (唐詩畫譜 - *Tangsihuapu* [*Dangsihwabo*]) qui reproduit des « œuvres » réalisées sur le principe pictural de l'« accord entre la poésie, la calligraphie et la peinture » (詩書畫一致 - *siseohwa ilchi*), sont une sorte d'étude en profondeur. Ce travail lui permettra d'innover les codes picturaux et de synthétiser les deux notions conflictuelles de la « ressemblance formelle » (*hyeongxi*) et du « rendu de l'esprit » (*xieyi*) pour parvenir à figurer la « présence » des choses comme l'art de l'écriture parvient à rendre la « présence » corporelle à travers le pinceau et l'encre.

## 1. Divers « sujets de peinture » (畫目 - *whamok*)

Sans vouloir entrer dans la discussion sur la différence entre les « sujets » et les « genres »<sup>379</sup> souvent distingués dans l'art pictural européen ni chercher l'origine de l'expression *whamok* (畫目) que, pour notre part, nous traduisons par « sujets », nous allons nous intéresser à la diversité des sujets, un développement de la peinture chinoise qui échappe à la prédominance de l'art de l'écriture. James Cahill, historien de l'art chinois, oppose à cette diversité le paysage, sujet par excellence influencé par l'art de l'écriture :

« Alors que les autres catégories thématiques, telles que les peintures bouddhiques et taoïstes, la représentation des personnages laïcs, les peintures d'oiseaux-et-fleurs et d'animaux, continuaient d'être produites à un haut niveau par les artistes spécialisés et les professionnels polyvalents, le paysage domina les études critiques, enflamma les passions des collectionneurs et absorba l'énergie créative de la plupart des meilleurs artistes. »<sup>380</sup>

Paradoxalement, si le paysage devient le sujet le plus prisé des lettrés, défenseurs fervents de l'art de l'écriture, à l'époque de la dynastie Song, c'est sans doute parce que les empereurs de cette dynastie, grands « collectionneurs » des œuvres d'art et grands innovateurs de l'« académie de la peinture », étaient hostiles au confucianisme<sup>381</sup>, ce que nous verrons dans la partie suivante :

« Les souverains de la dynastie des Song septentrionaux s'intéressent vivement aux beaux-arts, et nous voyons l'activité des peintres se concentrer principalement dans la capitale. D'importantes collections de peintures et de calligraphies furent réunies par ces augustes protecteurs, dont quelques-uns étaient eux-mêmes peintres et calligraphes éminents. T'ai Tsong, second empereur de la dynastie,

---

<sup>379</sup> Un historien d'art européen, nous rapporte que la notion du genre « pratiqué et décrits dès l'Antiquité » en Europe réapparaît dans les anciens Pays-Bas au cours des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles : « une sorte de réponse de la technique flamande à la demande de l'humanisme italien, désireux de ressusciter les catégories antiques décrites par Vitruve ou Pliny l'Ancien », qui a achevé la formulation terminologique et théorique de cette notion au cours de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle (Frédéric Elsig, « Un catalogue autour de la notion de genre » in *La naissance des genres : La peinture des anciens Pays-Bas (avant 1620)*, Musée d'art et d'histoire de Genève, 2005, pp. 21-125). valeurs rhétoriques telles que l'*inventio* et son corollaire la *varietas*

<sup>380</sup> James Cahill, *Trois mille de peinture chinoise*, traduit de l'anglais au français par Nadine Perrot, Arles, coédition Philippe Piquier et Université de Yale (édition en langue étrangère), 2003, p. 8.

<sup>381</sup> « L'empereur [Huizong 惠宗, r. 1100-1125] et son ministre Ts'ai King [蔡京, 1047 - 1126] étaient (...) résolument opposés au conservatisme de l'école confucianiste. » (Osvald Sirène, *Histoire de la peinture chinoise II. L'époque Song et l'époque Yuan*, Paris, Les éditions d'art et d'histoire, « Annales du Musée Guimet : Histoire des arts anciens de la Chine », 1935, p. 9).

très réputé comme écrivain, ordonna de recueillir dans la Chine entière des peintures et calligraphies de choix pour la collection du palais ; il fit graver sur bois quelques échantillons de calligraphies anciennes afin que la postérité en conservât au moins le fac-similé. Un peu moins curieux de peinture peut-être, il n'en possédait pas moins une importante collection de tableaux ; le peintre Houang K'iu-ts'ai (fils de Houang Ts'iu-an) était chargé de les choisir et de les conserver ; une fois par an, quand on aérail le garde-meuble impérial, la collection était exposée au public. »<sup>382</sup>

L'« album de Xuanhe [nom de l'année du couronnement de l'empereur Huijong] » (宣和畫譜 - *Xuanhe huapu*) constitué des noms de peintures et de calligraphies de sa collection (et non de leurs reproductions<sup>383</sup>) est connu pour son importance jamais égalée jusqu'alors en Chine. Les catégories de ce catalogue devenues références pour la postérité méritent d'être citées dans la mesure où elles couvrent tous les sujets de peintures reproduites dans les albums que YUN Duseo a copié. Voici la catalogue détaillé des sujets traités dans les peintures jusqu'à l'époque Song :

« Le catalogue est divisé en dix sections selon les sujets : 1° sujet bouddhiques et taoïques, 1179 œuvres par 49 peintres ; 2° personnages, 505 œuvres par 33 peintres ; 3° palais et autres édifices, 71 œuvres par 4 peintres ; 4° barbares, 117 œuvres par 5 peintres ; 5° paysage, 1108 œuvres par 41 peintres ; 6° animaux, 324 œuvres par 27 peintres ; 7° oiseaux et fleurs, 2786 œuvres par 46 peintres ; 8° bambous, 148 peintures à l'encre de Chine par 12 peintres ; 9° dragons et poissons, 117 œuvres par 8 peintres ; 10° légumes et fruits, 25 œuvres par 6 peintres. Au total, 6,396 peintures par 231 peintres. »<sup>384</sup>

Le mode de classification de ces sujets fut quelque peu modifié à l'époque de la dynastie Ming. Par exemple les deux catégories de Song, la sixième (animaux) et la septième (oiseaux et fleurs) sont regroupées dans une nouvelle catégorie : « peinture d'oiseaux et d'animaux à poils » (翎毛畫 - *Yeongmohwa*)<sup>385</sup>. Ces peintures d'animaux « symboliques »<sup>386</sup>

<sup>382</sup> Osvold Sirène, *ibid*, p. 8.

<sup>383</sup> Sans avoir cherché la raison de l'absence de reproductions, rappelons seulement que, probablement, « (...) bon nombre de ces peintures étaient des copies d'après les anciens maîtres et non pas des originaux, mais c'étaient des copies soignées et qui permettaient d'étudier la peinture chinoise depuis ses origines. » (Osvold Sirène, *ibid.*, p.9).

<sup>384</sup> Osvold Sirène, *op. cit.*, p.9.

<sup>385</sup> Cf. CHOI Wansu, « Étude sur la "peinture d'oiseaux et d'animaux à poil" à l'époque de la dynastie de Joseon », in « *Splendide culture Gansong* [潤松, nom de plume du fondateur du Musée, JEON Hyeongtaek (全瑩弼, 1906-1962)] » (潤松文華 - *Gansong munhwa*), vol. 17, Séoul, Musée privé Gansong.

<sup>386</sup> HONG Seongyun, « Peinture coréenne d'oiseaux et d'animaux à poil » (韓國의 翎毛畫 - *Han-guk-eui yeongmohwa*), in « *Trésors nationaux X. Peintures* » (國寶 10. 繪畫 - *Gukbon 10. Hwehwa*) (sous la direction de AHN Huijun), Séoul, éd. Yegyeongchulpansa, 1984, p. 233

souvent appréciées pour leur « ressemblance formelle » sont devenues une matière de l'examen que les peintres d'académie devaient passer pour être sélectionnées à l'époque de la dynastie de Joseon.

Le paysage, sujet déjà pratiqué à l'époque des dynasties du Nord et du Sud comme le témoigne *Introduction à la peinture de montagne et d'eaux* (畫山水序 - *Hua shan sui xu*), le « tout premier traité dédié à la peinture de paysage, appelée en chinois peinture de “montagnes et eaux” »<sup>387</sup>, est un sujet que YUN Duseo a traité relativement fréquemment dans cette phase d'approfondissement – comme nous avons caractérisé au début de cette partie – des techniques et des connaissances de peinture qu'il a acquis préalablement.

ZONG Bing, auteur chinois du premier traité concernant le sujet, a fondé, selon Yolaine Escande, une base qui « ne réduit pas à une expérience esthétique ni même religieuse, mais a une réelle portée philosophique » :

« Il présente un intérêt philosophique, en énonçant que “quoique la substance [matérielle] (*zhi* 質) des *shanshui* soit ce que [nous percevons d'eux] (*you*), ils tendent vers l'efficacité spirituelle (*ling* 靈)” et “les montagnes et eaux, par leurs formes attirent le Dao”. Peindre des montagnes et eaux revient alors à avancer dans la voie de la sagesse ; les regarder équivaut à parcourir un “voyage” (*you* 遊) imaginaire, lorsque le sage ne peut plus se déplacer physiquement. Zong Bing présente le rôle du *shanshui* autonome ; il invente ce qui deviendra ensuite le “voyage allongé” (*woyou* 臥遊), c'est-à-dire la randonnée imaginaire dans les montagnes sacrées à partir d'un support de paysage pictural, afin de remplacer le voyage réel. La portée spirituelle de cette activité affirmée dès ses origines, va être sans cesse martelée au cours de l'histoire de l'art chinois. »<sup>388</sup>

Considéré comme précurseur de l'école du Sud (cf. nomination de « peinture lettrée » sous les Ming), YUN Duseo – rappelons-le –, a compilé « *Secrets des montagnes et des eaux* » (山水訣 - *Shanshu jue* [*Sansu gyeol*]), traité des “montagnes et eaux”, qui remonte à la dynastie Tang (cf. partie d'apprentissage), a certainement acquis la notion de « rendre

---

<sup>387</sup> ZONG Bing (宗炳, 375-443), « Introduction à la peinture de montagne et d'eaux », in *Traité chinois de peinture et de calligraphie Tome I. Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*, traduits et commentés par Yolaine Escande, Paris, Klincksieck, coll. « l'esprit et les formes », 2003, p. 203 et p. 204

<sup>388</sup> ZONG Bing (375-443), « Introduction à la peinture de montagne et d'eaux », traduit et commenté par Yolaine Escande, *op. cit.* tome I, p. 203 et p. 204.

l'esprit » (*xieyi*), notion esthétique développée sous l'influence de l'art de l'écriture une fois de plus, partant sans nulle doute de la « figuration philosophique » fondatrice du paysage .

Paysages, sujet de la peinture que nous pouvons considérer ainsi par sa recherche de l'esprit des choses, qui a donné un résultat extraordinaire, des expressions picturales pleinement vivantes, a perdu cette force aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Les peintres de cette époque Ming se concentrent à la réalisation en « copie interprétée » d'après des œuvres des maîtres anciens, ne cherchaient plus l'esprit des montagnes et d'eaux en s'y immergeant, et réalisent des paysages que nous pouvons appeler « schématisés ». Prenons le paysage de DONG Qichang, un des concepteurs de la distinction entre les écoles du Sud et du Nord, pour un exemple :

« Sa peinture s'inspire avant tout de Dong Yuan et de Mi Fu ; dénué de la rigoureuse formation technique qui sous-tendait les improvisations de ceux-ci, il maquille ses carences structurelles sous l'ornement de l'encre (ainsi, dans sa peinture, la façon dont les feuillages viennent constamment cacher la pauvreté des rides de ses rochers et montagnes) et, pour détourner l'attention des critiques, il s'invente des antécédents mythiques : ainsi, il prétend prendre modèle sur Wang Xia plutôt que sur Mi Fu, sur Wang Wei plutôt que sur Dong Yuan ; aucune œuvre des deux maîtres Tang ne subsistant plus, il a beau jeu d'invoquer leur autorité pour rendre compte de l'écart qui le sépare de Dong et de Mi. »<sup>389</sup>

Le paysage intègre souvent des sujets religieux taoïstes ou bouddhiques, devant un « sujet de peinture » (*hwaje*), Le sujet dit « paysage utopique » (桃源 - *doweondo*) (ill. autre-16)<sup>390</sup>, par exemple, connu grâce au poème « Voyage dans le monde des ermites taoïstes où pousse le pêcher de plénitude » (桃花源記 - *Dohwaweongi*) composé par TAO Inming [DO Yeonmyeong] (陶淵明, env. 365 - env. 427) a retenu l'attention des peintres qui le traitent régulièrement. Le sujet prisé par des poètes et des peintres chinois qui le traitent sans cesse<sup>391</sup>, est réapparu dans le catalogue des « copies interprétées » de YUN Duseo.

<sup>389</sup> Pierre Ryckmans, « Dong Qichang [Tong K'i-Tch'ang] (1555-1636) », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, Paris, Albin Micéhl, coll. « Encyclopædia Universalis », 1998, p. 272.

<sup>390</sup> L'expression abrégée du « monde féérique ou utopie taoïste où se trouve le champs de pêcher [fruit symbolique de plénitude] » (武陵桃源 - *wuling taoyuan* [*mureung doweon*]).

<sup>391</sup> « Nombreuses peintres du monde chinois ont traité le sujet : en Chine, commencer par O Doja (吳道子), YU Songnyeon (劉松年), JEON Seon (錢選), CHO Mengbu (趙孟?), SIM Ju (沈周), MUN Jinmyeong (文徵明), Seokdo (石濤), et en Coréen, depuis AHN Gyeon, LEE Jing (李澄), LEE Hagon (李夏坤), GANG Sehwang

Les « copies interprétées » (*bangjak*) de YUN Duseo reprennent certains sujets (insectes, chevaux, etc.) ou reproduisent certaines compositions des reproductions des albums (« Ermite taoïste sur une falaise », etc.).

Images 13. Deux modes de « copies interprétées »

13/a. Sujets en « copies interprétées »

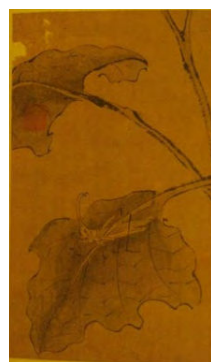
13/a-1. Sauterelle

13/a-1-1. Gaozong [Gojong] (高宗)  
de Song du Sud



[GSHP Song (II) : 2<sup>e</sup> f. v.]

13/a-1-2. YUN Duseo



*Sauterelle sur une feuille végétale*  
[YSGB : 27<sup>e</sup> f. v.] (ill. 132)

13/a-1-1-1. Gaozong



[GSHP Song (II) : 2<sup>e</sup> f. v.] :  
détail 1

13/a-1-1-2. Gaozong



[GSHP Song (II) : 2<sup>e</sup> f. v.] :  
détail 2

13/a-1-2-1. YUN Duseo



*Sauterelle sur une feuille végétale* :  
détail 1

---

(姜世晃), LEE Inmun (李寅文), jusqu'aux HEO Ryeon (許鍊), AHN Jungsik (安中植), peintres du milieu du XX<sup>e</sup> siècle » (cf. HONG Seongyun, *op. cit.*).



13/a-2. Écureuil

13/a-2-1 TAO Cheng [DO Seong] (陶成)



[GSHB Yuan Ming (III) : 18<sup>e</sup> f. v.]

13/a-2-2. YUN Duseo



*Écureuil*

[Musée de l'Université national Jeolla du Sud] (ill. 131)

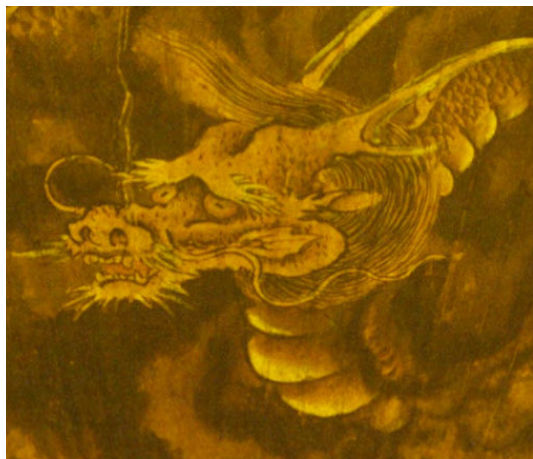
13/a-3. Dragon <sup>392</sup>

13/a-3-1. CHEN Rong [JIN Yong] (陳容)



[GSHP Song (II) : 21<sup>e</sup> f. v.]<sup>393</sup>

13/a-3-2. YUN Duseo



*Requête de pluie au dragon* [YSGB : 16<sup>e</sup> f. v.] (ill. 125) :  
détail

13/a-3-3. YUN Duseo



*Combat avec le dragon*  
[YSGB : 16<sup>e</sup> f. v.] (ill. 81) : détail

13/a-3-4. YUN Duseo



*Combat avec le dragon*  
[Musée de l'Université Seonmun] (ill. 82) :détail

<sup>392</sup> La peinture de dragon, animal fantastique, est un sujet qui demande une copie fidèle.

<sup>393</sup> Cette image accompagne la biographie de LEE Seung dans l'album (re)monté par YUN Duseo.

13/a-4. Bûcheron

13/a-4-1.



[TSHP]

13/a-4-2. YUN Duseo



*Bûcheron sur un pont dans un paysage*  
[GMC : 7<sup>e</sup> f. v.] (ill. 49) : détail

13/a-5. Lettrés et serviteurs

13/a-5-1.



[TSHP]

13/a-5-2.



[TSHP]

13/a-5-3.



[TSHP]

13/a-5-4. YUN Duseo



*Regardant la mer du balustrade en pin*  
[GJBH : 10<sup>e</sup> f. v. et 11<sup>e</sup> f. r.] (ill. 55) : détail



13/b. Composition en « copies interprétées »

(13/b-1). 13/b-1-1. GU Kaizhi (345 env.- env. 406)



[GSHB Jin...Cinq Dynasties (I) : 16<sup>e</sup> f. v.]

13/b-1-2. YUN Duseo



« *Combat avec le dragon* » (*Gyeokryongdo*)  
[Musée de l'Université Seonmun]

13/b-1-1-1. GU Kaizhi (345 env.- env. 406)



[GSHB Jin...Cinq Dynasties (I) : 16<sup>e</sup> f. v.] : détail

13/b-1-3. YUN Duseo



*Combat contre le dragon* [YSGB : 16<sup>e</sup> f. v.]

(13/b-2). 13/b-2-1. ZHANG Seungyou  
(actif fin du V<sup>e</sup> s.-milieu du VI<sup>e</sup> s.)



[GSHP Jin (...) Cinq Dynasties (I) : 18<sup>e</sup> f. v.]

13/b-2-2. YUN Duseo



*Saint bouddhiste avec un lion sous un arbre enneigé*  
[YSGB : 5<sup>e</sup> f. v.] (ill. 82) : détail

(13/b-3). 13/b-3-1.



[TSHP]

13/b-3-2. YUN Duseo



*Refuge dans la fraîcheur des pins*  
[YSGB : 14<sup>e</sup> f. v.] (ill. 56)

## 2. Principe de l'« accord entre la poésie, la calligraphie et la peinture » (詩書畫一致 - *siseohwa ilchi*)

### 2-1. L'écrit dans la peinture

Les peintures de YUN Duseo renferment un élément hétérogène, l'écriture chinoise. Très peu de ses peintures ne comportent pas d'écriture. Des écrits, calligraphiés ou tamponnés<sup>394</sup>, son nom de plume (souvent dans un sceau), la date (parfois le lieu), une dédicace, ou même un ou plusieurs poème(s), sont intégrés à la peinture. Ils l'accompagnent parfois sur un support séparé de même matière et de même taille. Le poème et la peinture forment alors un tout indissociable. Les écrits au sein d'une même peinture ne sont pas tous calligraphiés dans le même style.

Parmi la vingtaine d'œuvres de YUN Duseo connues aujourd'hui, réalisées sur éventail – un des objets les plus utilisés du *monde chinois* comme support de peinture et de

<sup>394</sup> Les sceaux (圖章 - *dojang*,) sont distingués en deux types d'écritures configurées par la technique de la gravure, l'un « en creux » (朱文 - *jumun*) et l'autre « en relief » (白文 - *baekmun*). Les sceaux sont apposés en rouge – leurs caractères encrés de pâte [d'encre] rouge –, par contre ceux qui sont apposés en blanc – le fond du sceau est encré –. Les sceaux ainsi apposés sont appelé *jumunin* (朱文印) : sceau dont les caractères sont encrés de pâte [d'encre] rouge. *Jumunbang-in* (朱文方印), sceau de forme carrée dont les caractères sont encrés de pâte [d'encre] rouge.

calligraphie –, le « *Combat avec le tigre* » (擊虎圖 - *Gyeokhodo*) (ill. 77) réalisée sur éventail se distingue par le découpage de l'espace pictural. Nous pouvons considérer ce découpage comme un prélude à la disparition totale des écrits de l'espace pictural du peintre coréen (son autoportrait contient aucun écrit ni même une signature de l'auteur).

Contrairement à la plupart des éventails, la surface de celui-ci est divisée en deux parties distinctes, l'une à l'intérieur et l'autre à l'extérieur d'un cercle. Les figures (et le paysage) sont organisées à l'intérieur du cercle, tandis que les écrits sont agencés de chaque côté de ce cercle, à l'extérieur de l'image. Cette séparation spatiale nous paraît d'autant plus significative que, à l'exception de quelques exemplaires qui ne comportent que des écrits, art majeur du *monde chinois*, la majorité des éventails peints par YUN Duseo – et aussi de nombreuses peintures peintes sur un support ordinaire – réunissent figures et écrits, et la peinture semble alors l'emporter sur les écrits.

Image 14. Espaces pictural et scriptural dissociés

14/1.



« *Combat avec le tigre* » : détail

14/2.



« *Combat avec le tigre* » [GJBH : 24<sup>e</sup> f. v. et 25<sup>e</sup> f. r.] (ill. 80)

L'œuvre en question au contraire semble restituer une certaine autonomie à la peinture vis-à-vis de la calligraphie en la dissociant par un cercle à l'intérieur du « cadre » de l'éventail. Elle remet en cause l'anoblissement de la peinture par les écrits :

« Jusqu'à l'époque des Song, la plupart des peintures chinoises ne comportaient pas d'écritures (題款). Si une peinture comportait une écriture, le nombre de caractères était très réduit se limitant souvent à écrire le nom de l'auteur. Ces caractères, qui sont aussi inscrits en très petite taille à l'intérieur des figures d'arbre ou de roche, étaient difficiles à discerner sans une grande attention. À l'époque des Yuan, la plupart des *peintures lettrées* portent des inscriptions qui ne se limitent pas cette fois au nom de l'auteur mais ajoutent des poèmes (題詩) ou des commentaires (跋文). Aux époques des

Ming et des Qing, des écrits ont occupé une place importante avec le développement des *peintures lettrées*, ce qui a conduit “ à des œuvres plus achevées, la peinture et la calligraphie atteignant la perfection ” (« 書畫并工, 附麗成觀 »). La peinture sans écritures allait être considérée, dans cette perspective, comme une “ peinture pauvre dépourvue d'écriture ” (窮款畫). »<sup>395</sup>

YUN Duseo arrive à une époque où cette pratique simultanée de la peinture et de l'écriture était encore bien ancrée dans les usages. Il suit le mouvement, appose son sceau dans toutes ses œuvres sur éventail, signe, donne une information sur le lieu ou la date, dédicace ou intègre un poème.

La poésie est une forme de littérature très développée dans le *monde chinois*, portée par la nature syllabique et graphique de l'écriture comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Elle est présente dans l'espace pictural avec lequel elle établit une « relation parallèle » : le poème et la peinture se répondant autour d'un sujet sans dépasser les limites de leurs « territoires » respectifs. Si ces deux arts peuvent encore se mettre en jeu sur le « terrain commun » de la calligraphie du pinceau et de l'encre, leur relation n'est certainement pas fondée sur la même complémentarité que la peinture et la poésie européennes de la Renaissance, définies par leurs natures narratives (*voir* deuxième chapitre).

YUN Duseo nous semble s'apparenter à cette peinture européenne lorsqu'il compose un récit pour « *Combat avec le tigre* » (*Gyeokhodo*).

L'image de l'éventail montre un tigre et un homme, sur une montagne rocheuse, par temps nuageux. Le tigre a les yeux et la gueule grands ouverts, ses sourcils, sa moustache et les poils de sa robe sont dressés. Immobile et sidéré, il fixe son regard sur l'homme qui semble arriver rapidement devant lui comme le montrent les ondulations de sa robe. Cet homme, à la moustache touffue et à la longue barbe aussi ondoyante que sa robe, tend un bras à la hauteur de son épaule, pour se maintenir en équilibre en descendant la roche au pied de laquelle se trouve l'animal.

Nous voyons d'abord l'épée que tient l'homme dans sa main droite placée devant sa poitrine, en un mouvement qui suggère son intention de la brandir contre le félin. Les lignes sinueuses de sa robe et de sa barbe le montrent en plein élan face à l'animal figé dans une immobilité suggérée par les lignes droites de la moustache, des poils et de la queue.

---

<sup>395</sup> Wang Baekmin, « *Composition de la peinture chinoise* » (中國畫的構圖 - *Dongyanghwa gudoron*) [天津美術出版社, 1980], traduit du chinois au coréen par Gang Gwansik, Séoul, Mijinsa, Séoul, 1997 (2<sup>e</sup> édition.), p. 170.

Un être chimérique assiste à la rencontre depuis le ciel. Cet être ailé hybride, sorte de chauve-souris à corps humain et tête d'animal, avec un bec d'oiseau et des oreilles de souris, semble invisible pour les deux acteurs de la scène, malgré sa taille comparable à la leur.

Le regard de la chimère ne croise pas celui de l'homme et de la bête. Présente à nos yeux mais invisibles aux autres « personnages » de la scène, elle n'appartient pas à leur monde. Au-dessus de cette figure, des taches noires, sans doute des nuages dans un ciel sombre<sup>396</sup>. L'image nous donne un dernier indice : le marteau et le clou que tient la chimère.

L'inscription sur quatre colonnes de quatre caractères chacune nous paraît compléter cette scène mystérieuse et peut-être symbolique. Elle révèle la signification de la figure humaine et de l'être chimérique. Le cercle « inter-cadre » paraît faciliter le « mouvement » circulaire du regard des spectateurs qui passe de la peinture à l'inscription sans obstacle. Les deux colonnes des écrits qui « escortent » la peinture au centre sont un poème écrit en chancellerie (ill. c-5), un des styles les plus lisibles (voir partie d'apprentissage), qui se lit colonne par colonne à partir de la droite :

« Le vent et les nuages se rencontrent  
L'eau et le feu s'entremêlent  
Ainsi le cosmos naît et meurt et re-naît sans cesse  
Le monde est un nouveau-né »<sup>397</sup>

Une étude coréenne récente montre une autre image de l'être chimérique (ci-dessous) qui se trouve dans un livre astrologique chinois compilé par YUN Duseo et portant

---

<sup>396</sup> Cf. PARK Eunsun, « Peinture et calligraphie de Yun Duseo, nom de plume Gongjae: Référence à l'antiquité et innovation. Concernant les anciens albums de peinture de la famille Yun de Haenam » (恭齋 尹斗緒의 繪畫 : 尙古와 革新. 海南尹氏家傳古畫帖을 중심으로 - *Gongjae Yun Duseo-eui hwehwa : sanggowa hyeoksin. Haenam Yunssi gajeon gohwacheop-eul jungsimeuiro*), in « Albums de peintures de la famille Yun de Haenam, 'Peinture précieuse transmise dans la famille' · 'Trésors de la famille Yun de Haenam' » (海南尹氏家傳古畫帖. 家傳寶繪·尹氏家寶 - *Haenam Yunssi gajeongohwacheop. Gajeonbohwe · Yunssi gabo*), fascicule des deux albums en facsimilé, Séoul, Office des propriétés culturelles du Ministère de la Culture et des Sports sud-coréen, 1995.

<sup>397</sup> Notre traduction du *hanja* au coréen et au français : « 바람과 구름이 서로 합해지고 물과 불이 서로 뒤섞인다 · 그렇게 일어나고 가라안기를 반복하니 새 세상(嬰兒)이 열리네 » (風雲交會·水火相見) (côté droit) : (一行一伏·嬰兒乃生) (côté gauche) : Deux études coréennes précédentes concernent ce poème : PARK Eunsun a lu le poème sans pouvoir déchiffrer les deux derniers caractères du deuxième vers (cf. PARK Eunsun, « Peinture et calligraphie de Yun Duseo, nom de plume Gongjae: Référence à l'antiquité et innovation. Concernant les anciens albums de peinture de la famille Yun de Haenam », *op. cit.*, p. 53) ; CHA Miae a lu par contre, le poème entièrement et l'a traduit (cf. CHA Miae, « Étude des peintures de la famille de Yun Duseo, nom de plume, Gongjae » (恭齋 尹斗緒 一家의 繪畫研究 - *Gongjae Yun Duseo ilga-eui hoehwa yeon-gu*), thèse de doctorat, Séoul, Université de Hong-ik, juin 2010, p. 321).



l'inscription : « décharge électrique de l'air accompagnant le bruit du tonnerre et de l'éclair »  
(天鼓 - *tiangu* [*cheongo*])<sup>398</sup>.

Image 15. Figures chimériques

15/1



Livre : « *Essences de ce qu'on a vu à travers d'une étroite paille* »

15/2.



« *Combat avec le tigre* »  
[GJBH : 24<sup>e</sup> f. v. et 25<sup>e</sup> f. r.] (ill. 80) : détail

## 2-2. Les « peintures inspirées d'un poème » (詩意圖 - *sieuido*)

Sous l'influence d'un mode de peinture dite lettrée, YUN Duseo a composé des poèmes pour les inscrire dans une peinture. Le premier, qui date de 1696 (il a vingt-neuf ans) présenté dans son recueil *Gijol*, le montre encore très proche de la doctrine néo-confucéenne : il a passé son premier examen pour obtenir le titre officiel (*jinsa*) à l'âge de vingt-cinq ans et il prépare très certainement le deuxième pour pouvoir occuper un poste de fonctionnaire (voir premier chapitre).

Une série de peintures réalisées certainement d'après des reproductions d'albums chinois de peinture, en particulier celle de l' « *Album de peinture d'après les poèmes Tang* » (唐詩畫譜 - *Tangsihuapu* [*Dangsihwabo*]), montre l'impact de la société dominée par la doctrine confucéenne. Plusieurs peintures offertes à ses proches, par exemple, « *Contemplation de la lune en tenant la cithare* » (*Hwakgeum gwanweoldo*) réalisée en 1706 à l'âge de trente-neuf ans, et « *Ermites jouant du go* » (*Sinseon wuigido*) donnée à MIN Sesuk

<sup>398</sup> Cette copie manuscrite est probablement consultée dans la deuxième édition (en 1655) du livre astrologique intitulé « *Essences de ce qu'on a vu à travers d'une étroite paille* » (管窺輯要 - *Guankui jiyao* [*Gwangyujiipyo*]) que le chinois HUANG Ding [HUANG Jeong] (黃鼎, 1650-1730) a publié en 1652). Le livre constitué en vingt-cinq volumes comporte de nombreuses figures astrologiques (cf. CHA Miae, « Etude sur le livre astrologique "Essences de ce qu'on a vu au travers d'une étroite paille" (*Gwangyujiipyo*) conservé dans le pavillon de la Pluie verte (*nokwudang*) à Haenam » (海南 綠雨堂 소장 筆寫本 '管窺輯要'의 考察 - *Haenam nokwudang sojang pilsabon "Gwangyu jipyo"-eui gochal*), in « *Études de l'histoire* » (*Yeoksahak yeongu*), vol. 31, Gwangju, Honamsahakhwe, octobre 2007, pp.31-70.



en 1708<sup>399</sup> en témoignent. Ces « copies interprétées » (倣作 - *bangjak*) de la même manière qu'avec l'« Album de peintures rassemblées par le sieur Gu » (顧氏畫譜 - *Gushihuapu* [*Gossihwabo*]) sont appelées « peintures inspirées de poèmes » (詩意圖 - *sieuido*), le poème étant l'axe qui permet de travailler en collaboration. Le calligraphe devient auteur à l'égal du poète qui lui a permis de revaloriser l'art de l'écriture.

Les « peintures inspirées de poèmes » (*sieuido*), œuvres de collaboration entre poète et peintre ou entre peintre et calligraphe, ou encore entre poète, peintre et calligraphe, peuvent être considérées comme une activité artistique de l'époque qui met l'accent sur la collectivité plutôt que sur l'individualité. YUN Duseo invente un art personnel lorsqu'il réalise son autoportrait dans l'esprit des artistes de la Renaissance.

La prééminence de la poésie sur la peinture a été mise en place par SU Shi (蘇軾, 1036-1101), un lettré Song considéré généralement comme concepteur de l'école lettrée de la peinture. YUN Duseo a réalisé un « portrait » de ce lettré Song (ill. 15), sur lequel il n'a pas oublié d'écrire un titre, en style sigillaire, « *Portrait de Tungpo [nom de plume de SU Shi]* » (東坡真 - *Tongpajin*) (ill.c-1). En outre, alors que SU Shi est l'inventeur du bambou comme sujet de peinture en soi<sup>400</sup>, il a composé un poème qui a pour titre « *Bambou de Tungpo* » (東坡墨竹圖 - *Dongpamukjukdo*) (ill. c-59-3 : droite) :

« [Quelqu'un a dit que] Le poème<sup>401</sup> de Tungpo chante [la peinture de] Mojie (摩詰) [nom de courtoisie de WANG Wei (王維)] qui avait réalisé (得 - *de*) la « pure intentionnalité » (意 - *yi* [*eui*])<sup>402</sup> à partir de la forme (象 - *xiang*). “Les gens me disaient que ma peinture est faite de « pure intentionnalité » (意 - *yi* [*eui*]) et ne concerne nullement la technique (法 - *fa* [*beop*]). Ainsi [j'ai] peint (寫 - *xie* [*sa*]) mon bambou”. »<sup>403</sup>

<sup>399</sup> PARK Eunsun, « Peinture et calligraphie de Yun Duseo, nom de plume Gongjae: Référence à l'antiquité et innovation. Concernant les anciens albums de peinture de la famille Yun de Haenam », *op. cit.*, p. 84.

<sup>400</sup> Le bambou est un sujet destiné à promouvoir l'esprit des lettrés.

<sup>401</sup> Les vers qui chantent que « Mahil avait obtenu (...) » se trouve dans un de ses poèmes intitulé : « Les peintures de WANG Wei et de WU Daozi » (王維吳道子畫 - *Wangwei Odoja hua*) (cf. CHA Miae, *op. cit.*, p. 198)

<sup>402</sup> « Dans la création artistique, le *yi* désigne ce qui permet la rencontre entre le cœur-esprit de l'artiste et l'intentionnalité du monde. Le *yi* se situe en-deçà de toute connaissance discriminative » (Yolaine Escande, *Traité de peinture et de calligraphie*, () Tome II. pp.1108-1109).

<sup>403</sup> Notre traduction du hanja au coréen et au français. Pour le texte original en hanja, voir Transcription et traduction des écrits et des textes en *hanja*.

Dans ce poème, YUN Duseo cite des vers de SU Shi (“Les gens me disaient que ma peinture est faite de « pure intentionnalité » (*yi*) et ne concerne nullement la technique (*fa*). Ainsi [j’ai] peint mon bambou”), et souligne la reconnaissance de SU Shi envers le lettré Tang WANG Wei (王維, 699 env.- env.759). SU Shi fut le premier à considérer WANG Wei comme l’inventeur de l’école de la peinture lettrée.

YUN Duseo exprime ainsi son estime pour l’école de peinture lettrée dont SU Shi fut le premier défenseur, et que l’esthétique chinoise a souvent opposée à la peinture d’académie, institution de la cour d’État, opposition qu’elle a dogmatisée vers la fin des Ming. Nous verrons que YUN Duseo ignorera superbement cette distinction.

Il est intéressant de noter que le prédécesseur de SU Shi, WANG Wei, est considéré comme le premier à avoir « peint en lavis direct, selon le procédé de l’encre brisée (*pomo*). Cette technique, personnelle à l’artiste et qui devient par la suite caractéristique de la peinture des lettrés, contraste avec les coloris bleu, vert et or de la famille des Li<sup>404</sup> et avec le trait vigoureux très légèrement teinté de Wu Daozi »<sup>405</sup>. Là aussi, YUN Duseo fait fi de la distinction qui existait alors entre la peinture à l’encre et la peinture en couleurs et alterne leur usage.

2-2-1. Une peinture inspirée du poème « [Vieil homme ] assis regardant les nuages s’élever »  
(坐看雲起時 - *Jwaganwungisi*)

Avec le développement particulier des reproductions des « albums de peintures » (*huapu*) après l’époque des Song, les poèmes de WANG Wei (王維, 699-759) et de DU Fu (杜甫, 712-770) sont les plus interprétés en peinture. Leur composition classique en quatre parties (introduction, développement, climax, conclusion) tantôt en quatrain brisé (ou « vers

---

<sup>404</sup> « Le paysage quitte les arrière-fonds des peintures ‘réalistes’ en Chine avec les paysages de LI Sixun (李思訓, 651-716) et son fils LI Zhaodao (李昭道, act. 670-730) et devient un genre de la peinture. [Mais] LI Sixun cultivait principalement la technique picturale dite ‘or et azur’ (*jinbi*), laquelle, avec ses irréels rehauts de verts et de bleux et ses contours poudrés d’or, dote le paysage d’une sorte de raideur ornementale [...] Cette manière ne connaîtra cependant pas de notables prolongements, car par la suite, sous l’impulsion d’artistes tels Wang Wei et Zhang Zao, le paysage se dépouillant de ses couleurs cessera d’être un objet décoratif pour tendre au contraire à exprimer par le seul moyen de l’encre tous les impondérables d’une expériences intérieure » (cf. Pierre Ryckmans, « LI Sixun [LI Sseu-hiun] (651-716), in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, op. cit., pp. 416-418).

<sup>405</sup> HOU Ching-lang, « WANG Wei (699 env.-env. 759) » in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, op. cit., p. 750.

interrompus ») (絶句 - *jueju*) tantôt en strophes de huit vers (律詩 - *lushi*), dont chacun comporte cinq mots (五言 - *xuyan*) ou sept mots (七言 - *qiyan*), est facilement transposable en peinture, les poètes et les peintres recherchant tous l'idéal de l'esthétique des lettrés chinois, « forme intentionnelle » (意象 - *yixiang* [*euisang*])<sup>406</sup>.

YUN Duseo a réalisé plusieurs « peintures inspirées d'un poème » (詩意圖 - *sieuido*). Il a peint une seule partie du poème « Résidence secondaire dans les monts Zhongnan<sup>407</sup> » (終南別業 - *Jongnambyeoleop*) composé par WANG Wei<sup>408</sup> en vers de cinq mots (五言) et en quatrain brisé (絶句 - *jueju*), composé en quatre parties (ill. 5) (ill. c-4) :

« Lorsque je suis entré dans l'âge moyen j'ai bien aimé le *tao*  
Dans mes vieux jours, j'ai construit une résidence secondaire dans la montagne *Zhongnan*  
Chaque fois que j'en ai envie, j'y vais seul.  
Je suis le seul à connaître ce beau paysage.  
Je marche jusqu'au bord du ruisseau  
Je m'assois et je regarde les nuages s'élever. »<sup>409</sup>

2-2-2. Peinture inspirée du poème « *Chant pour le cheval isabelle d'un garde-frontière de Wei* » (衛節度赤驃馬歌 - *Wuijeoldo jeokpyomaga*) et ses différents titres

Cette peinture en couleur<sup>410</sup> qui représente un cavalier en armes devant un arbre est conservée au Musée national central de Corée à Séoul, accompagnée d'une calligraphie

<sup>406</sup> GEUM Jia, « Transformation en style Joseon des peintures d'après des poèmes Tang durant la période dite *postérieure* Joseon (1700 env.-env.1850) » (朝鮮後期唐詩詩意圖에 나타난 朝鮮南宗文人畫의 실천과 변용 - *Joseon-whugi Tangsi sieuido-e natanan Joseonpung namjong muninhwa-eui silcheon-gwa byeonyong*), in « *Recueil des écrits sur la littérature chinoise* » (*Jungguk-eo munhak nonjip*), vol. 50, Séoul, p. 329 et p. 330.

<sup>407</sup> C'est une chaîne secondaire du monts Qingling qui se trouve dans la province Shaanxi. Après avoir vécu la Rébellion d'AN Lushan (755-763) (cf. Pierre-Étienne Will, « Rébellion d'AN Lushan [NGAN Lou-chan] (755-763) », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise, op. cit.*, pp. 21-22), WANG Wei quitta la vie politique et se retira dans cette montagne.

<sup>408</sup> Cf. GEUM Jia, *op. cit.*, p. 346. WANG Wei, nom de courtoisie Mojie (摩詰) a « préféré les vers de cinq mots (五言) à ceux de sept et le quatrain brisé (絶句 - *jueju*) à de plus longs schéma prosodiques. À ce goût de la concision correspond celui de la simplicité. WANG Wei répudie le style recherché du grand paysagiste XIE Lingyun, et ce critique traditionnel s'extasie sur la pureté classique de son art, dont la limpidité lui paraît révéler tant de profondeur » (cf. Jean-Pierre Diény, « Wang Wei (699 env.-env. 759) », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise, op. cit.*, p. 749 ; Odile Kaltenmart-Ghéquier, *La littérature chinoise*, Paris, PUF, 1948, pp.68-75).

<sup>409</sup> Voir Transcription et traduction des écrits et des textes en *hanja* et en chinois classique : 3-2-1. Notre traduction du *hanja* au coréen et au français : « 중년의 나이에 도를 자못 좋아하여 · 늘그막에 종남산에 별장을 짓고 · “ 마음이 내킬때면 매양 혼자 간다 · 아름다운 경치는 나만이 알뿐 · 개울물이 끝나는 데까지 걸어가서 · 피어나는 구름 앞바라본다 ” · 우연히 나무하는 늙은이 만나면 · 담소하며 돌아오기를 잊어버린다 » (cf. GEUM Jia, *op. cit.*).

exécutée sur un ensemble de cinq feuillets (ill. 86). La peinture et les cinq feuillets du poème sont détachés les uns les autres. La fiche du musée signale qu'ils ont été achetés ensemble en 1909<sup>411</sup>. Le catalogue du musée, publié en 2000<sup>412</sup>, reprend cette information sans confirmer pour autant que ces deux œuvres sont liées.

Il est vrai que ces feuillets sont de même taille (47,4 cm x 55,2 cm) et que leur surface a été apparemment préparée par un procédé semblable : une « couche irrégulière », « montée » sur un support solide<sup>413</sup>, peut-être du carton (papier dense et épais). Mais la peinture a été réalisée sur un papier argenté<sup>414</sup>, alors que le poème est écrit sur des feuillets de papier « ordinaire ». Ce qui accentue l'indépendance de ces deux œuvres, qui de plus, n'ont pas le même auteur.

YUN Duseo a apposé sur la peinture ses deux sceaux carrés avec ses noms de plume gravés en creux : « Moine de haute vertu de la mer Est » (東海上人 - Donghae sang-in) pour l'un et « Humilité et le corps et l'esprit purifiés » (恭齋 - Gongjae) pour l'autre. Alors que, YUN Sun (尹淳, 1680~1741)<sup>415</sup> a signé son œuvre de son nom de courtoisie en inscrivant à la fin du poème : « calligraphié par Junghwa » (仲和爲 - Junghwa-wui).

---

<sup>410</sup> LEE Sanghyun, « Couleurs de la peinture ancienne » (전통회화의 색 - Jeontong hwehwa-eui saek), Séoul, éd. Gyeolchulpansa, 2010 (1<sup>er</sup> édition : 2008).

<sup>411</sup> Le musée, lieu public de conservation et d'exposition des œuvres d'art, n'a été fondé qu'à la fin de la période du Joseon au sein d'un de ses palais, Changgyeong, dans un processus de « modernisation » à l'occidentale engagé par la monarchie après 1896, date de l'« ouverture imposée » par les forces impérialistes (U.S.A., France, Russie). La collection du « Musée de la famille royale YI » (*Yiwangga bakmulgwan*), premier musée coréen ouvert, intégré en 1945 au Musée national central de Corée, avait été constituée majoritairement par l'achat d'œuvres pour pallier l'absence de collection privée royale (cf. PARK Geri, « Tradition de la peinture coréenne au XX<sup>e</sup> siècle » (20 세기 한국회화에서의 전통론 - *Isipsegi hanguk hwehwa-eseoeui jeontongron*), thèse de doctorat, Séoul, Université Ihwa, 2006). LEE Naeok recopie la fiche de 1909 : « Œuvre de YUN Duseo, nom de plume Gongjae, Image de chasse. Palais Deoksu 1325. Acquis le 9 mars 42<sup>e</sup> année de Meiji vendu par Suzuki ? Sirō en 35 yen. 54.8 cm de longueur. 47 cm de largeur. Couleur sur papier. Sceaux apposés. Cinq feuillets de l'œuvre calligraphique de YUN Sun, nom de plume Baekha. Homme [peintre] qui vécut sous le règne du roi Hyeonjong [r.1659-1674] » (尹斗緒 (恭齋) 筆狩獵圖. 德壽宮 1325. 明治 42 年 3 月 9 日 鈴木銈次郎으로부터 購入品 35 円. 縱 54.8cm 橫 47cm. 紙本彩色. 印章있음. 尹淳(白下) 筆書五枚있음. 顯宗朝人 - *YUN Duseo(gongjae)pil suryeopdo. Deoksugung 1325. Myeongchi 42nyeon 3weol 9il yeongmokgae charang euirobotteo guippum 35yen. Jonghweng 54.8 cm 47cm. Jibonchaesaek. Injangisseum. YUN Sun (Baekha) pilseo omaeisseum. Hyeonjongjo in*) (LEE Naeok, « YUN Duseo, nom de plume Gongjae » (공재 운두서 - *Gongjae YUN Duso*), Séoul, éd. Sigongsa, 2003, p.168).

<sup>412</sup> Cf. « Catalogue de la calligraphie et de la peinture conservées au Musée nationale central de Corée » (國立中央博物館韓國書畫遺物錄圖 - *Gukrip jungang bakmulgwan hanguk seohwa yumul dorok*) vol. X, Séoul, 2000, pp. 102-107.

<sup>413</sup> Ce à quoi l'encre ou les couleurs des œuvres, destinés à y être collés, s'accrochent en fixant les formes tracées.

<sup>414</sup> LEE Sanghyun, historien de l'art coréen, nous a informé que de nombreuses peintures de Joseon ont été réalisées sur le papier argenté préparé à base de mica (entretien exécuté en 2014 dans son atelier à Séoul).

<sup>415</sup> Il est considéré comme un des calligraphes les plus représentatifs de la période dite postérieur du Joseon(1700 environs-1850 environs) : LEE Gwangsa (李匡師, 1705-1777), le calligraphe le plus influent de

Ces deux « œuvres » semblent entrer en conflit par les divers titres que les historiens leur ont donnés. Les titres de la peinture rappellent que, selon un principe de la société de Joseon, « poème et peinture sont le même art » (詩畫一致 - *sihwa-ilchi*).

La calligraphie du poème « composé pour un cheval à la robe isabelle » : « [calligraphié] à droite, *Chant d'isabelle* » (右赤驃馬歌 - *wu-jeok-pyo-ma-ga*), donne un titre à la peinture. Le titre original « *Chant d'isabelle de garde frontière de Wei* » (衛節度赤驃馬歌 - *Wuijeoldo jeokpyomaga*) du poème composé par JAM Sam [CEN Can] (岑參, 717-770)<sup>416</sup>, un poète Tang (618-907), a été abrégé par le calligraphe de Joseon, YUN Sun.

Cette œuvre type de « peintures inspirées d'un poème » (*sieuido*) pourrait servir d'exemple du travail collectif entre le poète, le peintre et le calligraphe.

L'ensemble de ces poèmes chinois que nous pouvons appeler *poèmes à motifs* nous paraît imposer ainsi le titre que l'œuvre calligraphique et la peinture partageront.

Cette peinture est connue sous cinq titres différents, soit par ordre chronologique : « Image de chasse » (狩獵圖 - *Suryeopdo*), d'après la fiche du Musée royal de Joseon ; « Image de départ à la chasse » (出獵圖 - *Chulryeopdo*), dans le premier mémoire de maîtrise coréen qui traite de la peinture<sup>417</sup> ; « Image de cavalier » (騎馬人物圖 - *Gima-inmuldo*) dans le catalogue du Musée national central de Corée ; « Image de défenseur des faibles » (俠客圖 - *Hyeopgaekdo*) dans une thèse soutenue récemment<sup>418</sup>.

Le titre abrégé par le calligraphe rapproche la peinture et le poème en remplaçant le substantif *ga* (歌, « chant ») - dénominateur relatif à un genre littéraire donnée dans la calligraphie - par le substantif *do* (圖, « figure »), qui désigne l'œuvre peinte ou dessinée

---

cette période du Joseon était son élève. L'amitié avec LEE Hagon (李夏坤, 1677-1724), un des amis proches de YUN Duseo soutient l'éventuelle collaboration entre les deux artistes.

(cf. *Encyclopedia of Korean culture* en ligne consulté le 6 janvier 2016,

URL : [http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Index?contents\\_id=E0033110](http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Index?contents_id=E0033110)

<sup>416</sup> Il est reconnu comme un des précurseurs de « poème [chantant la vie] aux confins » (邊塞詩 - *biansaishi* [*byeonsaesi*]), un genre de poèmes Tang dont le sujet principal est la vie à la frontière. Le poème exécuté en calligraphie ne serait pas sans rapport avec la notoriété du poète.

<sup>417</sup> Cf. YU He-eun, « *Étude sur la peinture de YUN Duseo, nom de plume Gongjae* » (恭齋 尹斗緒의 繪畫研究 - *Gongjae YUN Duseo-eui hwehwa yeon-gu*), Séoul, Université Hong-ik, 1979, pp 24-25. Cette appellation est réapparue dans une thèse de doctorat soutenue en 1997 à l'Université Gukmin publiée en 2000 (cf. LEE Naeok, *Gongjae YUN Duseo*, pp. 166-168).

<sup>418</sup> CHA Miae, « *Étude sur la peinture de la famille YUN Duseo, nom de plume Gongjae* », *op. cit.*, pp 262-265.

mais peut aussi se traduire par « peinture de » ou « dessin de » ou encore « image de ». Ainsi s'ajoute le dernier à notre liste des titres de cette peinture : « Image de cheval à la robe isabelle » (赤驃馬圖 - *Jeokpyomado*)<sup>419</sup>.

Peut-on ajouter encore un autre titre tout en prenant en considération le titre original du poème : « Peinture inspirée du poème “*Chant pour le cheval isabelle d'un garde-frontière de Wei*” (衛節度赤驃馬圖 – *Wuijeoldo jeokpyomaga*) ?

Le poème de type « chant en sept pieds » (七言歌行 - *chileon gahaeng*) est composé de cinq parties que le calligraphe coréen a écrit en style régulier ; la première partie du poème et le premier vers de sa deuxième partie décrivent le cheval harnaché dont YUN Duseo s'inspirait très probablement pour réaliser sa peinture de cavalier :

« Comment décrire la beauté de votre cheval isabelle  
Quand il s'élançait dans un tourbillon sa robe brille comme la fleur du pêcher  
Rênes rouges, sabots violets, fouet au manche de corail  
Selle de couleur jade, coussin de soie, mors en or  
À ma demande, vous montez le cheval en portant l'arc pour tirer  
Sa longue queue me paraît un écheveau de fils rouges »<sup>420</sup>

Le titre de la peinture dont le but aurait été d'établir « un lien permanent entre un tableau et une inscription qui aiderait [« un public intéressé par la peinture sans avoir avec elle de réelle familiarité »] à comprendre »<sup>421</sup>, semble s'annuler par la multitude de ces titres qui paraissent s'opposer les uns aux autres.

Ces divers titres semblent contester un certain fondement du principe « poème et peinture sont le même art » (詩畫一致 - *sihwa-ilchi*), sous l'influence duquel les artistes de

---

<sup>419</sup> PARK Eunsun, « YUN Duseo, nom de plume Gongjae. Précurseur de la peinture lettrée de la période dite postérieure du Joseon », *op. cit.*, pp. 214-217.

<sup>420</sup> Notre traduction du *hanja* au coréen : « 그대 짐의 붉은 표마를 그려내기는 어렵구려/한순간에 회오리바람을 일으켜 복화꽃 빛을 발하고/붉은 안장걸이 가슴에 매는 끈, 자쫓빛 신, 산호손잡이가 있는 채찍/옥빛 안장, 비단 깔개, 황금재갈/그대에게 청하여 활팔찌를 꺼내끼고 말에 오른 모습을 바라보니/긴 꼬리는 갑자기 땅에서 솟아난 붉은 실 같고여 ». Voir Transcription et traduction des écrits et des textes en *hanja* et en chinois classique : 3-2-2.

<sup>421</sup> Le titre du tableau est apparu selon CHRISTIAN Michel, progressivement dans la peinture européenne relativement tardivement entre XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles avec « l'émergence [...] d'un public intéressé par la peinture sans avoir avec elle de réelle familiarité, [laquelle] a conduit bien des auteurs, après l'abbé Du Bos (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719), à demander que soit établi un lien permanent entre un tableau et une inscription qui aiderait à le comprendre » (cf. « Le titre du tableau » in *La lettre* du Collège de France (en ligne), le 31 juin 2011, consulté le 22 janvier 2016, URL : <https://lettre-cdf.revues.org/1221>).

Joseon ont réalisé leurs « peintures inspirée d'un poème » (*sieuido*- 詩意圖), d'où dérive une pratique collective artistique et qui permet de qualifier de « talent hors du commun pour les trois arts de poème, de calligraphie et de peinture » (*siseohwasamjeol* - 詩書畫三絶), si l'artiste est l'auteur de ces trois arts dans une même œuvre<sup>422</sup>.

GUO Ruoxu avait mentionné le « titre et conception en peinture » dans ses *Notes sur ce que j'ai vu et entendu en peinture* :

« Les peintures rares et précieuses d'autrefois avaient des titres en relation avec leur sujet. Ainsi il existait des peintures pour les *Annales des Printemps et Automnes*, pour la version des Odes de Mao [le *Shijing*], pour les *Entretiens*, pour le Livre de la Piété Filiale, pour le Dictionnaire Erya, etc. (Les peintres de la haute Antiquité sont généralement anonymes.) Ensuite viennent les peintures intitulées Enseignements par Cai Yong des Han Postérieurs ; Confucius se renseignant au sujet des cérémonies par Zhang Sengyou des Liang ; La Cour devant la salle de la gloire par Zheng Fashi des Sui ; les Sacrifices feng et shan par Yan Lide des Tang ; et Les Palais recouverts de neige par Yin Jizhao des Tang. (la vertu, la loyauté et la franchise avouée, l'élévation et les principes moraux, l'héroïsme, les peintures de paysages, la beauté luxuriante, les us et coutumes populaires). Alors que les peintures mentionnées ci-dessus ne sont plus toutes visibles aujourd'hui, nos prédécesseurs les ont consignées en détail. C'est seulement ma passion pour leurs magnifiques titres qui m'en a fait choisir quelques catégories pour les citer ici. »<sup>423</sup>

---

<sup>422</sup> PARK Eunsun nous informe que le principe *sihwa-ilchi* est dominant durant la période dite postérieur du Joseon.

<sup>423</sup> GUO Ruoxu (郭若虛, actif dans la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle), *Notes sur ce que j'ai vu et entendu en peinture* (圖畫見聞誌 - *Tuhua jianwen ji* [*Dohwa gyeonmun ji*]), traduit du chinois au français et présenté par Yolaine Escande, Bruxelles, éditions de La lettre volée, coll. « documents sur l'art », 1994, pp. 55 et 56.

### III. « Pré-modernité » de YUN Duseo : peintures subversives avec figures humaines

#### 1. Les portraits

1-1. Aperçu d'une évolution du portrait, genre majeur sous-estimé de la peinture chinoise, à travers les « *Secrets des portraits* » (寫像秘訣 - *sasangbigyeol*) de l'époque Yuan (1271-1368)

Les portraits réalisés par YUN Duseo peuvent se diviser en deux groupes, les « portraits interprétés » et les portraits originaux et autonomes. Les premiers sont les « portraits » des saints confucianistes (ill. 5 ; 6 ; 7 ; 8 ; 9 ; 10 ; 11 ; 12 ; 13 et ill. 14), deux séries copiées des « originaux » d'albums de peinture ou de livres illustrés. Les seconds se résument à notre connaissance du portrait posthume de SIM Deukgyeong (沈得經, 1673-1710) (ill. 2) exécuté peu de temps après la disparition de son ami, et à son Autoportrait (ill. 1), peint vers la fin de sa vie (environ en 1713). Ces deux dernières œuvres sont les plus représentatives de son inventivité.

Pour la réalisation de ces portraits, YUN Duseo nous paraît s'inspirer des notions esthétiques et des techniques du genre transmises par WANG Sishan, un portraitiste Yuan<sup>424</sup>, à son ami, le lettré amateur de portraits T'AO Tsung-i, qui les a présentées dans une partie de son recueil personnel sous le titre de « *Secrets des portraits* » (寫像秘訣 - *Hsiehhsiangmi chüeh* [*Sasangbigyeol*]) (ill. c-80 ; c-81). Nous abordons de près ce seul traité chinois sur le portrait compilé par YUN Duseo<sup>425</sup> selon le corpus de ses œuvres que l'histoire de l'art coréen a établi jusqu'à aujourd'hui.

1-1-1. Le portrait chinois et ses deux principes esthétiques indissolubles : la « ressemblance formelle » (形似 - *xingsi*) et l'« esprit spirituel » (神氣 - *shenqi*)

---

<sup>424</sup> Il existe un portrait de WANG YI : *Portrait de YANG Chu-hsi* peint par WANG I et *Paysage* peint par NI Zan (倪瓚, 1301-1374) en 1363 (ill. autres-1) (cf. James Cahill, *op. cit.*)

<sup>425</sup> Voir Partie d'apprentissage.



### 1-1-1-1. Deux positions principales conflictuelles

Deux notions esthétiques retiennent notre attention dans ce traité. Elles ont été présentées dans deux traités rédigés aux époques précédentes : la « ressemblance formelle » (*xingsi*) dans les « *Annales des peintres célèbres des dynasties successives* » (歷代名畫記 - *Lidai minghua ji*), un traité de l'époque Tang (618 - 907) que ZHANG Yanyuan (張彥遠, vers 813 - vers 879) a rassemblé et commenté des traités antérieurs en 847<sup>426</sup>, et l'« énergie spirituelle » (*shenqi*)<sup>427</sup> dans « *Sur la peinture* » (論畫 - *Lunhua*), un traité de l'époque des dynasties du Nord et du Sud (316 - 589) que GU Kaizhi (顧愷之, vers 345-406) a composé<sup>428</sup>.

Le « rapporteur » Yuan T'AO Tsung-i les a réunies en commentant les portraits de son ami WANG Yi. Vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, ou au début du XVIII<sup>e</sup>, YUN Duseo a adopté ces deux notions qui lui ont semblé complémentaires, comme l'affirme T'AO Tsung-i dans son traité qui débute par un éloge des œuvres de WANG Yi :

« Ses portraits sont [...] particulièrement merveilleux, non seulement pour la “ressemblance formelle” (形似- *xingsi*) du modèle, mais aussi pour “l'énergie spirituelle” (神氣- *shenqi*) [...]»<sup>429</sup>

La « ressemblance formelle » (*xingsi*) et l'« énergie spirituelle » (*shenqi*) mises ainsi en parallèle comme des notions complémentaires nous paraissent s'opposer. Elles ne conçoivent pas la forme de la même manière. La « ressemblance formelle » (*xingsi*), terme que ZHANG Yanyuan a employé en comparaison de l'« énergie structurale » (骨氣 - *guqi*) lorsqu'il a commenté les « Six règles de la peinture » (六法 - *liufa*)<sup>430</sup> – les toutes premières règles picturales chinoises édictées par XIE He (謝赫) –, révèle une opposition que XIE He avait soulevée antérieurement mais sans l'explicitier suffisamment entre deux groupes de

---

<sup>426</sup> ZHANG Yanyuan, « *Annales des peintres célèbres des dynasties successives* » (歷代名畫記 - *Lidai minghua ji*, 847), traduit et commenté par Yolaine Escande, *op. cit.* tome, pp. 602-925.

<sup>427</sup> L'expression peut être aussi traduite comme « souffle spirituel » ou « esprit vital ». « Il s'agit de la puissance spirituelle sous son aspect dynamique : *shen* désigne la vie qui anime l'univers et les existants ; *qi*, le souffle qui habite la personne, la calligraphie ou la peinture » (cf. Yolaine Escande, *op. cit.*, tome II, p.1098).

<sup>428</sup> GU Kaizhi (顧愷之, vers 345-406), « *Sur la peinture* » (論畫 - *Lunhua*), traduits et commentés par Yolaine Escande, *op. cit.* tome I, , pp. 186-191). Signalons que l'appellation « Dynasties du Sud et du Nord » est essentiellement politique. Celle des « Six dynasties » met l'accent, en revanche, sur le développement culturel de cette époque.

<sup>429</sup> T'AO Tsung-i, « *Écrits rédigés entre les travaux des champs* » (輟耕錄 - *Chuogenglu* [*Cheolgyeongrok*]).

<sup>430</sup> XIE He, « *Évaluation des peintres anciens* » (古畫品錄 - *Guhuapin lu*), traduit et commenté par Yolaine Escande, *op. cit.* tome. I, pp. 296-314.

peintures, l'une qu'il a dite « minutieuse » (細 - *xi*) et « détaillée » (細節 - *xijie*) et l'autre qu'il décrit comme « vraie » (真 - *zhen*).

Puisque, selon XIE He, les « Six règles de la peinture » sont difficiles à appliquer ensemble, les peintres qui se limitent souvent à satisfaire une partie voire une seule d'entre elles, visent « une perfection dans la subtilité (妙 - *miao*) de la forme extérieure (形 - *xing*) » et ne parviennent pas à « un très haut [degré de] vigueur expressive (狀氣 - *zhuangqi*) »<sup>431</sup>.

ZHANG Yanyuan s'est opposé à l'observation de XIE He développée dans deux de ses six « règles », la troisième, « Correspondre à la forme des choses » (應物象形 - *eungmulsanghyeong*), qu'il a résumée par la « ressemblance formelle » (*xingsi*), et la deuxième, qui concerne le pinceau : « Maniement du pinceau au tracé vigoureux » (骨法用筆 - *golbeopyongpil*) qu'il a traduit par l'« énergie structurale » (*guqi*). Il y ajoute l'intention [du peintre] dans laquelle ces deux « règles » « se fondent » et privilégie l'« utilisation du pinceau » (用筆 - *yongbi*), celle-ci rappelant la « figuration calligraphique » de la peinture de GU Kaizhi. Ce peintre renommé de sujets bouddhiques et de portraits<sup>432</sup>, auteur de plusieurs traités de peinture, a eu une grande influence sur le développement esthétique des figures humaines, en développant la notion d'« énergie spirituelle » (*shenqi*) qu'il rapproche de l'art de l'écriture.

La notion d'« énergie spirituelle » (*shenqi*) que ce peintre « esthète » de la monarchie Jin orientaux (東晉, 317 - 420) a formulée en s'inspirant de l'art de l'écriture pour réaliser des copies de peintures non originales, met en valeur deux éléments primordiaux : la forme et le pinceau. En effet, dans l'art de l'écriture, les apprentis copient sans cesse des œuvres originales jusqu'au moment où leur personnalité « émerge »<sup>433</sup> :

---

<sup>431</sup> Notons seulement que ce jugement est écrit par XIE He, pour classer le peintre WEI Xie (actif à la fin du III<sup>e</sup> et au début IV<sup>e</sup> siècle : période des Jin des Cinq Dynasties) parmi les meilleurs, en le plaçant dans la première de ses six classes de peintres (XIE He, *op. cit.*, p. 300).

<sup>432</sup> Dans un de ses traités de peinture, il a exprimé son estime particulière pour la peinture des figures humaines : « En peinture, les personnages sont les plus difficiles, ensuite viennent les montagnes et l'eau ([山水]- *shanshui*), puis les chiens et les chevaux. Les terrasses et les pavillons ne sont que des éléments fixes difficiles à achever mais faciles à bien rendre, ne nécessitant pas une réflexion complexe pour obtenir un résultat subtil ([妙得] - *miaode*); de telles œuvres, [réalisées] grâce à l'habileté à calculer, ne peuvent pas être évaluées et hiérarchisées » (GU Kaizhi, « Éloges sur les peintures de notables des Wei et des Jin » (魏晉??畫讚 - *Wei Jin shengliu huazan*), traduit et commenté par Yolaine Escande, *op. cit.* tome. I, p. 193 et p. 195).

<sup>433</sup> « Expression composée de *shen*, 'divin, esprit' et de *qi* 'souffle, énergie' : c'est là que réside la liaison entre la qualité spirituelle, invisible, d'une peinture et sa figuration formelle, extérieure, visible. L'énergie spirituelle circule à l'intérieur des traits, des lignes de forces de la peinture, et c'est elle qui transporte l'esprit de l'œuvre.

« [...] l'essentiel est de parvenir à exprimer totalement la forme (*xiang*) [...] Mieux vaut exécuter lentement le dessin de la tête, quitte à ce qu'il ne soit pas excellent, et ne pas s'éloigner [de l'original] en perdant [la ressemblance avec lui]. Dans tous les portraits [différents], chaque portrait doit avoir son propre coup de pinceau, et il faut faire en sorte que le nouveau tracé s'accorde parfaitement à celui de l'original. Si la longueur, et l'endroit où il convient de placer un point pour les prunelles [des yeux] comportent la moindre petite erreur de hauteur, de taille, ou d'épaisseur, alors l'énergie spirituelle (*shenqi*) est totalement perdue »<sup>434</sup>.

La peinture chinoise qui a connu d'abord comme sujet des figures humaines, avant que les « montagnes et eaux » (山水 - *shansui*), dits paysage, ne deviennent sujet à l'époque des dynasties du Sud et du Nord (III<sup>e</sup> - IV<sup>e</sup> siècle), nous paraît entrer en conflit avec la compréhension de la forme, qu'on trouvait jusqu'alors essentiellement dans le rapport entre les peintures et les objets à peindre<sup>435</sup>.

À l'époque Tang, ZHANG Yanyuan élève la peinture [des figures humaines] à la hauteur de l'art de l'écriture en insistant sur le maniement du pinceau pour réaliser des figures humaines : « C'est pourquoi, écrit-il, ceux qui sont d'habiles peintres excellent également en calligraphie. »<sup>436</sup> Il soutient ainsi l'expressivité de cette peinture : « Figurer les êtres réels (existants) exige nécessairement la ressemblance formelle, mais celle-ci doit absolument conserver intacte l'énergie structurale (*guqi*). »<sup>437</sup>

#### 1-1-1-2. Critique de la séparation instaurée par les Song entre la forme et le pinceau

---

Si les rapports formels des traits et points, etc., ne sont pas justifiés par un mouvement qui les relie entre eux, la peinture ne comporte pas de souffle. Le pinceau de l'œuvre originale 'obéit au cœur' de l'artiste : ce qui explique le rapport étroit entre l'esprit de l'artiste et celui de son œuvre. Or, dans le cas d'une copie, la difficulté est de parvenir à retrouver le même état d'esprit. La recherche de l'« énergie spirituelle » (*shenqi*) chez Gu Kaizhi est strictement reliée au respect de la forme de l'œuvre originale mais il n'aborde pas la question de l'état d'esprit du copiste, auquel il ne fait même pas allusion. Contrairement à ce qui est prôné en calligraphie, par exemple dans le cas de Song Yi [宋翼, III<sup>e</sup> siècle] copiant les œuvres de son maître Zhong You [鍾繇, 151-230]. Les principes que le théoricien Xie He édicta cent ans plus tard dans l'*Évaluation des peintres anciens (Guhuapin lu)* ne sont pas encore envisagés » (Yolaine Escande, *op. cit.* tome. I., p. 189).

<sup>434</sup> GU Kaizhi, « Sur la peinture », *op. cit.*, pp. 187-189.

<sup>435</sup> En nous inspirant de l'expression de Yolaine Escande « la figuration conforme aux catégories du réel de l'objet transmettant l'esprit », nous citons *Han Feizi* (280 ? - 233 avant J.C.), l'un des traités les plus anciens et les plus représentatifs de cette figuration, qui mentionne la peinture de fantômes et de démons : « Un hôte du roi de Qi était peintre. Celui-ci lui demanda : " Qu'est-ce qui est le plus difficile à peindre ? " " Les chiens et les chevaux sont les plus difficiles à peindre " répondit-il. " Et qu'est-ce qui est le plus facile ? " " Les esprits et les démons sont les plus faciles. Car les chiens et les chevaux sont connus des hommes. Nous les avons sous les yeux du matin au soir. On ne peut pas les rendre parfaitement conformes (*lei*), c'est pourquoi ils sont difficiles. Alors que les esprits et démons n'ont pas de forme. Nous ne les avons pas sous les yeux. Ainsi, ils sont faciles à représenter » (*Han Feizi*, traduit et commenté par Yolaine Escande, *op. cit.* tome. I., p. 43).

<sup>436</sup> ZHANG Yanyuan, *op. cit.*, p. 639.

<sup>437</sup> *Ibid.*

L'évolution historique des deux couples de notions qui concernent la forme et le pinceau : la forme dans la « ressemblance formelle » et le pinceau dans l'« énergie structurale » ou dans l'« énergie spirituelle » est mise en lumière par le lettré Yuan –T'AO Tsung-i – qui met en parallèle le couple des deux notions Tang de ZHANG Yanyuan, la « ressemblance formelle » (*xingsi*) et l'« énergie structurale » (*guqi*) avec le couple formé par la « ressemblance formelle » (*xingsi*) et l'« énergie spirituelle » (*shenqi*). Si l'opinion sur la forme n'a pas changé en revanche l'opinion sur le pinceau se diversifie et il prend une importance de plus en plus grande.

GU Kaizhi, le prédécesseur de l'époque des Six dynasties (六朝 - *lieoutch'ao*, 222-589)<sup>438</sup>, a développé la notion d'« énergie spirituelle » (*shenqi*) en s'inspirant de l'art de l'écriture. Comme nous l'avons déjà évoqué, il l'a développée sans avoir une idée précise sur la forme (« la figuration se conforme à la réalité de l'objet »), mais en accentuant une « figuration calligraphique » de cette forme qu'il a déterminée par la notion *chuanshen* – qui sera abordée dans un passage suivant. Contrairement à lui, XIE He distingue, dans ses « Six règles » de la peinture, ces deux éléments comme des éléments indépendants et incompatibles. Comme évoqué précédemment, ZHANG Yanyuan a revendiqué la compatibilité entre ces deux éléments par opposition à XIE He.

La séparation de la forme et du pinceau par l'esthétique dualiste des Song développée à partir de la vision de XIE He, est vivement contestée par le portraitiste WANG Yi et son ami T'AO Tsung-i, le lettré Yuan « amateur » du portrait. Lorsque T'AO Tsung-i, en revoyant sans doute deux opinions opposées de XIE He et de ZHANG Yanyuan, a retrouvé l'ancienne notion de l'« énergie spirituelle » (*shenqi*), la « ressemblance formelle » avec la connotation nouvelle de « figuration conforme aux catégories du réel de l'objet » commence à être associée à la « figuration calligraphique » de la notion de « transmettre l'esprit » (*chuanshen*).

---

<sup>438</sup> « Originaire de Wuxi dans le Jiangsu, Gu Kaizhi était issu d'une famille distinguée – son père et son grand-père avaient assumé d'importantes fonctions officielles. Toute sa carrière se déroulera à Jiankang, le Nankin actuel, capitale des Jin orientaux. [...] Tout au long de sa carrière, il n'occupa jamais que des fonctions officielles assez subalternes, ce qui dut l'aider à traverser sans encombre les vicissitudes d'un âge troublé. Très en vogue auprès de l'aristocratie de la capitale, il passait pour l'emporter sur tous ses contemporains 'en esprit, en art et en folie'. [...] si la société de l'époque, partagée entre l'esthétisme le plus éthéré et les rivalités politiques les plus féroces, abondait en brillants dilettantes et en personnalités excentriques » (Pierre Ryckmans, « GU Kaizhi [KOU K'ai-the] (345 env.-env. 406), in *Dictionnaires de la civilisation chinoise, op. cit.*, p. 317).

Le traité Yuan sur le portrait, conçu par le portraitiste WANG Yi et transcrit par T'AO Tsung-i, en réaction au dualisme pictural des Song encore dominant sous les Yuan, a pu jouer le même rôle contestataire contre le dualisme pictural dogmatique des lettrés de la fin des Ming. Étienne Balazs a qualifié de « décadente » la peinture de cette fin des Ming, époque qu'il a qualifiée d'ailleurs de « pré-moderne ». En compilant le traité Yuan, YUN Duseo met en relief les valeurs subversives des notions anciennes de GU Kaizhi qui valorise la réalisation des figures humaines ou des portraits.

Il n'est pas discutable que les lettrés néo-confucianistes, sous l'influence du bouddhisme, ont radicalisé l'opposition suggérée et décrite par XIE He, et dissocié de manière absolue la « ressemblance formelle » (*xingsi*) de l'« énergie spirituelle » (*shenqi*) (ou l'« énergie structurale ») en méprisant la forme et en appelant les lettrés à s'en méfier. Autrement dit, la forme, élément pictural constitutif pris en compte avec une certaine estime par XIE He qui lui a accordé une place à part dans ses six règles de la peinture – la troisième de ces règles : « Correspondre à la forme des choses » (應物象形 - *Eungmulsanghyeong*) –, est dépréciée définitivement par ces lettrés qui ont jugé qu'elle conduisait les peintres à ne s'intéresser qu'à l'« extérieur » (ou à l'« apparence ») des objets.

La notion de « peindre l'intention » (寫意 - *xieyi*)<sup>439</sup> que ces lettrés ont tirée de JING Hao (荆浩, vers 870 - vers 930) pour contrebalancer l'apparence et mettre l'accent sur l'« intérieur » ou l'« essence » des objets – qui sont souvent les montagnes et l'eau (*shansui*) –, souligne par ailleurs l'opposition extrême entre la forme (*hyeong*) et l'esprit (*shen*) au détriment du rapport entre la peinture et son objet.

C'est contre cette dévalorisation de l'esthétique néo-confucéenne des portraits comme peintures hautement figuratives et non spirituelles que le lettré Yuan T'AO s'est élevé, et que sans doute la cour impériale des Song a créé l'« académie de peinture ». Les peintures de cette académie incluant les portraits, souvent qualifiées de formelles et non spirituelles par les lettrés qui ont cherché à peindre l'« esprit ». Sous les Ming, les lettrés instaurent la formule du dualisme pictural dogmatique entre la *peinture d'académie* et la *peinture lettrée* – nous les étudierons dans le passage relatif aux deux portraits réalisés par YUN Duseo. Cette formule nous paraît « décomposée » par YUN Duseo qui reprend le critère (ou l'objectif) esthétique

---

<sup>439</sup> Le mot *xie* (寫) se traduit par « écrire » ; « tracer », « dessiner, peindre », « copier, copie » (Yolaine Escande, *op. cit.* tome II, p. 1106) : le mot *yi* (意), par « conception, intention » (*ibid.*, p. 1107).

d'évaluation du précurseur GU Kaizhi par le truchement de T'AO Tsung-i : la « transmission de l'esprit » (傳神 - *chuanshen*).

1-1-2. Portrait chinois et « transmission de l'esprit [d'un modèle] » (傳神 - *chuanshen*). Deux modes de réalisation : l'original et la copie

1-1-2-1. Prédominance du pinceau, « la copie considérée comme œuvre originale »

YUN Duseo nous paraît partager l'opposition de T'AO, l'« amateur » du portrait Yuan, contre l'intransigeance néo-confucianiste à propos des formes et des portraits, considérés comme peintures formelles par excellence, lorsqu'il compile les « Secrets » de l'ami peintre de T'AO et ses « Techniques de la couleur »<sup>440</sup>. Il a aussi copié des « portraits » d'après des livres illustrés chinois, par exemple, « *L'encyclopédie ciel-terre-homme illustrée* » (三才圖會 - *Sancai tuhui* [*Samjaedohwe*]) (1607)<sup>441</sup> qui évoquent irrésistiblement les deux notions de GU Kaizhi, l'« énergie spirituelle » (*shenqi*) et la « transcription de l'esprit » (*chuanshen*), notions primordiales pour les figures humaines (et leurs portraits), formulées pour la « réalisation » particulière des œuvres en copie (et non originales).

Le maniement du pinceau, élément primordial de l'art de l'écriture, y précède la forme, ce qui permet à GU Kaizhi, précurseur des figures humaines (et du portrait), d'apprécier chaque portrait au travers du coup de pinceau d'un artiste, et de conseiller aux « apprentis peintres » de copier avant toute chose ce coup de pinceau afin de « transcrire l'esprit à partir de la forme » (*chaunshen*) :

« Les êtres humains peuvent être de grande ou de petite taille ; une fois que l'on a déterminé la distance en fonction de ce qu'ils regardent, on ne peut plus changer leur espacement, ni les placer par erreur plus ou moins haut. Il n'y a pas de personnage vivant qui salue des mains ou qui jette un regard alors qu'il n'y a rien en face de lui. Transcrire l'esprit à partir de la forme (*yi xing xieshen*), mais laisser vide la réalité face [au regard du personnage] est contradictoire avec tout principe pour saisir la vie (*quansheng*), et l'objectif de transmettre l'esprit (*chuanshen*) est alors perdu. Laisser vide la réalité face [au regard du personnage] est une faute majeure ; prévoir la réalité face [au regard du personnage] mais ne pas la transcrire correctement est une faute mineure. On ne peut pas ne pas discerner cela.

---

<sup>440</sup> Voir Transcription et traduction des écrits et des textes en *hanja*.

<sup>441</sup> WANG Qi (王圻, 1530-1615) a publié ce célèbre encyclopédie à Jinling (金陵, actuelle Nanjing) (cf. CHA Miae, « *Étude des peintures de la famille de Yun Duseo, nom de plume Gongjae* », *op. cit.*, pp. 357-378).

Plutôt que de réaliser un portrait flou, mieux vaut s'éveiller au [principe] de la relation spirituelle entre [le personnage] et ce qu'il regarde.»<sup>442</sup>

#### 1-1-2-2. Deux séries de portraits « copiés » par YUN Duseo

Dans les deux séries de « portraits » de grands maîtres confucianistes réalisées probablement vers 1706 en quelques mois et présentées respectivement dans l'« *Album des douze grands maîtres confucianistes* » (十二聖賢畫帖 - *sip-iseonghyeonhwacheop*)<sup>443</sup> (ill. 6 ; 8 ; 10 ; 12) et dans une série de cinq rouleaux qu'on désigne communément comme les « *Portraits des cinq grands maîtres confucianistes* » (五聖圖 - *oseongdo*) (ill. 5 ; 7 ; 9 ; 11 ; 13), on note la prédominance du pinceau. Ces « portraits » qui servaient d'illustrations à plusieurs ouvrages (titre des livres) ont été copiés par YUN Duseo. Ces personnages ont certainement existé plusieurs dizaines de siècles auparavant, mais si leur existence n'est plus contestée, il n'est pas sûr qu'ils aient servi de modèles.

Autrement dit, l'ultime objectif du portrait, être le « témoin » de l'existence de son modèle, c'est-à-dire l'*haeccéité* du moi ou l'identité personnelle, selon l'expression d'Anne Souriau<sup>444</sup>, semble secondaire au regard de la prédominance du pinceau au moyen duquel le peintre pouvait « transmettre l'esprit [de son modèle] » (*chuanshen*) et le spectateur l'apprécier à son tour, ce qu'a dû faire LEE Hyeongsang, « commanditaire » des « *Portraits des cinq saints confucianistes* » (*oseongdo*). LEE Hyeongsang raconte qu'il « vénérât » ces portraits comme des personnes en chair et en os :

« Je suis retourné à la maison profitant des vacances que j'ai obtenues. J'avais en effet l'intention de quitter définitivement la fonction. Le préfet de la région Jeolla m'a sollicité plusieurs fois pour que je reprenne la fonction, tandis que les inspecteurs royaux [voyageant incognito] qui m'auraient déprécié m'ont semblé rapporter au roi la demande de ma destitution [...] Lorsque j'ai séjourné à la ville de Seongo (province de Chungcheong du Sud) célèbre par les sites aux alentours tels le col Seoyeo, la plaine Junam, le mont Bang, le village Byeong et la source où jaillit de l'eau

---

<sup>442</sup> GU Kaizhi, *op. cit.* tome. I, p. 190 et p. 191.

<sup>443</sup> Voir La notice du corpus des œuvres.

<sup>444</sup> « (...) qu'on fasse son propre portrait ou celui d'un autre, le portrait marque toujours qu'on attribue une importance à l'*haeccéité* du moi, à l'identité personnel » (Anne Souriau, « Portrait » in *Vocabulaire esthétique* (sous la direction d'Étienne Souriau), Paris, PUB, coll. « Quadrige », 2004 (1<sup>er</sup> édition : 1990), p. 1162).

fraîche, j'ai fait copier (摹 - *mo*) à « *jinsa* » (上舍 - *sangsa*)<sup>445</sup> YUN Duseo les cinq saints confucianistes (五聖眞 - *oseongjin*) et je les ai gardés dans le placard où l'on préserve les tablettes ancestrales. Je les ai sortis à l'occasion d'une cérémonie, j'ai brulé de l'encens et je me suis incliné. »<sup>446</sup>

Ce récit illustre l'ancienne vision confucéenne, en Chine et en Corée, qui ne s'occupait pas de la fidélité du « portrait » au modèle<sup>447</sup>. Celui-ci n'était qu'une « représentation dite 'vraie (眞- *jin*)' des maîtres à penser » de la doctrine en vigueur. Ce qui n'est pas s'en rappeler le parallèle établi par le lettré Yuan T'AO entre la « ressemblance formelle » (*xingsi*) du portrait avec les traits du modèle (liée aux œuvres originales à proprement parler), et la recherche de l'« énergie spirituelle » (*shenqi*) de ces traits rendue par les copies.

La prédominance du pinceau s'impose encore en permettant de confondre l'œuvre originale et l'œuvre en copie, dans l'éloge de LEE Ik, membre de la famille commanditaire d'une autre série de « portraits » des saints confucianistes présentés dans l'« *Album des douze grands maîtres confucianistes* » (*sip-iseonghyeonhwacheop*) :

« Il n'est a personne aujourd'hui qui ne lise les écrits des Six classiques. Ceux qui n'ont pas de profondeur s'arrêtent à leurs mots et ceux qui ont de la profondeur touchent le cœur. Gagner le cœur ne suffit pas à gagner l'homme [leurs auteurs]. C'est pourquoi on cherche les « portraits » [de leurs auteurs] et on les admire. C'est ainsi que nous avons fait faire l'album de peinture. Mon frère aîné avait un ami célèbre par son art, YUN Duseo, nom courtois Hyoeon et nom de plume Gongjae. Il aimait peindre et on l'a appelé le « pinceau de haute qualité » (絶筆 - *jeolpil*). Le sieur Seosan (西山), nom posthume de LEE Jam (李潛, 1660-1706) avait conçu un album constitué de quatre peintures de « portraits » dont celui du Duc de Zhou. Une autre est une composition qui réunit Confucius « assis sur un lit en bois », Yan Hui [AHN Hoe] (顔回, 521 avant J.C.-481 avant J.C.) et Jayu, nom courtois YAN Yan [EON Eon] (子游, 506 avant J.C.-) debout ainsi que ZHEUNG Shen [Jeungsam] (曾參, 505 avant J.C.-435 avant

<sup>445</sup> Lettré qualifié par l'examen mais sans fonction chargée.

<sup>446</sup> Notre traduction du *hanja* au coréen et au français : « 병술년 여름에 휴가를 청하여 집으로 돌아왔다. 영구히 돌아올 계획이었다. 전라감사는 관직으로 돌아올 것을 누차 촉구하였고 암행어사는 탐탁히 여기지 않아 임금에게 파면을 요구하는 서찰을 보내던 차였다 (...) 근처에 서여고개, 주남들판, 방산, 병골 그리고 천연수가 솟아나는 샘이 있는 것으로 유명한 성고에 끌려 머무른 적이 있는데, 그 때 윤진사에게 다섯 성인의 초상을 그리게 하여 감실에 안치해 두고 때가 오면 꺼내어 분향하고 추모하였다 » (LEE Hyeongsang (李衡祥, 1653-1733), « 瓶窩年報 : article cinquante quatrième année en 1706 le trente deuxième année du roi Sukjong byeongsul », 家乘 éd. Cheongweonsa, 1979, pp. 266 et 267).

<sup>447</sup> Nous nous référons à « *L'encyclopédie ciel-terre-homme illustrée* » (三才圖會 - *Sancai tuhui* [Samjaedohwe]) (1607), un des exemples les plus connus.



J.C.) portant le *chaek* et donnant un cours sur le *tao*. Une troisième est une composition dans laquelle SO Ong (邵雍, 1011-1077), CHEONG Yi (程頤, 1033-1107) et CHEONG Ho (程顥, 1032-1085) debout tous les trois réunissent leurs mains et dirigent leurs regards vers le « portrait » de Mencius. La quatrième et dernière est une composition dans laquelle ZHU Xie (朱熹, 1130-1200) est assis sur une chaise et HUANG Gan [HWANG Gan] (黃榦, 1152-1221) et CAI Chen [CHAE Chim] (蔡沈, 1167-1230) debout l'escortent. En tout, il y a douze « portraits ». Gongjae a accepté volontiers de les peindre. Avant que les « peintures » ne soient achevées, le sieur (LEE Jam) était décédé depuis déjà quelque temps. Peu de temps après sa disparition, YUN Duseo nous a envoyé les « peintures » réalisées telles que le sieur le lui avait demandé. Le peintre a mis tout son cœur dans la réalisation de chaque détail (殫精 - *tanjeong*) et elles méritaient d'être considérées comme un trésor non seulement dans ce monde ici-bas mais aussi au-delà [où se trouve le sieur]. »<sup>448</sup>

### 1-1-2-3. Deux portraits originaux réalisés par YUN Duseo

Nous nous intéressons aux deux portraits originaux de YUN Duseo considérés aujourd'hui comme faisant partie des œuvres picturales majeures de la société coréenne. Ce sont le portrait posthume de SIM Deukgyeong dont le titre originel est « *Portrait du serein lettré ermite SIM Deukgyeong* » (定齋處士沈公眞 - *Jeongjaecheosa-simgongjin*), classé comme « trésor culturel » numéro 1488, et de l'« *Autoportrait* » (自畫像 - *Jahwasang*), « trésor national » numéro 240<sup>449</sup>, ce dernier étant estimé plus important.

---

<sup>448</sup> Notre traduction du *hanja* au coréen et au français : « 오늘날 육경의 문자를 읽지 않는 사람이 없다. 얇은 사람은 그 말을 얻고, 깊은 사람은 마음을 얻는다. 마음을 얻는 것도 사람을 얻는 것에 오히려 미치지 못한다. 그래서 도상을 얻어 생각하고 숭모한다. 이것이 바로 화첩을 제작한 까닭이다. 지난날 나의 가형 서산공의 친구이자 예술로 알려진 공재 윤효언이 있었는데, 그림그리는 것을 즐겨 절필이라 불렀다. 서산공은 네 폭그림을 궁리하였는데, 주공을 한 폭으로 했다. 공자가 평상에 앉아있고 안연과 자유가 시립하고 증자가 책을 들고 앞에서 도를 강의하는 것을 합해 한 폭으로 했다. 소옹, 정이, 정호 세 분이 두 손을 모으고 서서 맹자상을 바라보고 있는 것을 합하여 한 폭으로 했다. 주자가 의자에 앉아있고 황간과 채림 두 분이 시립하고 있는 것을 합하여 한 폭으로 했다. 합하여 열 두상이다. 공재가 삼가 승낙하였다. 그림이 완성되기 전에 공이 이미 세상을 떠났다. 얼마 뒤에 공이 말한 대로 완성하여 집으로 보내져 왔다. 실제 모두 정성을 다해 그려냄이 완연하니 이승에서나 저승에서나 마음으로 주고받을 보배로구나 » (LEE Ik (李穡, 1681-1763), « Postface : Éloge sur les portraits de douze grands maîtres confucianistes » (十二聖賢畫像讚序 - *sip-i-seonghyeonhwasangcheop chan*) (ill. c- 99).

<sup>449</sup> Cette œuvre conservée comme collection familiale depuis sa réalisation (dont la date est généralement donnée autour de 1710), collection toujours préservée jusqu'à aujourd'hui dans la résidence familiale (à Yeondong, district de Haenam, en Corée du Sud), au Musée patrimonial YUN Seondo, nom de plume Gosan (*Gosan yumul jeonsigwan*) est devenue trésor national depuis le 26 décembre 1987. Seules vingt-cinq peintures dont trois portraits et l'autoportrait de YUN Duseo font partie des trois cent dix-sept trésors nationaux coréens avec l'architecture et des objets culturels et artistiques (cf. « Administration des héritages culturels de la Corée » (*Munhwajacheong*))

L'originalité de ces deux portraits de YUN Duseo tient à leurs modèles : le sieur SIM Deukgyeong et YUN Duseo lui-même, dont l'existence réelle ne pouvait être mise en doute. Alors que les notions esthétiques dominantes avaient tendance à dénigrer la « ressemblance formelle », l'« éloge » (讚 - *chan*) – les « critiques » de l'époque – saluent ce « témoignage » de l'existence du modèle (cf. l'*haeccéité* du moi), ultime objectif du portrait.

Par exemple, YI Seo (李濼, 1662 - ?), un ami proche de YUN Duseo, écrit l'« éloge » (*chan*) à propos du « *Portrait du serein lettré ermite SIM Deukgyeong* », éloge que le peintre a calligraphié en style régulier en haut à droite de sa « toile » (ill. c-21). YI Seo y mêle traits physiques et traits de caractère du modèle qu'il a bien connu et il apprécie la réussite de ce portrait saisissant de vie :

« Structure élégante et d'une beauté exceptionnelle, tempérament serein et lucide, le cœur et l'esprit sont purs comme le jade clair et la glace froide, gentil et humble, honnête et rayonnant, le visage régulier et long, le teint clair et parfumé, les yeux clairs et le nez droit, les lèvres rouges, les dents belles, l'oreille bien dessinée et les cheveux tressés, clairsemés derrière les oreilles, les sourcils gracieux et la barbe soignée, le geste correct et poli, la voix claire et intense, c'est le portrait d'un homme digne, tellement vivant que je le revois en chair et en os et que j'ai l'illusion de l'entendre, oh ! serait-il possible de vous connaître sans avoir vu tous vos traits, qui saurait votre vertu sans vous avoir vu ainsi peint. Éloge composé par YI Seo. Calligraphié par Duseo. »<sup>450</sup>

YI Ha-gon (李夏坤, 1677-1724)<sup>451</sup>, un autre ami proche de YUN Duseo, a écrit, lui, dans « *Herbes sur la pente du sommet de la montagne* » (頭陀草- *Dutacho*), son recueil personnel d'écrits, un texte sur l'autoportrait de YUN Duseo en mettant l'accent sur la personnalité du modèle.

---

[http://www.cha.go.kr/korea/heritage/search/Detail\\_Result\\_new2012.jsp](http://www.cha.go.kr/korea/heritage/search/Detail_Result_new2012.jsp) : édition du 18 mars 2014).

<sup>450</sup> Notre traduction du coréen au français : « 단아하고 빼어난 골격, 담담하고 맑은 기질, 마음과 정신이 순수하여 옥처럼 맑고 얼음처럼 차갑다. 어질고 겸손하며 공정하고 밝다. 얼굴은 반듯하며 길고, 얼굴빛은 밝고 향기롭다. 눈은 해맑고 코는 곧으며 입술은 붉고 치아는 가지런하다. 귀는 시원하고 귀밑머리는 성글며, 눈썹은 단아하고 수염은 청결하다. 거동은 바르고 공손하며, 목소리는 청아하고 윤택이 난다. 의젓한 모습의 초상화여, 완연히 살아 있어 직접 보는 것 같고 목소리가 들리는 것 같구나, 오호라. 그대의 이 용모를 보지 않고 누가 그대의 성격과 마음씨를 알 것이며, 그대의 이 마음씨를 보지 않고 누가 그대의 덕성을 알 것인가 » Musée national central de Corée :

<http://www.museum.go.kr/site/main/relic/recommend/view?relicRecommendId=16916> consulté le 29 mars 2017.

<sup>451</sup> Nom de plume « Maison lumineuse » (澹軒 - Damheon), ses deux peintures sont parvenues jusqu'aujourd'hui : l'un « Paysage printanier » conservé au Musée privé Gansong et l'autre « Paysage », au Musée national central de Corée.

Cet « Éloge à l'autoportrait de Hyoeon, nom de plume de YUN Duseo » (尹孝彦自寫照小眞贊 - *Yunhyoeon jasajo sojinchan*) qui précise la taille de l'œuvre et le procédé utilisé, « portrait de petite taille où l'on décrit son propre reflet dans un miroir » (自寫照小眞 - *jasajo sojin*), ne décrit pas la peinture elle-même, mais se termine par l'affirmation que « dans mille ans » on n'aura pas besoin de se demander si « l'encre et les couleurs rendent bien la ressemblance (肖寫 - *chosa*) » :

« Bien qu'il soit de taille modeste de six pieds (尺 - *cheok*), il semble vouloir dépasser 'le monde entier' (四海 - *sahae* : littéralement « toutes les mers »). Le visage éclatant, la longue barbe et le teint rougeâtre le font ressembler à un 'ermite taoïste' (仙人 - *seon-in*) ou à un épéiste. Mais il ne serait pas honteux de le comparer à un « homme de bien » (*gunzi*) sincère dont il a l'humilité. J'ai pu dire autrefois qu'il pourrait être appelé GU Kaizhi de Oksan (cf. ancien nom de Haenam) pour son élégance et son raffinement, et être l'égal de ZHAO Mengfu pour son art hors du commun. Ceux qui voudront le connaître dans mille ans n'auront pas besoin de se demander si l'encre et les couleurs rendent bien la ressemblance (肖寫 - *chosa*). »<sup>1</sup>

### 1-1-3. Le portrait chinois comme recherche picturale de la vérité

#### 1-1-3-1. Réflexion sur le portrait, poème de YUN Duseo

Un jour de l'automne 1714, YUN Duseo compose un poème qu'il calligraphie sur le thème de deux vieilles légendes chinoises qui racontent chacune une histoire autour d'un portrait (ill. c-60). Il développe alors les notions esthétiques de la « transcription de l'esprit » (*chuanshen [jeonsin]*) et du « [faire] des portraits [d'après nature] » (寫眞 - *xiezhen[sajin]*) qui se différencient pour ce qui est la conception de la forme mais s'appuient toutes deux sur

---

<sup>452</sup> Notre traduction du *hanja* au coréen et au français : « 6척도 되지 않는 몸으로 사해를 초월한 뜻이 있다. 긴 수염이 나부끼고, 얼굴은 운택하고 붉어서 바라보는 사람은 그가 仙人이나 劍士가 아닌가 의심하지만, 자신을 낮추고 겸양하는 풍모는 대개 행실이 돈독한 군자와 비교해도 부끄럽지 않다. 내 일찍이 그를 평하여 말하기를 '풍류는 玉山의 고개지라 할 수 있고, 뛰어난 기예는 승지 조맹부 같다' 하였으니, 진실로 천년 뒤에 그를 알고자 하는 자가 다시 먹과 채색으로 이루어낸 초상이 그와 닮았는지를 또다시 찾는다는 것은 불필요하지 않을까 » (LEE Hagon, « *Herbes sur le flanc escarpé du sommet* » (頭陀草 - *Dutacho*) 17, « *Anthologie coréenne des recueils personnels des écrits* » (韓國文集叢刊 - *Han-gukmunjipchonggan*) 191, « Comité de promotion de la culture » (民族文化推進會 - *minjok munhwa chujin wuiweonhwe*), 1997, p. 530., traduit du *hanja* au coréen par PARK Eunsun ( PARK Eunsun, « *Yun Duseo, nom de plume Gongjae. Précurseur de la "peinture-lettrée" de la période dite postérieure du Joseon* » *op. cit.*, note 2, p.310) et par (CHA Miae, « *Étude des peintures de la famille de Yun Duseo, nom de plume Gongjae* », *op. cit.*, p.383). Nous avons relu le texte original et synthétisé en précisant certains passages traduits peu clairement.

l'idée que le portrait doit chercher à exprimer la « spiritualité ». En s'appuyant sur le rapprochement qu'il fait de ces deux notions, il revalorise la recherche de la « ressemblance » à la personnalité plutôt qu'à l'« apparence » physique.

GU Kaizhi<sup>453</sup> est, comme nous l'avons déjà dit, sans doute le premier à avoir posé comme base du portrait la ressemblance au modèle en personne, en insistant sur la « spiritualité » qui devait émerger de la forme humaine. Un peintre, pour lui, devait d'abord prendre en considération cette « spiritualité » pour arriver à « transmettre l'esprit » (*chuanshen [jeonsin]*) de ses modèles (ou de l'original qu'il copie)<sup>454</sup>, un idéal de la peinture des figures humaines qu'il a formulé comme suit :

« Il n'y a pas de personnage vivant qui salue des mains ou qui jette un regard alors qu'il n'y a rien en face de lui. Transcrire l'esprit à partir de la forme (以形寫神 - *yi xing xiexshen*), mais laisser vide la réalité face [au regard du personnage] est contradictoire avec tout principe pour saisir la vie (蒼生 - *quansheng*), et l'objectif de transmettre l'esprit (*chuanshen*) est alors perdu. Laisser vide la réalité face [au regard du personnage] est une faute majeure ; prévoir la réalité face [au regard du personnage] mais ne pas la transcrire correctement est une faute mineure. On ne peut pas ne pas discerner cela. Plutôt que de réaliser un portrait flou, mieux vaut s'éveiller au [principe] de la relation spirituelle entre [le personnage] et ce qu'il regarde »<sup>455</sup>.

La « spiritualité » de la forme, pour laquelle GU Kaizhi privilégie la description du geste plutôt que la forme « exacte » des figures humaines, réapparaît dans le poème de YUN Duseo quand il utilise l'expression « [faire] des portraits [d'après nature] » (寫真 - *xiezhensajin*). Le deuxième caractère de cette expression, qui signifie la « vérité » (真 - *zhen*), a été employé par XIE He pour marquer son hostilité à l'idée de « forme extérieure » (形 - *xing*), « simple subtilité (妙 - *miao*) », « détail excessif » ou « extrême minutie » d'après lui.

Composé vers la fin de sa vie, le poème de YUN Duseo s'intitule « Trouver le 'Ministre'<sup>456</sup> à la cité de Buam (傅岩) grâce à son portrait réalisé selon le récit de l'empereur

---

<sup>453</sup> Précurseur chinois pour la peinture des figures humaines, le premier dont nous connaissons le nom (cf. des peintres anonymes de son haute antiquité)

<sup>454</sup> Voir le passage précédent consacrée à la question de copie et d'originale et la notion de « transmission de l'esprit » (*chuanshen*).

<sup>455</sup> GU Kaizhi, « *Sur la peinture* », *op. cit.*, p. 190.

<sup>456</sup> Il s'agit de Fu Yue (傅說, 1335-1246 avant J.C.).

Wu Ding<sup>457</sup> qui l'a 'vu' en rêve » (留畫高岩夢裡臣 - *yu-hwa-jeok-am-mong-li-sin*). Il défend l'idée que le portrait doit se référer à deux notions qui n'ont pas tout à fait la même signification pour ce qui est de la conception de la forme. Ces deux notions sont *zhen[jin]* (眞) et « transcription de l'esprit » (傳神- *chuanshen [jeonsin]*). La première est exprimée par l'expression *xiezhen[sajin]* (寫眞)<sup>458</sup> et la deuxième par « transcription de l'esprit » (傳神- *chuanshen [jeonsin]*) du « vrai visage » (眞<sup>459</sup>面 - *zhenmian[jinmyeon]*).

Il faut prendre en considération ces notions, lorsqu'on étudie l'œuvre de YUN Duseo et son poème qui prend prétexte d'une « lamentation » sur le sort d'une courtisane et d'un ministre de l'Antiquité chinoise, pour marquer son intérêt pour l'art du portrait :

« WANG Zhaojun (王昭君)<sup>460</sup> aurait eu honte que MAO Yanshou (毛延壽)<sup>461</sup> la peigne en l'embellissant

Elle a été ainsi envoyée aux lointains confins désertiques, elle est partie en « laissant voir » sa beauté resplendissante comme le jade

N'y avait-il pas un homme viril à la cour Han pour refuser de se plier à la ruse<sup>462</sup> et ne pas la laisser partir ?

(...)

Pour que la douce posture d'un Fu Yue soit « faite en portrait » (寫眞 - *xiezhen[sajin]*), il aurait fallu aussi que la vie du peintre habile soit préservée<sup>463</sup>

(...)

Que l'évaluation de la beauté et de la laideur ne soit pas sincère

---

<sup>457</sup> De l'époque Shang (?-1192 avant J.C.). Poème est composé en sept caractères par phrase (七言詩)

<sup>458</sup> L'expression *xiezhen* (寫眞) se traduit par « écrire la vérité », faire un portrait, peindre d'après nature ; dessiner sur le vif (Yolaine Escande, *op. cit.* tome II, p. 1106).

<sup>459</sup> Le mot *zhen* (眞) qui peut se traduire par « vérité », « vrai », « authentique » (par opposition à falsifié) ou par « authenticité » (Yolaine Escande, *op. cit.* tome I, p. 389).

<sup>460</sup> Une concubine de l'empereur Yuandi (r. 48-33 avant J.C. Han antérieur), qui avait la réputation d'être l'une des quatre beautés de la Chine antique (cf. ZOU Zhilin (鄒之麟, *jinshi* : 1610, peintre, calligraphe et théoricien de la calligraphie), « *Roman avec des personnages féminins qui prend toujours le parti des faibles* » (女俠傳 - *Yeohyeopjeon*)).

<sup>461</sup> Peintre de l'organisme étatique dédié à la fabrication des objets dont fait partie la peinture d'académie de la cour Yuandi de Han antérieur (尙方 - *Shangfang*) (cf. LEE Taeho, « Yun Duseo, nom de plume Gongjae : Étude sur son traité de la peinture » (恭齋 尹斗緒 : 그의 繪畫觀에 대한 研究 - Gongjae YUN Duseo : Geueui hoehwagwan-e daehan yeon'gu)), in « *Étude des personnages éminents de la région Jeolla du Sud, Honam* » (全南(湖南) 地方의 人物史 研究 - *Jeonnam(Honam) jibang-eui inmulsa yeon'gu*), Gwangju, « Comité de recherches sur le développement de la région Jeolla du Sud » (全南地域 開發協義會 研究諮問委員會 - *Jeonnam jiyek gaebal hyeopeuihoe yeon'gu jamun wiweonhoe*), décembre 1983, p. 91 et p. 92).

<sup>462</sup> Les Xiongnu, tribu d'origine turque occupé alors du Nord-Ouest de la Chine (cf. L'empire Hun).

<sup>463</sup> L'empereur tuait les peintres si les portraits qu'ils avaient peints ne lui plaisaient pas.

Le ressentiment sanglant du peintre tache l'épée  
L'origine des choses et l'usage des talents ont chacun leurs justes places  
Blanchir le drap ou devenir seigneur dépend des hommes  
Comment pourrions-nous conserver le talent du peintre et attendre que le portrait  
du 'Ministre' soit peint, Lui qui, en période de sécheresse, a fait venir la pluie  
bienveillante à la cour Shang,  
Le mépris ou le respect ne trouve pas sa raison dans l'or,  
L'opinion personnelle ne permettra pas d'exécuter le *tao* juste,  
Si [le peintre] ne se soucie pas sincèrement et avec humilité d'apporter de l'aide au  
sage [l'empereur Wu Ding en l'occurrence],  
Qui pourrait « transcrire l'esprit » (傳神- *jeonsin[chuanshen]*) du « vrai visage »  
(眞面 - *zhenmian[jinmyeon]*) [vu] en rêve par le sage (...) »<sup>464</sup>.

1-1-3-2. *Xiezhēn* [*sajin*] (寫眞, « portraits [d'après nature] »), et *zhēn* [*jin*] (眞, « vérité, vraisemblance, réel ») par opposition au *xing* (形, « apparence, forme extérieure »)

Le mot *zhēn[jin]*(眞) qu'on retrouve dans *xiezhēn[sajin]* (寫眞 - « les portraits ») et dans *zhenmian[jinmyeon]*(眞面 - « vrai visage ») apparaît déjà dans ce qui est sans doute la première synthèse esthétique picturale depuis l'Antiquité, l'« Évaluation des peintres anciens » (古畫品錄 - *gohuapinlu* [*gohwapumrok*]). Ce traité, dont nous avons déjà parlé, prouvait dans l'esthétique chinoise la primauté de l'art de l'écriture sur la peinture qui s'est développé sous son influence.

Le traité de XIE He (謝赫, V<sup>e</sup> siècle) est postérieur à celui de GU Kaizhi (vers 345-406), le concepteur de la notion esthétique majeure du portrait – la « transcription de l'esprit » (*chuanshen[jeonsin]*). XIE He classe les peintres en six catégories hiérarchisée. Il emploie le mot *zhēn* à propos du peintre SHI Daoshi (V<sup>e</sup> siècle) (des Jin des Cinq Dynasties) qu'il classe dans sa quatrième catégorie avec un certain WANG Wei [415-443] et trois autres peintres. D'après XIE He, WANG Wei et SHI Daoshi avaient les mêmes compétences, avec des sensibilités picturales différentes, la minutie (細 - *xi*) pour WANG et la vérité (眞 - *zhēn*) pour SHI : « Tous deux ont pris pour maîtres Xun [Xu] et Wei [Xie], et ils étaient compétents

---

<sup>464</sup> Pour le texte original écrit en chinois, voir Transcription et traduction des écrits et des textes en *hanja*.

chacun dans son genre. WANG Wei a su retrouver leur minutie (細 - *xi*) et SHI Daoshi transmettre leur vérité (*zhen*). »<sup>465</sup>

Le mot *zhen* utilisé de façon générale sans distinction pour tous les genres de peinture, et traduit parfois par « vraisemblance »<sup>466</sup> au lieu de « vérité », est employé ici plus précisément à propos des modèles féminins de SHI Daoshi, qui seront plus tard sujets des portraits, pour dénoncer le « raffinement excessif dans le détail » au détriment de la vraisemblance de ces figures comparable à la minutie (*xi*) de WANG Wei :

« Il concentrait toute son attention à la précision et à la finesse, écrit XIE He en parlant de SHI Daoshi, son style de peinture était délicat et fin, mais comme son tracé au pinceau était faible, sa composition des formes demeurait pauvre et réduite. Parmi [les thèmes] dans lesquels il excellait, les femmes sont les plus [accomplies]. Cependant à cause de son raffinement excessif dans les détails, il perdait contre toute attente la vraisemblance (真 - *zhen*). Néanmoins, si on examine avec attention et dans le détail [ses peintures de femmes, on s'aperçoit] qu'il a très bien rendu leurs manières et leurs attitudes. »<sup>467</sup>

Le mot *zhen* par lequel XIE He oppose la vraisemblance (ou la vérité) aux détails excessifs, nous semble ici s'approcher de la notion de « spiritualité » qui, elle aussi, s'oppose aux détails de la « forme extérieure ». Autrement dit, conformément à la notion de « spiritualité » (devenue « entité » picturale) que GU Kaizhi a circonscrite à l'art de l'écriture en revalorisant le trait de pinceau pour décrire un geste (des figures humaines), mais pas l'« exactitude » de la forme, XIE He précise l'« extériorité » de la forme qui se réduirait aux détails, et qui, exploitée à l'excès, nuirait à la vérité ou à la vraisemblance des figures humaines, même si leurs manières et leurs attitudes étaient très bien rendues.

C'est avec cette connotation négative de la nature de la forme que le mot *zhen* nous paraît s'associer à l'action de peindre désignée par le mot *xie* (寫) dans l'expression *xiezhen* (寫真) du poème du Coréen, que nous traduisons habituellement par « portraits d'après nature » ou tout simplement par « portraits ».

---

<sup>465</sup> XIE He, *op. cit.* tome I, p. 311.

<sup>466</sup> C'est ainsi traduit par ZHANG Yanyuan le passage qui contient l'expression « 似真 (*sizhen*) » pour l'évaluation de la qualité picturale du peintre SHI (*ibid.*).

<sup>467</sup> *Ibid.*

Or, un écrit postérieur au traité de XIE He, présenté dans les « *Enseignements pour la famille Yan* » (顏氏家訓 - *Yanshijiaxun*, vers 580), un « recueil » des écrits particuliers que la société chinoise appelle « enseignements pour la famille » (家訓 - *jiaxun*), où l'expression *xiezhèn* (寫真) est employée, révèle des éléments picturaux, la technique de couleur et une certaine figuration de la forme, facilement reconnaissable aux yeux des enfants et des jeunes, dont le regard ne s'appuierait pas sur une connaissance particulière, et apporte une précision à la conception de la forme de XIE He :

« Le travail (工- *gong*) de la peinture est lui aussi merveilleux (妙 - *miao*) (...) Le prince Wulie [Xiao Fangdeng, 528-549] avait la capacité spécifique de faire des portraits d'après nature (寫真- *xiezhèn*), les hôtes et invités qui étaient assis, il les croquait et apposait des couleurs librement, réalisant aussitôt plusieurs personnages ; si on les présentait aux jeunes et enfants, ils les reconnaissaient [et pouvaient donner] leurs noms et prénoms. Xiao Ben [première moitié du VI<sup>e</sup> siècle], Liu Xiaoxian [actif vers 552-554] et Liu Ling [VI<sup>e</sup> siècle], en dehors de la littérature, excellaient également dans cette technique. Les familiers et connaisseurs de l'ancien et du moderne peuvent particulièrement leur accorder de la valeur et les apprécier »<sup>468</sup>.

1-1-3-3. Le *zhèn* du pinceau pour la forme sensible et visible dans l'« Autocritique » (自評 - *japyeong*)

Sans approfondir la divergence de conception de la forme entre XIE He et YAN Zhitui – *extérieure* pour l'un, *expressive* pour l'autre –, intéressons-nous à l'« Autocritique » (*Japyeong*) de YUN Duseo rédigé et écrit en 1713 (ill. c-60-2) qui a exprimé sa conception de la forme, en accordant une attention particulière à la « technique du pinceau » (筆法 - *pilbeop*) et à l'« usage de l'encre » (墨法 - *mukbeop*), qu'il a développée en se référant au traité Yuan du portrait composé de deux parties, l'une sur les « Secrets » de la figuration et l'autre sur la technique de la couleur. Au début de son « Autocritique », YUN Duseo écrit :

« Ferme et souple, mouvant et stable, fort et faible, posé et précipité, raide et flexible, angulaire et arrondi, étendu et saillant, ouvert et fermé, grossier et fin, prompt et lent, léger et lourd, ample et étroit, la « technique du pinceau » (筆法 - *pilbeop*) se déploie entre toutes ces dualités.

---

<sup>468</sup> YAN Zhitui (顏之推, 531-après 591), « *Enseignements pour la famille Yan* » (顏氏家訓- *Yanshijiaxun*, vers 580), traduit et commenté par Yolaine Escande, *op. cit.* tome I, pp. 334-335.



Les duelles tendances entre Ying et Yang, lâché et retenu, foncé et clair, éloigné et proche, élevé et profond, face et revers de soies, ou les méthodes telles l'« ombre teinture » (渲染 - *seonyeom*) pour appliquer l'encre avant que l'eau ne sèche, l'« encre trempée » (漬墨 - *jimuk*) et l'« encre brisée » (破墨 - *pamuk[pomo]*)<sup>469</sup> constituent les procédés de l'« usage de l'encre » (墨法 - *mukbeop*).

La technique du pinceau exige intelligence et ingéniosité, tandis que celle de l'encre demande subtilité et finesse. Les deux « techniques » utilisées ensemble permettent de réaliser l'« esprit » des choses (神<sup>470</sup>物 - *sinmul*) dans la peinture, c'est le *tao* de la peinture »<sup>471</sup>.

YUN Duseo souligne ainsi la valeur « spirituelle » que le pinceau et l'encre peuvent apporter aux objets (cf. « l'esprit des choses »), sans prendre clairement parti pour la forme *extérieure* ou la forme *expressive* des traités chinois de peinture de XIE He et de ZHANG Yanyuan. Pour lui, cette valeur « spirituelle » se retrouve notamment dans la Voie (*tao*) de la peinture. C'est ainsi qu'il paraît réconcilier la forme *extérieure* et la forme *expressive* dans son poème qui les emploie toutes deux de manière synthétique : « transcrire l'esprit » (傳神-*chuanshen*[*jeonsin*]) du « vrai visage » (眞面 - *zhenmian*[*jinmyeon*]). Le mot *zhen* dans *zhenmian* (眞面), qui rappelle le mot *zhen* de *xiezhen* (寫眞), pallie le manque de « spiritualité » avec la notion fondatrice du portrait, le *chuanshen*. Cette ancienne notion, qui ne « précise » pas clairement le rapport entre le portrait et son modèle, est complétée inversement par le mot *zhen*.

Autrement dit, la conception de la forme de notre Coréen s'éloigne du registre abstrait de la vérité ou de la vraisemblance – qui méprise la forme - et rejoint un registre sensible et visible, facilement reconnaissable par les enfants et les jeunes [dont l'esprit serait loin d'être

---

<sup>469</sup> « Technique qui désigne l'accumulation de deux encres différentes ou plus sans attendre qu'elles soient sèches, afin que la seconde complète l'effet de la première. Ainsi, une encre claire peut être « brisée », autrement dit recouverte partiellement par une encre foncée et inversement, ou un lavis rehaussé de couleurs pâles « brisé » par une encre foncée et inversement » (Yolaine Escande, *op. cit.* tome I, p. 380).

<sup>470</sup> « *Shen* 神, « puissance spirituelle », « esprit », « force qui anime le sensible, principe vital ». Son étymologie unit le radical du sacrifice et un élément signifiant « puissance spirituelle ». *Shen* désigne à la fois les esprits des défunts, les démons et divinités, les divinités célestes contrôlant les divers phénomènes et les affaires humaines, et la puissance spirituelle qui anime tout ce qui se trouve entre ciel et terre. *Shen* est également la catégorie esthétique juste inférieure à celle du naturel » (Yolaine Escande, *op. cit.* tome I, p. 382).

<sup>471</sup> Notre traduction du hanja au français : « Autocritique » (自評 - *Japyeong*) (1713), in « *Humbles écrits* » (記拙 - *Gijol*), un *munjip* (文集, « Recueil des écrits personnels des lettrés du Joseon ») conservé au Musée patrimonial Yun, Seondo, nom de plume Gosan à Haenam. Pour la traduction du *hanja* en coréen, nous nous référons sur l'interprétation de LEE Taeho, *op. cit.*, p.90.

spirituel], registre que ZHANG Yanyuan (vers 813-vers 879) allait appuyer plus de deux cents ans plus tard dans son célèbre traité de peinture, *Lidai minghua ji* déjà mentionné dans un passage précédent.

La « théorie des cinq stades de qualification [nécessaires pour devenir peintre] » (五品設- *o-pumseol*) que YUN Duseo a développée dans la partie suivante de l'« Autocritique » attire ensuite notre attention. L'un de cinq stades, la fabrication de l'instrument du dessin, est inspiré probablement du peintre et « théoricien » JING Hao (荊浩, vers 870-vers 930)<sup>472</sup>, postérité de ZHANG Yanyuan :

« Il y a, le « *tao* de la peinture » (畫道 - *hwado*), l'« étude de la peinture » (畫學 - *hwahak*), le « savoir de la peinture » (畫識 - *hwasik*), la « technique de la peinture » (畫工 - *hwagong*) et le « talent de la peinture » (畫才 - *hwajae*). Connaître l'« essence » (情 - *jeong*) des choses jusqu'au bout, distinguer toutes choses, comprendre tous les phénomènes, étudier et se discipliner sont le savoir (識 - *sik*). Comprendre les choses par des idées assemblées et les départager raisonnablement sont l'étude (學 - *hak*). Fabriquer l'instrument de dessin pour la forme ronde (規) ou celui de l'angle droit sont la technique (工). Inventer et appliquer aux bonnes places sans difficulté sont le talent (才). Une fois atteints tous ceux-ci, c'est le *tao* de la peinture.

J'ai aimé la peinture dans mon adolescence et je n'ai pas cessé de m'entraîner à l'apprendre jusqu'au moment où l'œuvre en cours ne m'a plus satisfait. Cependant je ne m'en suis plus occupé pendant plusieurs années.

Aujourd'hui je retrouve les œuvres anciennes dans les albums. Leur style est faible et très maladroit sans exprimer aucunement le *tao* (道). Comment ne pas les mépriser.

Autocritique par Yun Duseo, noms de plume Gongjae, Eon. »<sup>473</sup>

---

<sup>472</sup> C'est ainsi LEE Taeho, historien de l'art coréen, a baptisé ce passage comme « théorie de cinq stades de qualification » (*o-pumseol*) en faisant le lien avec la « thèse des quatre stades de qualification » (四品論 - *sa-pumron*) de JING Hao (荊浩). Les quatre stades de la thèse chinoise se constituent selon LEE des quatre étapes qu'un peintre traverse progressivement, d'abord, celui d'être habile (巧) ensuite celui d'être extraordinaire (奇) puis celui d'être excentrique (妙) enfin celui d'être mystérieux (神). Ces quatre stades chinois sont mis en parallèle par ordre de la présentation ci-contre avec les quatre stades coréens dans la théorie de Yun Duseo tels ceux de la technique (工), de l'étude (學), du savoir (識), enfin, du *tao* (道) à l'exception de celui du talent (才). Ce dernier stade, rajouté par le « théoricien » coréen, met en valeur sur une attitude de YUN Duseo liée à sa pratique de la peinture et peut être interprétée comme une vision « moderne » qui en découle (cf. p. 90).

<sup>473</sup> « Autocritique » (自評 - *Japyeong*) (1713) in « Humbles écrits » (記拙 - *Gijol*), un *munjip* (文集, « Recueil des écrits personnels des lettrés du Joseon ») conservé au Musée patrimonial Yun, Seondo, nom de plume Gosan à Haenam. Pour la traduction du *hanja* en coréen, nous nous référons sur l'interprétation de LEE Taeho (, p.90).

## 1-2. Analyse du « Portrait du serein lettré ermite SIM Deukgyeong » (定齋處士 沈公眞 - *Jeongjae cheosa simgongjin*)

1-2-1. Une manière de « faire des portraits d'après nature » : figuration et technique de la couleur

Le sieur YAN, l'auteur des « *Enseignements pour la famille Yan* » (*Yanshijiaxun*), a décrit ainsi le procédé de « faire des portraits d'après nature » : « Les hôtes et invités étant assis, [le peintre] les croquait et apposait des couleurs librement. » Ce procédé nous paraît mettre l'accent sur un nouveau registre sensible et visible en proposant une nouvelle valeur esthétique opposée à celle de la figuration « calligraphique » (ou « spirituelle ») dominante dans la société chinoise. La technique de « croquer » les modèles sur le vif, présentée dans le traité Yuan compilé par YUN Duseo, nous paraît proposer la forme expressive (du portrait), probablement améliorée par un principe (de figuration) et une technique (de coloration).

L'« esquisse » des modèles, croqués sur le vif, et l'« usage des couleurs » (采繪法 - *caihuafa*), deux principaux composants du traité Yuan, seraient d'ailleurs indispensables pour réaliser un portrait. Ces deux techniques sont d'abord présentées avec la physiognomie (相法 - *xiangfa*). WANG Yi conseille aux peintres qui voudraient réaliser un portrait, d'acquérir cette « connaissance » (*xiangfa*)

<sup>474</sup> qui permettait de *voir* un visage et de le *concevoir* en traits avant de *rendre* ces traits au pinceau sur un support. Son ami T'AO Tsung-i explique ainsi :

« Pour quiconque veut peindre un portrait (寫像 - *xiexiang*)<sup>475</sup>, la maîtrise de la physiognomie (相法 - *xiangfa*) est nécessaire. Sur le visage des hommes se reflètent les cinq grandes montagnes (五嶽 - *wuyue*)<sup>476</sup> et les quatre fleuves providentiels (四瀆 - *sidu*)<sup>477</sup> sous des formes différentes qui se

---

<sup>474</sup> Il est intéressant noter le développement de la physiognomonie en Europe au moment de l'invention de la photographie.

<sup>475</sup> Le mot *xie* signifie « écrire » ; « tracer », « dessiner, peindre » : et le mot *xiang*, « ressembler », « faire un portrait » ; « manifestations » (cf. Yolaine Escande, *op. cit.* tome. I, p. 385).

<sup>476</sup> La plus haute montagne de l'est (東岳 - *dongyue*) est le mont Tai (泰山 - *Taishan*, province de Shandong), la plus haute montagne du sud (南岳 - *nanyue*) est le mont Heng (衡山 - *Hengshan*, province de Hunan), la plus haute montagne de l'ouest (西岳 - *xiyue*) est le mont Hua (華山 - *Huashan*), la plus haute montagne du nord (北岳 - *beiyue*) est le mont Heng (恆山 - *Hengshan*, province de Shanxi), la plus haute montagne du centre (中岳 - *zhongyue*) est le mont Shong (嵩山 - *Shongshan*, province de Henan).

<sup>477</sup> Le « long fleuve » (長江 - *Changjiang*), surnom de *Yangzi*, « fleuve jaune » (黃河 - *Huanghe*), *Huai He* (淮河), *Jishui* (濟水) dans la province de Henan

transforment avec les quatre saisons. Lorsque ces hommes se livrent dans une libre conversation, leurs vrais caractères (本職性情- *benzixinqing*) se manifestent. Je scrute ces caractères silencieusement et les analyse non pas par des mots mais par le cœur. Ainsi, ils sont toujours devant moi, même si je ferme les yeux et ils sont encore au bout du pinceau, même si je le pose, ils seront fixés ensuite avec l'encre pâle (淡墨 - *danmo*)<sup>478</sup> et on pourra continuer à manipuler le pinceau (pour construire un dessin) »<sup>479</sup>.

Les traits du visage humain que la physionomie chinoise a dû associer aux montagnes et à l'eau – c'est-à-dire au paysage – et interpréter comme s'ils « se transformaient avec les saisons », et la conception finale de la forme par le cœur sont une particularité chinoise de concevoir la forme que Jean-François Billeter retrouve dans la réalisation d'une œuvre calligraphique.

L'apprenti calligraphe retient « par le cœur » un ensemble de traits « composés » significatif – c'est-à-dire un caractère –, qu'il « trace et retrace » (jusqu'à « s'en imprégner », selon Jean François Billeter) dans un espace déterminé, en carré allongé ou régulier, selon le style d'écriture, comme nous l'avons examiné dans un chapitre précédent. Cet apprentissage fait écho à la technique de l'esquisse d'un modèle pris sur le vif :

« Le débutant étudie dès la première phase l'œuvre d'un maître, mais en concentrant son attention sur les problèmes techniques de l'exécution et en se servant principalement du modèle pour mesurer le contrôle qu'il exerce sur son instrument. Il s'imprègne cependant de son modèle et finit par en avoir une connaissance intime qui lui permet non seulement de le *reproduire de mémoire* avec toutes ses particularités stylistiques mais aussi d'extrapoler, c'est-à-dire d'écrire dans la manière du maître des caractères qui ne figurent pas dans l'œuvre étudiée. Le moment vient alors de s'en détacher et d'aborder une œuvre nouvelle. »<sup>480</sup>

La manière chinoise de « faire des portraits d'après nature » qui implique ainsi des connotations significatives, contraste avec la manière européenne de « faire des portraits d'après nature » de l'époque de la Renaissance en particulier. Rappelons-nous que les images européennes introduites dans le monde chinois depuis l'extrême fin du XVI<sup>e</sup> siècle environ jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, sont un sujet de discussion concernant leurs influences avec les peintures

---

<sup>478</sup> Le mot *dan* signifie « pâle », « effacé », aux sens propre et figuré ; « modeste, retiré » (cf. Yolaine Escande, *op. cit.* tome. II, p. 1079).

<sup>479</sup> Notre traduction du chinois classique au français : Extrait du traité Yuan sur le portrait. Pour le texte original en chinois classique et la traduction complète en français, voir Transcription et traduction des écrits et des textes en *hanja*.

<sup>480</sup> Jean-François Billeter, *op. cit.*, p. 111. C'est nous qui soulignons en italique

de YUN Duseo, comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre. Selon la manière européenne – pensons à la perspective dite scientifique renaissance<sup>481</sup> –, un peintre « reconstruisait » ce qu'il voyait de son milieu. Il devait observer le modèle dans une relation « codifiée » : « le peintre fait poser le modèle », et il prend continuellement ses mesures qu'il traduit fidèlement sur un support. Cette première esquisse sera reproduite généralement sur une toile, « fenêtre sur le monde » pour les Européens du XVI<sup>e</sup> siècle.

Ce procédé de la Renaissance met l'accent sur la différence significative avec le procédé chinois de la réalisation de la forme humaine de mémoire, proche de l'art de l'écriture. Dans un carré (ou un rond) déterminé, le peintre chinois trace en suivant un ordre préétabli l'ensemble de parties du visage du modèle qu'il a acquis avec le cœur, et qui est « devant [lui désormais], même s'[il] ferme les yeux » comme une « présence visionnaire ». Ce procédé reflète celui de l'art de l'écriture relevé par Jean François Billeter, d'après lequel le calligraphe trace suivant l'ordre préétabli – en général de gauche à droite et de haut en bas – l'ensemble des traits d'un caractère (ou l'ensemble de ces caractères ensuite) qu'il a acquis par le cœur et qui est « devant [lui], même s'[il] ferme les yeux » comme une « présence visionnaire » en mettant en jeu son corps comme axe d'équilibre entre les traits d'un caractère (ou entre les caractères ainsi « graphiés »):

« Je commence par le côté gauche du nez (蘭臺 - *lantai*) puis le côté droit (庭尉 - *tingwei*), ensuite l'arête du nez (鼻準 - *bijun*). Une fois cette arête constituée, je la considère comme centre (de la composition), à partir duquel je « tire » un trait comme pour le relever vers le point central entre les sourcils (印堂 - *yintang*). Puis à partir du point central entre les yeux (眼堂 - *yantang*) je « tire » un trait vers le bas : je suis situé en bas. Je prends (maintenant) les deux extrémités de la partie entre les yeux (眼堂 - *yantang*), et « tire » un trait d'un seul coup, ni trop haut ni trop bas, puis j'arrive au huitième ou neuvième point de la distance, je tire un trait vers la partie latérale pour dessiner les narines. Puis s'ensuivent le sillon sous-nasal (人中 - *renzhong*), la bouche, la partie entre les yeux (眼堂 - *yantang*),

---

<sup>481</sup> Parmi d'innombrables ouvrages consacrés au sujet, nous nous référons à la perspective comme forme symbolique et à l'iconologie (Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1975 ; *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967) et sur le principe général de cette peinture qui tend à représenter le monde sur le support bidimensionnel (Alberti Leon Battista, *De la peinture / De pictura (1435)*, traduit de l'italien au français par Jean-Louis Schfer, Paris, éditions Macula, coll. « la littérature artistique », 1999. ).

les yeux, les sourcils, le front, les joues, le contour des cheveux, les oreilles, les cheveux, la tête, et le contour de visage (打圈 - *daguan*) : le mot *daguan* désigne la partie du visage »<sup>482</sup>.

Cet ordre qu'il faut suivre pour dessiner les différentes parties du visage est nécessaire au peintre pour « ne rien oublier pas même les plus petits poils » du modèle et rendre enfin visible le visage qu'il a « imprimé en lui » trait pour trait. Selon le principe esthétique du portrait, l'esprit du modèle est saisi à partir de la forme changeante « en mouvement ». Le traité Yuan, compilé par le Coréen, qui met l'accent sur la figuration du portrait, nous paraît synthétiser les deux conceptions de forme *extérieure* et forme *expressive* que nous avons d'abord trouvées conflictuelles.

Cette perspective synthétique que YUN Duseo a décelée en compilant le traité a dû lui permettre par la suite d'approfondir la notion fondatrice du portrait de GU Kaizhi de « transcrire l'esprit à partir de la forme (以形寫神 - *yi xing xiexhen*) » comme l'étape suivante de la saisie, il aura alors pu mettre ensemble ces deux notions de manière continue dans le poème déjà cité précédemment : « Qui pourrait « transcrire l'esprit » (傳神- *chuanshen [jeonsin]*) du « vrai visage » (眞面 - *zhenmian[jinmyeon]*) que [le sage a vu] dans son rêve ». Voici le passage du traité en question :

« Il est nécessaire de procéder ainsi en allant d'une partie à l'autre pour ne rien oublier pas même les plus petits poils. Les peintres d'aujourd'hui, moins cultivés, se comportent comme “celui qui veut jouer d'une cithare dont les chevilles sont collées, sans pouvoir la régler chaque fois qu'il s'apprête à jouer une nouvelle mélodie” (膠柱鼓瑟 - *jiaozhuguse[gyojugoseul]*)<sup>483</sup>. Ils ignorent les vertus du changement et du mouvement. Ils demandent aux personnes pour lesquelles ils vont réaliser les portraits de s'agenouiller tout droit et de bien ordonner leurs vêtements comme si ces hommes étaient une statue d'argile (泥塑人 - *rennisu*), puis ils se mettent à peindre. C'est pour cette raison qu'aucun d'eux ne réalise un bon portrait même pas un parmi les dix mille (得 - *de*)<sup>484</sup>, n'est-ce pas étrange ? Hélas, je n'y peux rien ! »<sup>485</sup>

---

<sup>482</sup> Notre traduction du chinois classique au français : Extrait du traité Yuan sur le portrait. Pour le texte original en chinois classique et la traduction complète en français, voir Transcription et traduction des écrits et des textes en *hanja*.

<sup>483</sup> Une expression (成語 - *seong-eo[chengyu]*), voir Transcription et traduction des écrits et des textes en *hanja*.

<sup>484</sup> L'expression de *deyi* (得意) abrégée signifie « réaliser la visée [définie pour la peinture] souhaitée ».

<sup>485</sup> Notre traduction du chinois classique au français : Extrait du traité Yuan sur le portrait. Pour le texte original en chinois classique et la traduction complète en français, voir Transcription et traduction des écrits et des textes en *hanja*.

Cette manière de figurer les modèles, en l'occurrence son ami proche SIM Deukgyeong et lui-même, retient davantage sur les conditions très particulières de ces deux modèles. Concernant son ami SIM, le peintre n'a pu disposer du modèle en chair et en os devant lui, mais il avait gardé en mémoire les traits de son ami cher - rappelons qu'il a réalisé le portrait de SIM plusieurs mois après le décès de ce dernier. Pour ce qui est de son autoportrait, le peintre n'a jamais pu s'observer lui-même comme il l'avait fait pour son ami, bien qu'il ait pu tracer les traits de son visage grâce à un miroir.

Une fois que notre peintre coréen a achevé ainsi l'esquisse de ses modèles, il a dû « insuffler » des couleurs dans ces esquisses, d'après l'expression de Pierre Ryckmans sur la « colorisation ». Bien qu'elle concerne l'encre comme il l'explique, la colorisation « [confère] à l'ossature graphique sa chair, son volume, sa tonalité, sa luminosité et son atmosphère »<sup>486</sup>. La « technique de la peinture en couleur » (*caihua*) du traité Yuan rapporte que diverses couleurs sont obtenues essentiellement à partir des substances naturelles (métaux, végétaux principalement)<sup>487</sup> et qu'elles s'appliquent au support de la peinture (le papier en général ou la soie assez souvent) avec la technique de la fixation à la colle<sup>488</sup>. Elle se présente sous deux formes soit celle dite de « teinture » (染- *ran*) soit celle dite de « coloration » (渲染- *xuanran*). Cette technique ne se différencie pas de l'encre mais est plutôt liée étroitement à son instrument d'application au pinceau comme le caractérise Ryckmans ; « cette fois, la touche du pinceau se noie et s'efface dans l'étalement de la nappe liquide [...] une technique que l'on pourrait qualifier parfois de « tachiste » ; le coup de pinceau est à la fois touche et teinte, il suggère simultanément le contour graphique et le volume tonal de l'objet »<sup>489</sup>.

## 1-2-2. Le portrait entre *peinture lettrée* et *peinture d'académie*

---

<sup>486</sup> Pierre Ryckmans et Madeleine Paul-David, « Techniques de la peinture », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, *op. cit.*, p. 568.

<sup>487</sup> Voir Transcription et traduction des écrits et des textes en *hanja*.

<sup>488</sup> Concernant la collecte des pigments, un fragment d'écrit sur les minéraux que YUN Duseo a compilé et présenté dans le même livre (*Gojeoncheonjamun. Deung*) (ill. c-47<sub>1</sub>) montre son attention particulière à la couleur. Un autre fragment d'écrit intitulé « Méthode de peindre sur les papiers teints sans usage de la gélatine » (染紙作畫不用膠法 - *Yeom-ji-jak-hwa-bul-yong-gyo-beop*) et présenté toujours dans le même livre (ill. c-47-1), témoigne le souci d'un *peintre lettré* de vouloir réaliser une œuvre picturale avec finesse jouant de l'eau et non de la colle – généralement conseillé d'usage modeste –, afin d'éviter un effet visuel grossier et dur. Pour le texte original en *hanja* des deux fragments d'écrits que nous n'avons pas traduits, voir Transcription et traduction des écrits et des textes en *hanja*.

<sup>489</sup> Pierre Ryckmans et Madelaine Paul-David, *op. cit.*, p. 568 et p. 569.

Le souci de la transmission de l'esprit du modèle à partir de la forme ou de sa figuration « spirituelle » pour la réalisation d'un portrait, dont YUN Duseo a dû se préoccuper comme nous venons d'examiner jusqu'ici, ne paraît pourtant pas toujours occuper une place centrale dans l'histoire chinoise de la peinture dans laquelle il a puisé principalement ses sources esthétiques et techniques.

Sans pouvoir mesurer l'influence réelle des commentaires et des appréciations des « critiques » ou des « théoriciens » chinois de la peinture cités précédemment, sur les peintres qui ont réalisé des portraits<sup>490</sup>, la « ressemblance formelle » du portrait, notion esthétique la plus disputée par ces « critiques » ou ces « théoriciens » concernant son expressivité de l'esprit du modèle ou sa « spiritualité », est particulièrement mise en valeur à partir des Song. Durant cette dynastie, la peinture a été qualifiée à la même hauteur que les lettres et la musique par l'autorité officielle de la monarchie bureaucratique confucéenne. La peinture chinoise dont le rôle (ou la fonction) minimisé et considéré plus souvent comme un « art pour passer le temps » (餘技 - *yeogi*) pour les lettrés dans le système monarchie bureaucratique confucéen – système socio-politique chinois dominant depuis l'antiquité – déjà examiné dans le chapitre premier. Il a encouragé essentiellement la musique et le texte cérémonial pour ses rites confucéens primordiaux, et les a promu ainsi en arts « nobles ». La peinture est alors entrée dans un dualisme esthétique entre deux notions, la « ressemblance formelle » (形似 - *xingsi*) et « peindre l'intention [des choses] » (寫意 - *xieyi*), opposition esthétique de la peinture chinoise la plus connue aujourd'hui, et la plus influente probablement depuis la prise de position de la cour impériale en faveur de la « ressemblance formelle », notion à laquelle les lettrés confucianistes s'opposent et accentuent leur notion prioritaire du *xieyi* qu'ils ont inventé pour revaloriser le paysage, leur sujet favori :

« Les souverains de la dynastie des Song septentrionaux s'intéressaient vivement aux beaux-arts, et nous voyons l'activité des peintres se concentrer principalement dans la capitale. D'importantes collections de peintures et de calligraphies furent réunies par ces augustes protecteurs, dont quelques-uns étaient eux-mêmes peintres et calligraphe éminents. [...] En même temps on avait rétabli l'académie

---

<sup>490</sup> « Comme les anciens critiques chinois qui rédigèrent [les] appréciations et [les] textes théoriques [sur la peinture] étaient eux-mêmes plus ou moins par définition des lettrés et de ce fait pratiquaient tous la calligraphie, nous devons avoir conscience de leur parti pris bien compréhensible en faveur de la peinture lettré, de leur insistance sur le travail au pinceau et autre caractéristiques que la peinture partage avec la calligraphie (ils aiment nous dire, de façon tout à fait fallacieuse, que la peinture et la calligraphie constituent un art unique), de leur mépris pour la « ressemblance des formes » et les compétences techniques qui peuvent être apprises, au lieu d'être innées ou de résulter de la pratique du confucianisme » (James Cahill, *op. cit.*, p. 7).



impériale de peinture appelée *Houa Yuan* [畫院]. Une institution analogue avait existé à Nanking sous les T'ang méridionaux<sup>491</sup>, mais elle était maintenant mise sur le même pied que l'académie des lettres, *Chou Yuan* [書院] et l'académie de musique, *K'in Yuan* [琴院]. La peinture se trouvait ainsi relevée au même niveau que la plus vénérée des occupations intellectuelles, la littérature, ce qui sans doute favorisa sa vogue parmi les savants et les lettrés ; sous l'empereur Houei T'song [Huizong], ces deux collèges d'Etat atteignirent leur plus haut développement et furent en liaison intime, presque au point de se confondre. »<sup>492</sup>

Le portrait semble être devenu un domaine où la maîtrise du pinceau est le moindre souci sous le règne de l'empereur Huizong (徽宗, r. 1100-1126, le huitième). Cette peinture demande un réel intérêt du peintre à ce sujet et la maîtrise de la figuration de son modèle (la ressemblance formelle), sans pour autant assurer nécessairement la maîtrise du pinceau qui était la valeur la plus considérée pour la peinture jusqu'à la dynastie Tang – rappelant le discours de ZHANG Yuanyun – depuis les « évaluations des peintres » formulées par XIE He. Cet empereur, « le plus célèbre de tous les amateurs impériaux, qui se consacra à l'art au point de négliger les affaires de l'Etat<sup>493</sup> » était « résolument opposé au conservatisme de l'école confucéiste »<sup>494</sup>, et a favorisé tout au milieu de *T'ou Houa Yuan* [圖畫院, l'« académie du dessin et de la peinture »]- le *Houa Yuan* cité ci-dessus probablement ainsi appelée sous son règne -, une esthétique qui « n'avait pas soufflé mot du *k'i yun* [氣運, « la résonance des souffles » ], du *pi fa* [筆法, « technique du pinceau » ], ni aucun autre principe traditionnel ; mais sa réponse pouvait agréer aux académiciens de toutes les époques »<sup>495</sup>.

Autrement dit, un certain dualisme qui a été soulevé par XIE He entre la qualité « spirituelle » du trait et la maîtrise de la ressemblance formelle, et qu'il a décelé à travers quelques très rares peintres habiles à la fois à la maîtrise de la forme et dotés en même temps de la force du pinceau, a été assumé de manière autoritaire par une prédilection impériale qui privilégie la ressemblance formelle sur son éternel adversaire de la maîtrise du pinceau : « on maintenait, certes, les exigences traditionnelles formulées dans les Six Principes de Sie Ho

---

<sup>491</sup> (南唐 - Nan T'ang, 937-975), un des dix royaumes méridionaux de l'époque « les Cinq Dynasties et les Dix Royaumes » (五代十國 - *Wou T'ai Che Kouo*, 907-960), époque précédente de celle des Song.

<sup>492</sup> Osvald Sîrén, *op. cit.*, p. 8 et p. 9.

<sup>493</sup> Suite de la citation : « Celles-ci [...] étaient confiées à Ts'ai King, qui encourageait les dispositions du jeune empereur pour donner un champ plus libre à ses propres ambitions » (Osvald Sîrén, *op. cit.*, p. 9).

<sup>494</sup> *Ibid.*

<sup>495</sup> *Ibid.*, p. 11.

[c'est-à-dire, les Six règles de XIE He], mais les critères formels devenus plus que jamais importants, c'étaient l'absolue fidélité à la nature, et une exécution très fine et très soignée »<sup>496</sup>.

La monarchie du Joseon, postérieure à celle du Goryeo (936-1391), monarchie coréenne contemporaine des Song qui nous a laissé les traces des institutions analogues à *houayuan* chinois, celles du même nom ou de l'autre nom de « bureau de peinture » (畫局 - *hwaguk*)<sup>497</sup>, a installé probablement à l'instar de la monarchie précédente, le « cabinet de dessin et de peinture » (圖書院 - *dowhaweon*) au sein de l'État monarchique dès ses débuts pour l'ensemble des travaux publics du dessin et de la peinture. Mais il alla perdre son statut initial vers 1460 à la suite des conflits politiques entre le pouvoir royal et l'autorité des lettrés confucianistes, et se dévalua sous la nomination de « bureau de dessin et de peinture » (圖書署 - *dowhaseo*)<sup>498</sup>.

La peinture de la société monarchique bureaucratique de Joseon s'est établie ainsi avec le « cabinet de dessin et de peinture » puis le « bureau de dessin et de peinture ». Elle révèle sans tarder l'influence non négligeable du dualisme esthétique entre deux notions du *xingsi* (形似, « la ressemblance formelle ») et du *xieyi* (寫意, « peindre l'intention [des choses] ») dans son propre système socio-politique d'origine chinoise qui est fondé d'ailleurs sur le néoconfucianisme, nouvelle vision confucéenne constituée à l'époque des Song et dominante depuis.

Ce dualisme chinois est mis en évidence par les deux principaux acteurs du système monarchique bureaucratique, le monarque et les lettrés – que nous avons évoqués auprès d'Étienne BALAZS par leur irrévocable relation *en tension* –. Ce dualisme nous paraît être renforcé de plus en plus dans le *monde chinois* jusqu'à le considérer comme un schéma impérissable donc incontournable pour l'appréciation d'une peinture ou pour sa réalisation. Ceci reflète la distinction récurrente entre les deux catégories de peintres et de peintures telles le *peintre d'académie*<sup>499</sup> et sa peinture d'académie par opposition au *peintre lettré* et sa peinture-lettrée.

---

<sup>496</sup> Osvald Sîrén, *op. cit.*, p. 10.

<sup>497</sup> GO Yuseop, « La relation de la peinture du Goguryeo avec des pays étrangers » (*Goryeosidae-eui hwehwa-eui oeigukgwa-eui gyoseop*), in *Han'guk misulsageup mihaknonchong*, 1963, cité par KIM Weonyong, « *La peinture ancienne de la Corée* », *op. cit.*, p. 120.

<sup>498</sup> AHN Huijun, « Les peintres du bureau de dessin et de peinture à l'époque de la monarchie de Joseon » (朝鮮王朝時代の 書院 *Joseon wangjo sidae-eui hwaweon*), in *Han'gukmunhwa* n°9, pp. 147-178.

<sup>499</sup> En terme coréen à l'époque de Joseon : *hwaweon* (書院, « peintres du bureau du dessin et de la peinture »).

Sans vouloir nous engager dans les détails de ce discours imposant et toujours actuel dans la majorité des études sur la peinture coréenne de Joseon<sup>500</sup>, mais afin de pouvoir mesurer l'implication de YUN Duseo dans ce discours dominant de son temps, nous nous intéressons ici à un ensemble de « critiques » ou de « commentaires » que YUN Duseo a écrits en 1703 et présentés sous le titre de « Critiques sur la peinture » (ill. c-60/1-5). Cet écrit est constitué de trois parties : celle des peintres de Joseon, celle de l'autocritique et celle des peintres chinois. Nous nous intéressons en particulier à la partie qui concerne les peintres de Joseon dont l'ensemble constitue un sommaire de l'évolution chronologique de cette peinture depuis son début jusqu'à la période de YUN Duseo :

« AHN Gyeon (安堅, XV<sup>e</sup> siècle)<sup>501</sup>

Spacieux (博 - *bak*) mais non étendu (廣 - *gwang*). Fort (剛 - *gang*) mais non dressé (建 - *goen*). La montagne sans relief et les arbres clairsemés. Ainsi le lieu noble et historique est peint comme un désertique marché d'une petite cité. Le vieux pavillon et le pont fragile, les branches [qui ressemblent à] un amas d'aiguilles, les plis des rochers (石皺 - *seokchu*) et les stratus, la forêt touffue et sombre, tout ceci ne pourra pas se réaliser tout seul. Je doute qu'il puisse être comparable au grand maître de la région de l'Est (東方 - *dongbang*), Tchuimyeon (醉眠)<sup>502</sup>.

GANG Huian (姜希顔, 1417-1464), nom de plume Inje (仁齊)

La fraîcheur rappelle le vent qui souffle sous les pins. Ceci par le simple jeu de l'encre (墨戲 - *mukhui*) effectué par le lettré (詞林 - *sarim*)

LEE Bulhae (李不害, 1529-?)

Technique méticuleuse et spacieuse égale à celle de Gado (可度) [nom de courtoisie de Ahn Gyeon]. Mais sa peinture est plus «large» (濶 - *whal*).

---

<sup>500</sup> Il faudrait citer une liste interminable des études et des publications effectuées dans cette perspective.

<sup>501</sup> Il est le premier peintre d'académie le plus connu dans l'histoire de la peinture coréenne. Très apprécié par LEE Yong (李瑢, 1418-1453), le prince Anpyeong (安平大君, *Anpyeongdaegun*) connu comme premier amateur d'art très passionné, ses œuvres ont été les objets de la collection privée de ce dernier. Un de ses paysages connu sous le titre de « Promenade dans un paysage utopique dans un rêve » (夢遊桃源圖 - *Mongyu doweondo*) (ill. autre-16) a été commandé par l'amateur prince qui a raconté le paysage qu'il a vu dans son rêve et lui a demandé de le réaliser. L'œuvre se trouve aujourd'hui au Japon dans le Musée de l'Université Tenri. Les dates de naissances et de mort sont différentes selon les chercheurs coréens. Nous optons pour celles de *Han-guk minjok munhwa daebaekgwa sajeon* (<http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Index>) (consulté au novembre 2015).

<sup>502</sup> Nom de plume de KIM Si (金視, 1523-1593).

LEE Sanggwa (李上佐, actif XVI<sup>e</sup> siècle)

Il a reçu de Ahn Gyeon, la minutie et la sobriété mais pas sa fraîcheur ni sa densité de forêt.

SEOK Gyeong (石敬, actif milieu 16<sup>e</sup> siècle)

La tête de dragon correspond aux rochers abruptes et les plumes d'oiseau flottent. Il maîtrise assez la technique de reproduction des objets ou des paysages réels (寫生法 - *sasaengbeop*)

HAM Yundeok (咸允德, actif XVI<sup>e</sup> siècle)

La composition (布置 - *pochi*) et l'application des couleurs sont les meilleures parmi les peintres d'académie (院 - *weon*).

GANG Hyodong (康孝同, actif milieu XVI<sup>e</sup> siècle)

La montagne, l'eau, la forêt et l'arbre sont exécutés en suivant l'ancêtre Gado (可度) mais la technique [du maniement] du pinceau (筆法 - *pilbeop*) n'atteint pas sa hauteur. Et la technique de l'usage de l'encre (墨法 - *mukbeop*) est alourdi. Les suiveurs de Gado alourdissent l'encre, ce qui est un abus.

YUN In-geol (尹仁傑, XVI<sup>e</sup> siècle)<sup>503</sup>

Venu de l'école de Ham Yundeok mais la technique du maniment du pinceau (筆法 - *pilbeop*) est fort rigide comme l'arbre. Et sa peinture est limitée car il ne maîtrise pas la technique du clairesemé et du dense (疏疏密密之法 - *sosomilmiljibeop*).

JEONG Segwang (鄭世光, XVI<sup>e</sup> siècle)

Sérénité, gaîté, soin et minutie, apprises de « l'intention du pinceau » (筆意 - *pil-eui*) de Gado. « La force du pinceau » (筆鋒 - *pilbong*), quelque peu émoussé et la luminosité de son encre n'est pas réussie.

LEE Jeonggeun (李正根, 1531- ?)

Lui qui a aussi appris de Gado montre la pleine habilité dans « l'usage du pinceau » (筆法 - *pilbeop*) et la maîtrise du « paysage de loin » (遠 - *weon*), en permettant de le considérer comme le précurseur de LEE Bulhae.

AHN Sun, petit fils de Gyeon (堅順孫)

---

<sup>503</sup> Il est connu comme un suiveur de HAM Yundeok.

Le lapin est un animal (物 - *mul*) qui a l'« esprit » (神 - *sin*) d'être vite étonné, qui a un corps agile et léger, et qui a des poils touffus. Je ne sais pas si cet homme connaît toutes ces « caractéristiques de la figure » (意象-*euisang*). Son lapin ne paraît pas manquer d'être peint d'après nature (寫生 - *sasaeng*).

KIM Si (金禎, 1524-1593) ancien Sadan (司圃)<sup>504</sup>

Epais mais délié, ouvert mais profond, habile mais solide, subtil mais ingénieux. Il peut être considéré l'unique maître de la région de l'Est (東方 - *dongbang*).

LEE Gyeong-yun (李敬胤, 1545-1611), titulaire *jeong*<sup>505</sup> du nom de Hakrim (鶴林正)

Solide et ferme, élégant et net. Mais il est regrettable qu'il soit petit et étroit.

LEE Yeong-yun (李英胤, 1561- 1611), titulaire *su*<sup>506</sup> du nom de Jukrim (竹林守)

La capacité (力量 - *yeokryang*) est plus grande que celle de son grand frère [Gyeongyun] mais il lui manque les études (工夫 - *gongbu*).

LEE Jeong (李靈, 1554-1626), titulaire *gun*<sup>507</sup> du nom de Seokyang (石陽君)

Il atteint la vigueur du bambou mais pas sa brillance, la fermeté des feuilles mais pas sa flexibilité. Le sens (意 - *eui*) se dégage de sa remarquable forêt mais la force (勢 - *se*) ne se répartit pas également. L'énergie (氣 - *gi*) s'élance mais la belle forme n'y est pas. Il paraît garder ses habitudes sans étudier. Hélas ! Il aurait pu être le meilleur dans la peinture de bambou de la région de l'Est.

LEE Jeong (李楨, 1578-1607)<sup>508</sup>

Avec le talent (才氣 - *jaegi*) [de peindre] depuis l'enfance, il réussit [à peindre] par lui-même. Il était le meilleur de son temps mais sa peinture n'est que peinture.

LEE Jing (李澄, 1581- ?)<sup>509</sup>

---

<sup>504</sup> Une fonction officielle dont KIM Si a été chargé, cette fonction consiste à s'occuper de l'agriculture en particulier des légumes, pour tout le royaume.

<sup>505</sup> C'est un titre de noblesse que le roi donne aux membres de la famille royale. Il est grand frère de Yeong-yun et père de Jing. Il avait une relation d'amitié avec KIM Si.

<sup>506</sup> Titre de noblesse.

<sup>507</sup> Titre de noblesse.

<sup>508</sup> Il est issu d'une famille de « peintres d'académie » (*hwaweon*). Sangjwa est son grand-père, Seunghyo, son père et Heunghyo, le cadet de son père.

<sup>509</sup> Fils né d'une épouse secondaire de Gyeong-yun.

L'art familial a prospéré davantage avec lui. Muni de connaissances étendues, il était capable de tout. Mais malheureusement, il n'avait pas l'énergie extraordinaire (奇氣 - *gigi*) dans son cœur pour échapper à l'école académique (院家 - *weon-ga*) dans laquelle il s'est noyé.

CHO Suk (趙涑, 1595-1668), issu de la famille CHO de Changgang (滄江趙氏)

Son pinceau est manié de la manière la plus précieuse, et son encre comme les nuages. Pur et transcendant, il paraît égaler YE Chan [NI Zan] (倪瓚, 1301-1374). Mais après réflexion, je réalise qu'il n'est pas doué pour tout.

KIM Myeongguk (金明國, 1600-après 1663)

La force du pinceau (筆力 - *pilryeok*) est vigoureuse. La technique de l'usage de l'encre (墨法 - *mukbeop*) donne [la couleur] foncée. L'apprentissage approfondi lui permet de figurer (像 - *sang*) toute choses. Il est un maître remarquable. Son caractère violent et grossier brise enfin les vieilles habitudes des peintres d'académie (院家 - *weon-ga*). D'où une « école » hérétique.

HONG Deukgu (洪得龜, 1653-?), nom de plume Jajing (子徵)

Sans avoir appris des anciens, il s'est construit seul. Il a aimé peindre les « paysages rapprochés » (小景 - *sogyong*) en petit format. Son indifférence pour la précision ou les détails me paraît montrer son « goût » de lettré. »

Ces « critiques » ou « commentaires » sur les vingt peintres du Joseon pour lesquels YUN Duseo n'a pas hésité à appliquer le schéma dualiste, en différenciant sans aucun détour entre les deux catégories de peintres d'académie et de lettré, chacune désignée avec les expressions de *weon* (院) ou de *weon-ga* (院家), expressions qui signifient successivement l'« académie » et l'« école académique », ou avec *sarim* (詞林) – c'est-à-dire le lettré –, révèlent toutefois la prise de position de YUN Duseo en faveur de la valeur esthétique de *xieyi* (« peindre l'intention [des choses] ») destinée aux peintures lettrées par opposition à celle de *xingsi* (la « ressemblance formelle ») destinée aux peintures d'académie. Le peintre AHN Gyeon (安堅, XV<sup>e</sup> siècle) par exemple, premier peintre présenté ici sans aucune précision particulière de sa catégorie de peintre, dévoile cependant sans tarder son statut du peintre d'académie, lorsque le « critique » coréen soulève sa faiblesse picturale concernant un ensemble d'expressions mis en valeur selon la notion de *xieyi* : il y suggère une certaine discipline probablement manquante pour AHN mais nécessaire pour la réalisation de cette valeur ainsi qu'il l'a écrit (« tout ceci ne pourra pas se réaliser tout seul »), et l'a opposé finalement à un certain Tchuimyeon (醉眠)

qu'il a qualifié de « grand maître de la région de l'Est (東方 - *dongbang*) », maître incomparable pour le peintre d'académie AHN Gyeon. YUN Duseo a confirmé la qualification de Tchuimyeon comme « grand maître de la région de l'Est » dans la « critique » consacrée à ce peintre lettré venant d'une famille noble.

Or, cette estime particulière de YUN Duseo sur la valeur esthétique de « peindre l'intention [des choses] » (*xieyi*) qu'il a soutenue encore par les deux critères principaux du « jeu de l'encre » (墨戲 - *mukhui*) et de l'« usage du pinceau » (筆法 - *pilbeop*) dans l'ensemble de ses « critiques » (ou « commentaires »), rentre en conflit avec la réalisation de ses deux portraits, objets de ce chapitre. Autrement dit, YUN Duseo a dû partager avec ses contemporains cette valeur esthétique de « peindre l'intention [des choses] » (*xieyi*). Cependant, il se différencie de ses contemporains par une certaine maturité (nous sommes en 1703 et il a trente-cinq ans), qui l'amène sans doute à s'opposer à l'opinion générale sur le portrait, genre de peinture considéré le plus représentatif de la *peinture d'académie* et le plus préoccupé de la « ressemblance formelle ». Le portrait est finalement déconseillé par la majorité de ces « critiques » des lettrés – qui sont principalement en quête du « principe interne » des existants et des choses (*li*) et l'intention [des choses] (*yi*) avec la peinture. Cette opinion sur le portrait dissimule l'intérêt réel de YUN Duseo pour la réalisation de ses deux portraits.

L'aspect conflictuel de notre coréen, concernant sa réalisation des portraits, s'amplifie davantage avec son statut social de lettré. Le développement des peintures dites lettrées, caractéristique de la peinture coréenne à l'époque de Joseon – avant sa dite « modernisation » (ou « occidentalisation ») mise à l'œuvre vers son extrême fin –, qualifie YUN Duseo, avant tout, de *peintre lettré*.

Bien que fortement incliné vers la peinture dès l'âge de quatorze ans, YUN Duseo, étant lettré, a pour priorité absolue de passer l'examen pour devenir fonctionnaire – civil en particulier mais non militaire ni chargé des techniques diverses dont la peinture –, le « métier honorable » des lettrés. S'il peint, c'est pour « un simple loisir ou un passe-temps », ce qu'il inscrit d'ailleurs dans ses peintures<sup>510</sup>, contrairement aux peintres d'académie qui

---

<sup>510</sup> Le « *Porteur dans un paysage* » [GJBH : 25<sup>e</sup> f. v. et 26<sup>e</sup> f. r.] (ill. 48) : « [J'ai] réalisé cette peinture pour un passe-temps, en pinceau usé. Elle semble être inspirée de leçon de Mi Fu mais elle n'en est loin. Humble lettré Jong-ae » ) » (ill. c-34) et l'« *Ermite et serviteur sous un arbre* » [YSGB : 23<sup>e</sup> f. v. et 24<sup>e</sup> f. r.] (ill. 72) : « Peint pour plaisir sous la lueur de lampe au mois de septembre en 1714 » (ill.c-3).

peignent pour leur métier de fonctionnaire, les portraits en particulier, dont la quantité importante transmise jusqu'aujourd'hui en témoigne<sup>511</sup>.

Les peintures lettrées ont développé d'autre part des sujets qui favorisent les lettrés : « décrire l'intention des choses » (*saewi*) et non leur apparence ou leur forme extérieure (*xingsi*) tels le paysage inventé sous les Cinq dynasties, genre encouragé davantage sous les Song, et les « quatre amis de l'homme de vertu » (四君子 - *sagunja*) : *prunus mume*, orchidée, chrysanthème et bambou. Ces sujets sont inventés sous les Song en faveur du « maniement » du pinceau (un instrument des lettrés par excellence) à l'instar du paysage probablement, et enfin des sujets liés aux poèmes. YUN Duseo se dissocie encore de ces sujets par ses deux portraits.

De ce point de vue, les deux notions, le *xingxi* et le *shenqi* qui ont été mises en contact par WANG YI (peintre du portrait) et son ami TO Jong-eui (amateur du portrait) dans le traité du portrait que YUN Duseo a compilé révèle une signification bien particulière.

Autrement dit : la notion *xingxi* (« la ressemblance formelle ») fortement mise en dualité depuis les Song (960-1279) avec celle *xieyi* (« peindre l'intention des choses ») a été mise en relation par WANG Yi (peintre du portrait) et son ami TO Jong-eui (amateur du portrait) vers le milieu de la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle (sous les Yuan) avec la notion *shenqi* (« l'énergie spirituelle ») formulée particulièrement concernant le portrait (avec l'idée fondamentale de la « transmission de l'esprit » (*chuanshen*) pour le portrait) bien avant que le dualisme des Song ne développe la distinction entre les deux catégories du peintre et de leurs peintures. YUN Duseo en le compilant, a pris en considération à nouveau le lien ainsi établi entre ces deux notions vers la fin XVII<sup>e</sup> siècle et tout début du XVIII<sup>e</sup> siècle en Corée.

La notion du *xingxi*, nous paraît (re)trouver l'ancien contexte dans lequel elle s'est associée à l'idée de l'expression de l'intérieur, en particulier grâce à son incontournable instrument du pinceau. C'est une notion complexe dans son contexte originel mais elle a été mise à l'écart de ce contexte par les « lettrés critiques » des Song et destinée uniquement au portrait – genre de peinture ne cherchant que la « ressemblance formelle ». Elle se réduit tout en s'opposant à une catégorie de peintures dites *lettrées*, peintures inventées exclusivement pour une valeur d'intériorité.

---

<sup>511</sup> KIM Weonyong, *op. cit.*, p. 124.



Les portraits de YUN Duseo, non conformes au dualisme établi par des lettrés-critiques-peintres des Song et érigé en dogme par des lettrés-critiques-peintres des Ming<sup>512</sup>, semblent subversifs en ce tout début du XVIII<sup>e</sup> siècle, période dite « postérieure » coréenne sans doute influencée par l'époque « pré-moderne » du *monde chinois*.

L'opinion générale, qui revalorise encore aujourd'hui le dogmatisme des Ming en mettant l'accent sur deux catégories de peinture, associe YUN Duseo exclusivement à celle de la peinture lettrée, sans reconnaître que certaines de ses œuvres échappent à cette catégorie et qu'elles remettent en cause le dualisme pictural des Ming auquel il s'était d'abord soumis.

### 1-2-3. Portrait posthume d'un ami proche en habit non officiel

En effet, durant l'époque de la dynastie de Joseon, les *peintres d'académie* – et non les *peintres lettrés*, comme nous venons de voir – ont exécuté de très nombreux portraits dans leur « bureau (ou cabinet) du dessin et de la peinture » (ou en dehors de ces bureaux) essentiellement au service du « culte des ancêtres » (*josang sungbae sasang*)<sup>513</sup> certainement soutenu par l'idéologie dominante confucéenne de la monarchie.

À voir ces portraits réalisés pour des cérémonies rituelles dédiées aux ancêtres ou pour donner leurs modèles en exemples<sup>514</sup>, nous pouvons deviner que les peintres fonctionnaires ne pouvaient pas choisir librement leur modèle. C'est sans doute sous l'influence de leurs « commanditaires » confucianistes qui posaient souvent en costume officiel (« portrait en habit officiel » (公服影幀 - *gongbok yeongjeong*))<sup>515</sup>, qu'ils développèrent une série de codes picturaux : la composition (portrait-buste, portrait en pied, portrait en pied assis, etc.), et la position du modèle (portrait frontal, portrait de trois-quarts, [de profil] etc.). Ces figures d'apparat sont réalisées en couleurs sur divers supports durables, sur de la soie essentiellement ou sur du papier souvent pour les « dessins préparatoires » (草本 - *chobon*).

---

<sup>512</sup> La mise en forme des deux écoles de la peinture, école du Sud et celle du Nord, en serait l'exemple le plus représentatif.

<sup>513</sup> KIM Weonyong, *op. cit.*, p. 124.

<sup>514</sup> Cf. KANG Gwansik, « Cinq codes pour la lecture des portraits de Joseon » (조선시대 초상화를 읽는 다섯가지 코드 - *Joseon sidae chosangwha-reul ikneun daseokgaji kode*), in « Revue de l'histoire de l'art » (*misul sahakbo*), vol. 38, Séoul, 2012, pp. 135-183.

<sup>515</sup> Park, Eunsun, *op.cit.*, pp. 222-225.

Images 16/1-2. Portraits officiels

16/1



16/2



16/1. LEE Myeonggi (李明基, milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle - début du XIX<sup>e</sup> siècle) (attribué), « Portrait de OH Jaesun (吳載純) », fin XVIII<sup>e</sup> siècle - début du XIX<sup>e</sup> siècle, couleurs sur soie, 152,0 x 89,6 cm, Catalogue des chef-d'œuvre de la galerie d'art Ho-am. Arts anciens II Artifact, sculpture, peintures (Hoammisulgwan myeongpumrok Gomisul II gongye jogak,hwehwa), 54<sup>e</sup> image.

16/2. KIM Jinyeo (金振汝, seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle - début du XVIII<sup>e</sup> siècle), « Portraits de vieux fonctionnaires » (耆臣肖像 - *gisin chosang*) dans l'« Album de portraits de vieux fonctionnaires » (耆社契帖 - *gisagyeolcheop*), 1719-1720, couleurs sur soie, 44,0 x 32,3 cm. Catalogue du Musée Ho-am.

Contrairement à ces peintres du bureau, YUN Duseo prend la liberté de peindre un modèle de son choix. Ce portrait n'est pas celui du roi ni d'un haut fonctionnaire. En peignant un ami, il innove et change la nature même du portrait, modulant les codes picturaux établis : cet ami ne porte pas un habit officiel, mais un costume de tous les jours (« portraits en habit non officiel » (野服影幀 - *yabok yeongjoeng*)). YUN Duseo a réalisé le portrait de SIM Deukgyeong (1673-1710), un ami qui faisait partie de sa parenté<sup>516</sup> disparu quelques mois auparavant à l'âge de trente-huit ans. Il a offert ce portrait à la famille proche du défunt pour la consoler de cette disparition précoce.

Le modèle est assis de trois-quarts sur une chaise figurée en perspective. Pour ce portrait privé, YUN Duseo bouscule les codes officiels de la composition (portrait en pied assis) et de

<sup>516</sup> YUN Duseo et SIM Deukgyeong sont la troisième génération de YUN Seondo, l'arrière-grand-père paternel de Duseo et l'arrière-grand-père maternel de Deukgyeong. Pour la relation familiale construite par le mariage, cf. PARK Eunsun, « Amis et proches de YUN Duseo », in « Yun Duseo, nom de plume Gongjae. Précurseur de la "peinture-lettrée" de la période dite postérieure du Joseon », *op. cit.*, pp. 50-56.

la position du modèle sans les bouleverser. Il le présente avec amitié et respect dans un habit de tous les jours qui lui confère un air de « noblesse », de « pureté », et d'« esprit supérieur ».

YUN Duseo se souvient encore des traits délicats de son ami défunt qu'il peint en grandeur nature (88 cm × 159 cm). Il l'« enveloppe » dans un habit blanc et ample aux plis flottants en ombres légères (ill. 2-2) qui rappellent les plis et les ombres d'une montagne enneigée que YUN Duseo (ill. 22) a traitée avec des ombres semblables, et nous fait penser que le peintre a voulu recouvrir son ami défunt de la beauté du monde.

#### Images 17/1-2. Plis de manteau et de montagne

17/1. Plis de manteau



17/2. Plis de montagne



17/1. « Portrait du serein lettré ermite SIM Deukgyeong » (ill.2) : détail

17/2. « Paysage sous la neige » (雪景山水圖 - *Seolgyeongsansudo*) (ill. 22) : détail

Enfin, lorsque YUN Duseo inscrit ses « sentiments respectueux » dans l'espace pictural de ce portrait privé mais encore « rituel », il se plie à l'esthétique lettrée qui imposait l'inscription d'écrits sur la peinture, à laquelle se soumettaient, les codes des portraits cérémoniaux et moraux. Plusieurs inscriptions occupent l'espace pictural de ce portrait (ill. c-6 ; ill. c-21), dont l'une écrite par YUN Duseo nous informe de la date de cette réalisation et de l'état d'esprit du peintre :

« Ceci est peint en novembre dans la trente-sixième année du roi (le XIX<sup>e</sup> Sukjong) · C'est le quatrième mois après la disparition du sieur (SIM Deukgyeong) · YUN Duseo, originaire de Haenam, [l'a] peint avec ses sentiments respectueux. »<sup>517</sup> (ill. c-18)

<sup>517</sup> Voir Transcription et traduction des écrits et des textes en *hanja* et en chinois classique 1/1-12.

## 2. « Autoportrait » en couleur sans inscription et son « pendant » en poème en *Hangeul* (*sijo*)

L'abondance de portraits de Joseon due au « culte des ancêtres » (*josang sungbae sasang*)<sup>517</sup> dans la société confucéenne contraste avec la très grande rareté d'autoportraits, seulement une dizaine réalisés tout au long de la monarchie coréenne. Ce surprenant déséquilibre souligne encore la distinction entre *peintres lettrés* et *peintres d'académie* qui s'opposent pour ce qui est des portraits, les premiers ont servi de modèles et les seconds ont peint.

Contrairement aux portraitistes européens qui n'ont pas été contraints de se prendre pour modèle et de peindre leurs propres traits<sup>518</sup>, les peintres de Joseon sous l'influence de l'ordre confucéen qui n'encourageait que ses fonctionnaires (*peintres d'académie*) à peindre des modèles vivants essentiellement (mais aussi en copie), semblent avoir été fortement découragés à se prendre pour modèle, ce qui expliquerait la rareté des autoportraits.

Voici, par ordre chronologique, la liste des *peintres-lettrés* qui ont réalisé des autoportraits selon les historiens de l'art<sup>519</sup> : KIM Siseup (金時習, 1435-1493)<sup>520</sup> (ill.), LEE Hyeongsang (1653-1733) (image.), JEONG Seon (鄭叡, 1676-1759), GANG Sehwang (1713-1791) (image.), LEE Gwangjwa (李光佐, 1674-1740), KIM Jeonghui (1786-1856) (image.), seule exception, le *peintre d'académie* KIM Hongdo (金弘道, 1745-1806 env.).

---

<sup>517</sup> KIM Weonyong, *op. cit.*, p. 124.

<sup>518</sup> Cf. *Peinture dessin. Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, vol. 1. Vocabulaires typologique et technique*, pp. 104-117. Albrecht Dürer (1471-1528) a été le premier à faire son autoportrait suivi par Titien et Rembrandt.

<sup>519</sup> Les ravages de la guerre ne suffisent pas à expliquer cette faible quantité d'autoportraits.

<sup>520</sup> D'après les historiens de l'art, le premier autoportrait serait celui de Kim Siseup dont une copie est conservée au temple bouddhique Muryangsa (無量寺) de la ville de Buyeo (province Chungcheong du Sud). Le modèle de ce portrait était l'un des Six lettrés résistants qui ont survécu à l'usurpation du roi Sejo (le septième roi qui s'était emparé du pouvoir en détrônant son propre neveu, le sixième Danjong). Il est l'auteur du recueil des « Contes écrits au mont Geum-o » (金鰲新話 - *Geum-osinhwa*), le premier roman écrit en *hanja* de la monarchie.

Images 18/1-3. Autoportraits

18/1.



18/2.



18/3.



18/1. « Autoportrait de GANG Sehwang (姜世晃, 1713-1791) », 28,6 cm x 19,8 cm, avant 1766, collection de GANG Jujin<sup>521</sup>.

18/2. « Autoportrait de LEE Hyeongsang (李衡祥, 1653-1733) »<sup>522</sup>, 1731.

18/3. « Autoportrait de KIM Jeonghui (金正喜, 1786-1856) », 30 cm x 23,5 cm, « encre et couleurs sur papier » (紙本淡彩 - *jibon damchae*), Asan (province Chungcheong du Sud), Musée de l'Université Seonmun.

Si un *peintre lettré* se prend pour modèle pour réaliser son autoportrait, ce serait plutôt dans une quête de *soi* en référence à l'art de l'écriture (*voir* l'apprentissage) que dans une mise en jeu de leur importance sociale comme le laissent souvent entendre certaines études coréennes. Ainsi, citons l'une d'elles :

« Les autoportraits dans la région de l'Asie de l'Est sont en général réalisés par des “peintres lettrés” et non par des “peintres d'académie”. Certains documents témoignent de l'existence de ces autoportraits dont la plupart ont disparu. Le plus ancien est celui de ZHAO Qi (趙岐, 206 av. J. C. - 220 av. J. C.) des Han suivi par WANG Wei (王維, 699 env.- env.759) des Tang, SU T'ung-po

<sup>521</sup> Cf. NAM Eunjeong, « Étude de l'autoportrait de Joseon – concernant les autoportraits de YUN Duseo et de GANG Sehwang » (조선시대 자화상 연구 - 윤두서·강세황의 자화상을 중심으로 - *Joseon sidae jahwasang yeon-gu* : YUN Duseo · GANG Sehwang-eui jahwasang-eul jungsim-euro), mémoire de maîtrise, Daegu, Université Daegu, 2007.

<sup>522</sup> Cf. « Dictionnaire de culture régionale » (*Hyangtomunhwa daejajeon*)  
[http://yeongcheon.grandculture.net/gallery/yeongcheon/picture/I/GC051P01621\\_1.jpg](http://yeongcheon.grandculture.net/gallery/yeongcheon/picture/I/GC051P01621_1.jpg), consulté le 4 août 2015.  
Complément de « » (博相記 - *Baksanggi*).

(蘇東坡 [蘇軾], 1036-1101), MI Fu (米芾, 1051-1107)<sup>523</sup>, CHAO Mengfu (趙孟頫, 1254-1322), NI Zan (倪瓚, 1301-1374) des Yuan (1279-1368), SHEN Chou (沈周, 1427-1509), XIANG Shengmo (項聖謨, 1597~1658) des Ming (1368-1644), SHIH T'ao (石道, 1641-après 1710), LUO Pin (羅聘, 1733~1799) des Qing [1644-1911]. »<sup>524</sup>

Contrairement au portrait de son ami, peint selon les codes picturaux développés sous la domination de la doctrine confucéenne, YUN Duseo se prend pour modèle en ne portant aucun attribut lié aux critères sociaux. Pour la première fois dans l'histoire de l'art des portraits de la monarchie, un visage nu exhibe son *soi* le plus intime sur un support fragile de papier et nous fait oublier l'absence de corps (ill. 1).

Réalisé à la perfection, le superbe et très célèbre autoportrait de YUN Duseo paraît être une synthèse picturale des notions esthétiques, celle de « ressemblance formelle » (*hyeonsa*) et celle de « peindre l'intention » (*xieyi*), tenues en opposition plus de dix siècles durant dans le *monde chinois* que l'on croyait « immobile » avec ses catégories immuables.

Avec cet autoportrait d'un réalisme impressionnant, YUN Duseo fait preuve à un âge avancé d'une maîtrise achevée du « maniement du pinceau » et du « jeu d'encre » – acquise grâce à la pratique constante de l'art de l'écriture – et du traitement des ombres, traduction picturale des techniques du pinceau et de l'encre. Les ombres « timides » mais « efficaces » expriment avec subtilité un *moi* tourmenté mais confiant de son pinceau et de son encre.

En compilant la seconde partie du traité Yuan<sup>525</sup> intitulée « Technique de la coloration », YUN Duseo semble se démarquer du préjugé des lettrés sur la couleur. Le pinceau et l'encre « elliptique-impromptu » de YUN Duseo transcende les plates et méthodiques leçons de ce traité sur l'emploi des couleurs et propose une colorisation « en profondeur » comme le décrit Pierre Ryckmans :

---

<sup>523</sup> Il est connu pour avoir inventé le « paysage du Sud » des Song (960-1279) (cf. Nicole, Vandier-Nicolas, *Ésthetique et peinture de paysage en Chine (des origines aux Song)*, Paris, éd. Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 1987 (1<sup>er</sup> édition : 1982).

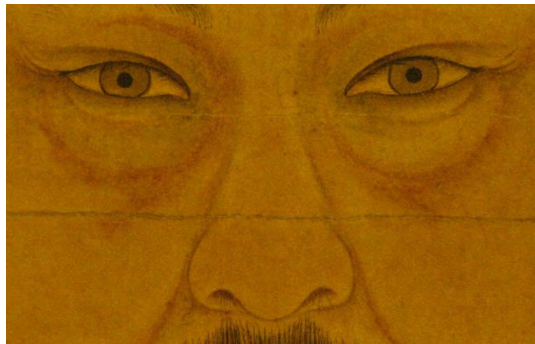
<sup>524</sup> Notre traduction du coréen au français : « 동아시아에 있어 자화상의 시작은 직업화가 아닌 사대부 신분의 화가 즉, 문인화가에서 비롯된 것으로 봄이 일반적이다. 한(漢)에 있어 문헌상의 기록 중 최고의 화가로 간주되는 조기(趙岐)를 필두로 당(唐)의 왕유(王維), 송(宋)의 소동파(蘇東坡), 미불(米芾), 원(元)의 조맹부(趙孟頫), 예찬(倪瓚), 명(明)의 심주(沈周), 항성모(項聖謨), 청(淸)의 석도(石道), 나빙(羅聘)등 서화사(書畫史)에 어엿한 족적을 남긴 문인화가들이 자화상을 남기고 있다 » (LEE Weonbok, « *Redécouverte de la beauté coréenne : Peinture* » (한국 미의 재발견 : 회화 - *Han-gukmi-eui jaebalgyeon : hwehwa*), Séoul, éd. Solchulpansa, 2005).

<sup>525</sup> Voir Transcription et traduction des écrits et des textes en *hanja*.



« Dans le premier cas, le peintre met d'abord en place tout ce qui relève de la structure graphique – le mouvement et la touche du pinceau jouent ici le rôle prédominant ; ce travail terminé, il 'colore' ces structures graphiques en étalant des nappes d'encre plus ou moins additionnée d'eau, qui confèrent à l'ossature graphique sa chair, son volume, sa tonalité, sa luminosité et son atmosphère : cette seconde opération s'appelle *ran* ou *xuanran* et met en œuvre les valeurs d'encre ; cette fois, la touche du pinceau se noie et s'efface dans l'étalement de la nappe liquide. Les peintures exécutées en style elliptique-impromptu recourent à une technique que l'on pourrait qualifier parfois de 'tachiste' ; le coup de pinceau est à la fois touche et teinte ; il suggère simultanément le contour graphique et le volume tonal de l'objet.»<sup>526</sup>

Image 19. Ombre autour des yeux



Autoportrait de YUN Duseo : détail

Cet autoportrait parfaitement frontal se focalise sur le visage en soustrayant le corps et en faisant disparaître les oreilles. Couverte d'un simple couvre-chef noir dont on ne voit qu'une partie, la tête occupe tout l'espace rectangulaire de la feuille, le corps, le décor, tout le reste est hors cadre, donc invisible.

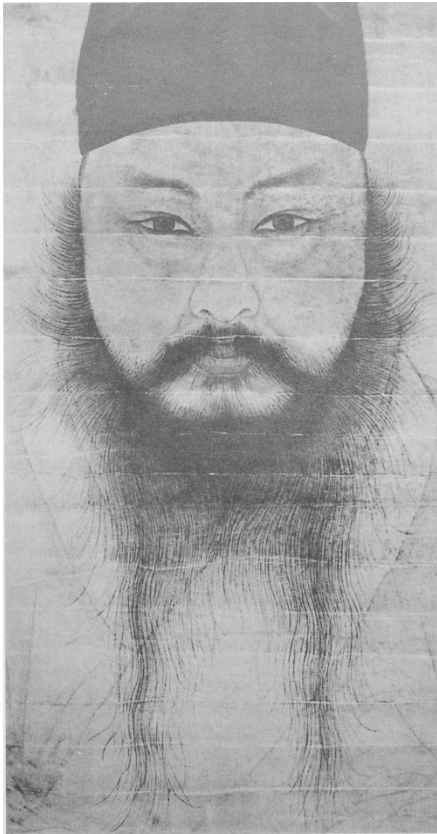
Réalisée à l'encre et en couleurs sur papier (20,4 x 38,4 cm), cette « tête »<sup>527</sup> a retenu l'attention des chercheurs qui s'interrogent sur son « énigmatique originalité ». Cette très inhabituelle composition de l'histoire de la peinture de Joseon, – car la société confucéenne, pour un but d'organisation morale et sociale, n'autorisait certainement aux peintres (d'académie) aucune variation du « portrait en buste », composition la plus proche de la « tête » –, nous fait penser à la nature de l'écriture chinoise, elliptique<sup>528</sup> et non narrative, que le peintre coréen supprime définitivement de son autoportrait. Nous l'abordons dans la partie suivante.

<sup>526</sup> Pierre Ryckmans, « Techniques de la peinture », in *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, op. cit., p. 568.

<sup>527</sup> Cf. *Peinture dessin. Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*, vol. 1. *Vocabulaires typologique et technique*, pp. 104-117.

<sup>528</sup> Rappelons que c'est une esthétique hautement développée dans la littérature du monde chinois.

Image 20. Image photographique de l'Autoportrait de YUN Duseo, 1927



Une image photographique prise par l'autorité japonaise durant l'Occupation<sup>529</sup> (image ci-contre) qui montre la trace du buste a alimenté la discussion sur les intentions de l'artiste : pour certains, YUN Duseo a tracé ce buste avec peut-être un fusain qui a été effacé par erreur<sup>530</sup>. Pour d'autres, YUN Duseo a voulu colorer son Autoportrait et la trace se trouverait au revers du papier. Cette explication s'appuie sur la technique de portrait qui applique la couleur au revers du support (*baejeop*) afin qu'elle apparaisse en transparence. Sans pouvoir clore cette polémique sur la trace du buste de l'Autoportrait de YUN Duseo, une étude confirme que la peinture comporte cette trace, sur la face du papier, en faisant penser aux « dessins préparatoires »<sup>531</sup>, ou sur son revers.<sup>532</sup>

Nous avançons l'hypothèse que le lettré coréen n'a pas voulu prendre en considération cette trace. Au début de la conception de cet Autoportrait, il avait peut-être envisagé de compléter la tête mais elle lui a semblé suffisante à exprimer le *moi* qu'il recherchait à travers l'art de l'écriture et qu'il trouve enfin dans cette composition extraordinaire de l'art pictural.

<sup>529</sup> Cette image se trouve dans le « *Recueil des documents et des sources historiques de Joseon. Suite.* » (朝鮮史料輯眞續 - *Joseon saryojip jinsok*) publié en 1937 par le Bureau de l'histoire du Joseon du Gouvernement-général de Corée, édition augmentée de celle en 1935 (cf. LEE Naeok, *op. cit.*, p. 195).

<sup>530</sup> OH Juseok, historien coréen, en est le premier défenseur (cf. OH Juseo, « Récit des peintures anciennes » (옛그림 이야기 - *Yet Geurim iyagi*), quotidien « Journal des musées » (bakmulgwan sinmun), Séoul, Le premier juillet 1996).

<sup>531</sup> LEE Taeho, historien coréen, est le premier défenseur de cette opinion : « Controverse sur l'altération de l'Autoportrait de Yun Duseo. Secret des contours tracés au verso du papier huilé » ('윤두서 자화상'의 변질파문 : 기름종이의 배면선묘(背面線描) 기법의 그 비밀 - YUN Duseo jahwasang-eui byeonjil pamun : Gireum jong'i-eui byaemyeon seonmyo gibeop-eui gue bimil), in « *Art ancien de Corée* » (한국고미술 - *Han'guk gomisul*), n° 10, Séoul, « Journal des Beaux-arts » (미술저널 - *Misul jeoneol*), 1998, pp. 62-67.

<sup>532</sup> Le « dessin préparatoire de portrait » (草本 - *chobon*) qui désigne une sorte de réalisé sur papier « en buste » souvent inachevé sauf le visage pour passer le concours et le « portrait fini » (正本 - *jeongbon*). D'après le « portrait préparatoire » de LEE Weon-ik « en pied » réalisé justement sur papier (plusieurs) : « Types des portraits de la période dite postérieure de Joseon et leurs technique d'expressions » (조선후기 초상화 초본의 유형과 그 표현기법).



## 2-1. Une « figuration calligraphique »

Abordons donc la figuration de cette « tête » que nous pouvons appeler une « figuration calligraphique ».

Le visage ovale au contour ferme est très poilu : la moustache, les favoris et la barbe sont bien noirs. Il est solidement attaché au chapeau par deux « lignes » « tracées » à l'encre claire qui semblent se prolonger sous le couvre-chef très foncé, pour former un tout (image 1 : ci-dessous). Le teint légèrement rougeâtre et la structure charnue de la face s'ajustent si parfaitement à la masse de l'encre noire du chapeau que celui-ci semble faire partie du visage.

Une succession de traits de pinceau quasi verticale des deux côtés du visage montre les cheveux soigneusement tirés sous le chapeau dont la tête semble inséparable. Ce chapeau enferme pourtant le front d'une coupe nette et sombre, séparant comme une frontière sans transition la partie claire de la partie sombre du portrait. Contrairement à tous les autres portraits réalisés dans la société de Joseon, avec la tête des modèles attachée au cou et aux épaules, cette tête sans oreilles ni corps, « suspendue en l'air », nous regarde en face. Le visage est nu sans aucun signe reconnaissable du statut social.

La barbe, la moustache et les favoris sont minutieusement tracés trait par trait comme si le peintre avait voulu compter avec son pinceau les poils en « mouvement ». Chaque poil est dessiné en courbe et non en ligne droite. Leur longueur varie librement sans jamais dépasser la taille du rectangle. Soigneusement peignés, la barbe et les favoris ondoyants se déploient sans contrainte dans cet espace.

Les traits de ces poils évoquent la « technique du pinceau » que le peintre coréen a décrite dans son « Autocritique » avec celle des « règles de l'encre », les deux moyens lui servant à atteindre le *tao* de la peinture. Les sourcils et la moustache attentivement tracés en respectant le sens naturel du poil et la grande maîtrise du pinceau pour tracer les cils et les vibrisses montrent l'intention du peintre d'atteindre au sommet de sa technique.

L'extrême finesse de ces traits aiguise notre regard en requérant toute notre attention pour les discerner. Le contour des yeux est en même temps ferme et fragile. Les pupilles sont stylisées réduites à un cercle légèrement teinté en noir. Les « points de focus » sont résolument pointés au centre par un plus petit rond en noir foncé de l'encre. Tous ces soins et ces attentions semblent contradictoires avec l'opinion de XIE He pour qui la minutie et la recherche du détail nuisent à la vérité du portrait, mais ils rapprochent en fait de la

« spiritualité du pinceau » d'un GU Kaizhi et de la « vérité de la forme » d'un YAN Zhichu ainsi que de la « synthèse de la forme et de la maîtrise du pinceau » d'un ZHANG Yuanyun.

L'espace pictural est symétrique, si l'on divise ce rectangle horizontalement, on obtient deux parties parfaitement égales de la même manière, on obtiendra deux parties similaires si on le coupe verticalement. Cette composition rappelle l'écriture chinoise, en effet le calligraphe inscrit de la même manière ses traits de pinceau au centre d'un carré, virtuel celui-là, qui les structure et les rend lisibles, selon un ordre établi. Cela nous rappelle la recommandation de WANG Yi déjà évoquée de figurer les traits du visage en suivant un certain ordre pour « ne rien oublier pas même le moindre poil ».

L'autoportrait est strictement frontal comme les écrits de l'art de l'écriture. Nous pensons que l'esprit de YUN Duseo est tellement imprégné par sa pratique de l'art de l'écriture que le rectangle ou le carré virtuels dans lesquels s'inscrivent les graphies de l'écriture chinoise surgissent spontanément sous son pinceau en ce début du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce qui ne l'empêche pas, lorsqu'il réalise son autoportrait, de rejeter les écritures chinoises de cette peinture.

La technique des « règles de l'encre », étroitement dépendante de celle du pinceau, se manifeste surtout dans la réalisation du couvre-chef, et plus modestement dans celle des traits épanouis du visage. Les diverses tonalités de l'encre noire s'y conjuguent, renvoyant aux écritures de grande taille que le peintre coréen avait tracées bien antérieurement à la réalisation de ce chapeau noir sur des feuilles de papier de 30 cm sur 43 cm (image 2 : ci-dessous), comparables à la taille de l'autoportrait.

Les couches hétérogènes de l'encre du chapeau révèlent l'expérience du peintre qui a dû tracer ces écrits de grande taille avec un pinceau à l'ample touffe pour laisser une trace aussi large et imposante (image II : ci-dessous). YUN Duseo se sert du pinceau chinois, instrument fondamental pour la peinture et la calligraphie, pour déployer sa « spiritualité de la forme », d'une part, avec un trait d'une extrême finesse et d'autre part avec l'utilisation massive de l'encre. Jean François Billeter donne une explication complète concernant la double valeur esthétique du trait de pinceau:

« À première vue, la principale vertu du pinceau semble être de produire les pleins et les déliés nécessaires pour alléger les parties complexes et mettre du poids dans les parties simples d'un

caractère, pour leur donner une densité semblable ou pour réduire la masse d'un caractère composé tout en accroissant celle d'un caractère simple, de manière qu'ils aient un poids comparable. Mais l'idée du plein et du délié ne rend pas adéquatement compte des formes que produit le pinceau. Il possède en effet un registre incomparablement plus large que les plumes d'oie et les plumes d'acier les plus souples. S'il est grand et de bonne qualité, il permet de passer sans transition d'un trait de moins d'un millimètre à un trait de deux ou trois centimètres de large. Il y a ensuite cette raison plus fondamentale que les pleins et les déliés sont dans notre esprit des traits, mais qu'à la différence de nos plumes, le pinceau n'est pas conçu pour produire des traits : il est fait pour engendrer des formes d'un autre ordre. »<sup>533</sup>

Image 21/1-3. Jeux d'encre

21/1.



21/2.



21/3.



21/1. Caractère « même si » (于 - *wu*)

21/2. Autoportrait de YUN Duseo : détail (couvre-chef)

21/3. Caractère « timide, honteux » (愧 - *gwoe*)

## 2-2. Absence des caractères chinois

Le contour de la bouche est nettement tracé et la peau soigneusement colorée sous la barbe, ce qui rend étonnante l'absence totale des oreilles derrière les favoris, alors qu'il s'en servait certainement pour entendre les paroles de ses contemporains. Ces paroles pouvaient être inscrites par le moyen de l'écriture chinoise, alors officielle dans la société de Joseon, ou de l'écriture secondaire coréenne que ce lettré a utilisées toutes deux.

Tous les lettrés coréens ont appris à lire et à écrire l'écriture chinoise sans parler la langue. Pour compléter cet apprentissage et entendre le son lié à la graphie de cette écriture ils ont utilisé un système de codage phonétique adapté à la langue coréenne<sup>534</sup> inspiré d'un

<sup>533</sup> Jean François Billeter, *op. cit.*, p. 45.

<sup>534</sup> « Les populations de l'Asie orientale se distinguent par leurs genres de vie, leurs cultures et leurs langues. Parce qu'il est le plus manifeste, le critère linguistique est le premier qu'on invoquera. Les langues y relèvent de

procédé chinois. Ce « procédé pour codifier le son par combinaison de deux sons décomposés et recomposés » (反切 - *Banjeol*)<sup>535</sup> a été développé par un certain SUN Yan [SON Yeom] (孫炎) à l'époque de la dynastie Wei [Wui] (魏, 220-265)<sup>536</sup> pour attribuer un son à leurs graphies muettes<sup>537</sup>.

Cette écriture chinoise, muette mais porteuse de sens, incite les Coréens à perfectionner leurs deux systèmes de codage phonétique établis à des époques différentes mais utilisés ensemble en ce début de la monarchie de Joseon, et à inventer un système d'écriture appelé « *Les Sons corrects à enseigner au peuple* » (訓民正音 - *Humin jeongeum*) en 1443<sup>538</sup>. Cette écriture qui devait « permettre aux gens de prononcer correctement le chinois - et accessoirement leur propre langue »<sup>539</sup> n'a été reconnue comme écriture officielle qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle.

---

cinq groupes différents dont la répartition géographique est relativement claire, sauf en Chine du Sud et dans la péninsule indochinoise où leur imbrication est extrême. [Langues de la région du Baïkal à la Chine du Nord et jusqu'au Turkestan chinois, les langues tibéto-birmanes (tibétain, birman, thaï, langues Miao et Yao), les langues môn-khmères (principalement dans la péninsule indochinoise et au Cambodge, la Malaisie et les grandes îles de l'Asie du Sud-Est, la Mélanésie, à Madagascar, à Taiwan etc. (langues malayo-polynésiennes). Radicalement différents du chinois et des autres langues tibéto-birmanes dans leur structure linguistique aussi bien que dans leur vocabulaire d'origine, malgré leurs nombreux emprunts savants au chinois, coréen et japonais constituent un groupe à part qui semble avoir quelques affinités avec les langues [de la région du Baïkal à la Chine du Nord et jusqu'au Turkestan chinois] » (Jacques, Gernet, *Le monde chinois*, Paris, Armand Colin, 2003 (1<sup>ère</sup> édition : 1972), p. 12).

<sup>535</sup> Sans vouloir trop nous engager dans ce domaine spécialisé du rapport entre la langue et l'écriture mais en nous contentant de l'explication d'Anne-Marie Christin étudiée dans le deuxième chapitre, nous nous limiterons à l'étude de la technique qui consiste à attribuer un son à un caractère idéogrammatique. Les langues ouralo-altaïques sont des langues aux sons agglutinants, c'est-à-dire que chaque son forme un block comme la graphie de l'écriture chinoise. Ce son est composé de trois parties constitutives, la première (*choseong*), celle du milieu (*jungseong*) et la finale (*jongseong*). En prenant des sons de deux caractères et en les décomposant en trois parties puis en les recomposant en un son en trois parties, le premier venant d'un des deux caractères et le deuxième et le troisième sons venant de l'autre. (한자의 음을 나타낼 때 다른 두 한자의 음을 반씩 따서 합치는 방법. '文(문)'의 음은 '無(무)'의 초성인 'ㄹ'과 '分(분)'의 중성 및 종성인 'ㅌ, ㄴ'을 합친 '문'이 되는 것 따위이다.). L'invention de *Hangeul* est basée sur ce principe de codage du son de l'écriture idéogrammatique chinoise, un système d'écriture de codage du son par combinaison de deux sons décomposés et recomposés (*banjeol*). L'écriture syllabique de *Hang'eul* est composée de trois parties du son : la première, celle du milieu et la finale ('훈민정음'을 달리 이르는 말. 훈민정음이 초성, 중성, 종성을 합하여 한 글자를 이룬다는 사실에서 유래한다)

<sup>536</sup> BANG Jonghyeon, « Histoire complète des “Sons corrects à enseigner au peuple” » (훈민정음통사- *Humin jeongeum tongsa*), commenté par LEE Sanggyu, Séoul, « Société avec personnes morales Olje » (*Sadan beop-in Olje*), 2013, pp. 65 - 69.

<sup>537</sup> Contrairement aux mots composés avec l'alphabet en rassemblant des lettres pour énoncer les sons significatifs, le caractère chinois qui est un dessin est un mot, alors qu'une lettre isolée de l'alphabet n'a pas de sens.

<sup>538</sup> Patrick Maurus, *Histoire de la littérature coréenne*, Paris, éd. Ellipses, 2005, p 31 et p. 32.

<sup>539</sup> Chris Marker, « 3. Les sept merveilleux », in *Coréennes*, Paris, Aux éditions du Seuil, 1959, p. 38.

La famille YUN de Haenam – comme nous l'avons vu dans le premier chapitre –, avait développé leur affinité pour l'écriture secondaire à partir de la période dite milieu de la monarchie<sup>540</sup>, période durant laquelle Seondo, l'arrière-grand-père de Duseo, a commencé à composer plusieurs dizaines de poèmes en *Hangeul*. YUN Duseo a employé cette écriture pour « se faire entendre » de ses amis et de ses proches comme en témoigne son seul poème connu composé en *Hangeul*. La maîtrise touchante de ce petit texte laisse supposer qu'il n'était pas le seul. Par ailleurs, cette écriture lui servait pour « envoyer ses ordres » aux serfs du domaine de la région de Haenam (*voir* premier chapitre), depuis la capitale (Séoul) où il séjournait la plupart du temps (cf. Appendice 3. Œuvres en *Hangeul* conservées dans la famille YUN de Haenam).

L' « ellipse » des oreilles dans cette peinture « existentielle » révèle le désir du peintre de sortir de la « surdité » de sa langue, en excluant les caractères chinois de son espace, pour « se faire entendre » de ses contemporains. Son *sijo* (une forme de littérature poétique en langue coréenne) pourrait s'appeler « Autoportrait » :

« Jade couvert de terre et laissé sur le chemin,  
Ceux qui viennent par ici,  
Ceux qui passent par là,  
Pensent tous que c'est de la terre  
Ne savent pas que c'est du jade,  
Celui qui le verra et le reconnaîtra  
Restera là sans dire un mot »<sup>541</sup>.

---

<sup>540</sup> C'est la période première de l'évolution de l'écriture coréenne pendant laquelle l'écriture négligée de plus en plus depuis l'invention jusqu'à subir la prohibition durant le règne du Prince Yseonsan (1476-1506) a été reprise par une minorité des lettrés tels CHOI Sejin (1468-1542) qui se sont consacrés à restituer cette écriture pour l'usage de l'apprentissage de la langue chinoise. Après la guerre Imjin (1592-1599), cette écriture a vu un développement comme étant l'écriture secondaire mais toujours insignifiante par les élites des lettrés (cf. BANG Jonghyeon, *op. cit.* ; KIM Yeongsu, « Étude sur la conscience linguistique des lettrés de la faction "Petit discours" (*soron*). Concernant les recherches des 'sons corrects' » (小論系 學人の 言語意識 研究 (I). '正音' 研究를 중심으로 - *Soronge hak-in-eui eoneo euisik yeongu* (I). 'Jeoneum' *yeon-gu-reul jungsim-euiro*), « Étude de littérature en hanja *dongbang* » (東方漢文學 - *Dongbang hanmunhak*), vol. 27).

<sup>541</sup> Notre traduction de l'ancien coréen (transcrit par nous-même en coréen moderne) : « 옥이 흙에 묻어 길가에 버려져 있으니 / 오가는 사람이 모두 흙으로만 알고/ 옥인 줄은 알아보지 못하는구나/그러나 아는 사람은 알 것이니/흙인 듯이 가만히 있거라 », poème rassemblé par LEE Hyeongsang (1653-1733) dans son « *Recueil de sijo [ poème en trois vers rythmés ] en Hangeul* » (樂學拾零 - *Akhakseupryeong*) (ill. c-104).

### 3. Figuration d'après nature et genres nouveaux

Tout en étant capable de mesurer le modèle par ses propres yeux et de le placer où il voulait, et en donnant la couleur, mais sans prendre en considération le jeu de lumière du soleil, YUN Duseo « présente » ses figures dessinées d'après nature (« réelles ») sur un fond tantôt classique, tantôt « pré-moderne » en établissant un lien avec la notion de la « ressemblance formelle » (*hyeongsa*).

Les figures sont réalisées d'après des modèles d'hommes (moines bouddhistes, ami et lui-même), de travailleurs (« Femmes récoltant des herbes », ill.100 ; « laboureur » avec son animal, ill. 99), d'animaux (chevaux particulièrement) et de fruits et de végétaux (« *Pastèque, aubergines, melon et autres fruits dans un récipient* » (菜果圖 - *Chaegwado*), ill. 106 ; « *Grenades, coings, branche de pommier japonais dans un récipient* » (石榴梅枝圖 - *Seokryumaejido*), ill. 107).

Elles sont présentées dans l'espace pictural de ce peintre coréen libre de les associer aux fonds divers dont la figuration partage deux « registres », philosophique et imaginaire, du paysage classique. Ou bien le paysage est observé et mesuré par son regard (« Femmes récoltant des herbes »), ou encore, sur un fond vide mais cadré, le Coréen pose les objets au centre de l'espace (peintures de fruits et de végétaux).

Certaines de ces peintures semblent créer un genre nouveau comme la « nature morte » dans la Corée du XVII<sup>e</sup> siècle ou les « scènes de la vie quotidienne ». Ou alors, un paysage « vécu » et « travaillé ».

Dans « Femmes récoltant des herbes », deux femmes aux traits « réalistes » se présentent sur la pente d'une colline. Elles portent l'outil pour déterrer dans la terre du printemps des plantes et des racines comestibles qu'elles ramasseront dans un panier. Derrière elles, le paysage est divisé en deux parties : il est figuré encore sous un trait classique au loin et, de plus près, par un autre traitement plus saisissant de la colline où ces personnages récoltent les herbes.

« Le laboureur » trace des lignes dessinés par la charrue tirée par le buffle, tandis qu'un personnage au repos, peut-être un ami, nous rappelle des figures déjà présentées dans les paysages, entouré de trois vaches en liberté broutant sur une colline semblable à celle où ses « voisines » récoltent des herbes. Cela pourrait être des scènes extérieures de la ville

province, Haenam, où YUN Duseo possède des champs et des montagnes et s'occupe des récoltes et de l'entretien (matérialistes et économiques).

Un domaine au bord de l'eau entouré de saules-pleureurs est figuré sur un éventail (« *Résidence secondaire [construite pour s'occuper des terres aux alentours] à Baekpo* » (白浦別墅圖 - *Baekpobyeseo-do*), ill. 25), un support classique de la peinture du monde chinois. Nous voyons plusieurs pavillons installés entre les montagnes au loin montrant leurs courbes classiques, au-dessus desquelles la lune (comme chez tous les peintres du monde chinois qui ne peignent pas le soleil), surplombe tout ce paysage étrangement composé d'un réalisme et d'un classicisme que sa demeure de libre peintre de l'autoportrait ne pouvait pas encore effacer de son espace pictural, un signe de son temps.

Images 21/1-5. Figuration d'après nature et genres nouveaux

21/1



« *Femmes récoltant des herbes* »  
[YSGB : 13<sup>e</sup> f. v.] (ill. 97) : deux femmes

21/2.



« *Pastèque, aubergines, melon et autres fruits  
dans un récipient* »  
[YSGB : 12<sup>e</sup> f. v.] (ill. 103) : détail

21/3



« *Résidence secondaire [construite pour s'occuper des terres aux alentours] à Baekpo* »

[GJBH : 19<sup>e</sup> f. v. et 20<sup>e</sup> f. r.]

(ill. 26) :

le domaine

21/3-1



« *Résidence secondaire [construite pour s'occuper des terres aux alentours] à Baekpo* » [GJBH : 19<sup>e</sup> f. v. et 20<sup>e</sup> f. r. ] (ill. 26) :

la lune



L'œuvre de YUN Duseo (1668-1715), *peintre lettré* coréen à l'époque« prémoderne »  
Conclusion

## Conclusion

Les images modernes, produites sous diverses formes telles la photographie, le cinéma, la bande dessinée et bien d'autres, internationales dès leur naissance, sont présentes partout et tout le temps. Elles semblent nous écarter de plus en plus du monde où nous vivons, nous dissociant de nos proches et de nos histoires.

Nous nous sommes demandé si, dans chaque société, ces images envisagent une certaine continuité avec les images anciennes. Si elles disposent d'une certaine possibilité de continuité, c'est alors sous quelle forme ? Ou bien, si elles ne garantissent aucune possibilité de continuité, qu'est la signification de la vie sous la discontinuité ?

Nous nous sommes intéressés à la rencontre de deux peintures qui se croisent pour la première fois dans leurs histoires de manière importante, à travers un peintre coréen, YUN Duseo, qui vit au XVII<sup>e</sup> siècle dans un *monde chinois* dominé par la doctrine néo-confucéenne qui a vu les Européens arriver un siècle plus tôt.

Cette époque « pré-moderne » du *monde chinois* se caractérise, selon Étienne Balazs, par deux « mouvements », extérieur et intérieur : l'arrivée des Européens et la mutation interne du *monde chinois*, qui aboutira à une synthèse de deux civilisations pourtant développées sur des bases hétérogènes, apparemment incompatibles. Elles ont créé des ordres effectivement opposés l'un à l'autre – pour n'en donner qu'une illustration symbolique, la lecture de droite à gauche de l'ancien ordre du *monde chinois* a souvent freiné, sinon perturbé, la rédaction de cette thèse écrite de gauche à droite. Ces deux civilisations se distinguent par leur organisation religieuse, sociale et politique, une distinction que nous pensons pouvoir attribuer à la nature et à l'origine de leurs systèmes d'écriture. Cela n'empêche pas qu'elles se ressemblent de façon frappante par leurs inventions artistiques et « scientifiques ».

Les peintures de YUN Duseo semblent inventer un espace pictural qui synthétise leurs singularités, dans un monde où l'ordre ancien continue de dominer. S'interrogeant lui-même sur les origines de sa culture, ce peintre – toujours appelé « lettré » – nous a demandé d'adopter

une approche que nous espérons digne de sa dimension et qui a l'ambition d'étudier la parenté entre la peinture et l'écriture, depuis la naissance de celle-ci jusqu'à la rencontre avec une civilisation inconnue.

YUN Duseo pratique un art dont la nature est liée au monde de l'au-delà (Anne-Marie Christin) mis en place en Chine par l'art de l'écriture (Jean François Billeter). Il le rend subversif par son choix de sujets inhabituels comme de compositions nouvelles pour les lettrés du *monde chinois* et c'est ce qui fait de lui un pré-moderne.

Parcourant ce chemin, nous avons vu d'innombrables éléments qui affirment plutôt la différence que la similitude des deux civilisations et découvert un *monde chinois* dont les projets non achevés sont peut-être encore en cours (Yolaine Escande). Si la peinture du *monde chinois* nous privait de l'expression la plus habituelle pour la peinture européenne, la représentation, elle nous a montré la possibilité d'une rencontre entre les deux espaces picturaux non pas par la figuration de sa calligraphie mais par la composition picturale (la signification de cette rencontre reste à approfondir).

Les écritures ont prouvé leur primordialité comme moyens de communications fondamentaux et influents dans les deux civilisations en développant, en Chine, les principes d'« accord entre la poésie, la calligraphie et la peinture » et, en Europe, d'*ut pictura poesis* – similaires en apparence mais qui se révèlent fort distincts à l'étude. Dans le *monde chinois*, l'écriture en s'appuyant sur une cosmologie propre à cette civilisation (*wen*), est devenue un art qui fait advenir le *moi* absolu en relation avec les mutations permanentes cosmologiques, en grande partie sous l'influence du taoïsme. La quête de ce *moi*, qui ne peut être réduit au « je » de l'ordre linguistique européen (Anne-Marie Christin), est toujours d'actualité. L'art fait l'homme.

Les peintres lettrés coréens contemporains de YUN Duseo ont voulu « voir » en les peignant non seulement la loi cosmologique mais aussi les paysages et leurs amis et proches : YI Hagon (李夏坤, 1677-1724) a cherché à « copier le vrai » (寫真 - *sajin*), YI Ik (李翼, 1681- 1763) et son successeur KANG Sewhang (姜世晃, 1713-1791) à « copier le réel » (寫實 - *sasil*), CHO Yeong-seok (趙榮祐, 1686-1761) à « copier le vivant » (寫生 - *sasaeng*). L'arrière-petit-fils de YUN Duseo, JEONG Yakyong (丁若鏞, 1762-1836), scientifique

renommé dans ces derniers temps de la monarchie de Joseon, semble quant à lui chercher le « moi » dans l'ordre du christianisme, une religion qu'il a embrassée et partagée avec ses frères.

YUN Duseo, esprit libre, a découvert une pratique picturale que mûrit la quête du « moi cosmologique » par le coup de pinceau. « Je cherche le tao de la peinture », a-t-il écrit. La plupart de ses successeurs semblent suivre les pas de leur éminent aîné, dont un des noms de plume est « humble lettré avec piété filiale ».

L'œuvre de YUN Duseo (1668-1715), *peintre lettré* coréen à l'époque« prémoderne »  
Conclusion

## Liste des images

### Deuxième chapitre

- Image 1. Association des traits de visage et des caractères d'écriture. Lecture graphique des visages des « Soldats de Qin Shi Huangdi »

p. 12 - Images 2/1 et 2. Les chevaux blancs peints par YUN Duseo et par Giuseppe Castiglione

### Troisième chapitre

p. 12 - Images 3/1 et 2. *Enseignement de la peinture du Jardin grand comme un grain de moutarde (Jieziyuan huachuan [Gaejaweon hwajeon])*

p. 14 - Images 4/1 et 2. « *Jardin des dessins pour [les bâtons d'] encre de la famille Cheng* »

p. 13 - Image 5. « *Album de peintures rassemblées par le sieur Gu* » remonté par YUN Duseo, troisième volume, « page de garde »

p. 12 - Images 6/1 et 2. « *Mille caractères* »

p. 12 - Images 7/1-4. « *Récits de voyage au Lac de l'Ouest [de la ville de Hangzhou]. Suite.* »

p. 12 - Images 8/1-4. « *Écrits de Nancun [nom de plume de T'AO Tsung-i] "Entre les travaux des champs" » (Nancun cho-keng lu)*

p. 12 - Images 9/1-4. « *Mille caractères en petit sigillaire* » et ses variantes

p. 12 - Image 10. « *Inscription sur bronze en sigillaire d'oiseau, période Xin Mang (9-23)* »

p. 12 - Image 11. « *Exemple de sigillaire en pattes de moustique* »

p. 12 - Images 12/1 et 2. Deux caractères calligraphiés au petit sigillaire

p. 12 - Images 13/a (1-5) – b (1-3) . Deux modes de « *copies interprétées* »

p. 12 - Images 14/1 et 2. Espaces pictural et scriptural dissociés

p. 12 - Images 15/1 et 2. Figures chimériques

p. 12 - Images 16/1 et 2. Portraits officiels

p. 12 - Images 17/1 et 2. Plis de manteau et de montagne

p. 12 - Image 18/1-3. Autoportraits

p. 12 - Image 19. Ombre autour des yeux

p. 12 - Image 20. Image photographique de l'Autoportrait de YUN Duseo, 1927

p. 12 - Image 21/1-3. Jeux d'encre

p. 12 - Images 21/1-5. Figuration d'après nature et genres nouveaux

L'œuvre de YUN Duseo (1668-1715), *peintre lettré* coréen à l'époque « pré-moderne »  
Liste des images

# Bibliographie

## Sommaire de la bibliographie

I. Œuvres de YUN Duseo	229
I.1. Sources	229
I.1.1. Albums de peintures et de calligraphies	
I.1.2. Albums de calligraphies	
I.1.3. Écrits	
En <i>hanja</i>	
En <i>hanja</i> et en <i>hangeul</i>	
I.1.4. Sites Internet (en coréen)	
I.1.5. Sources publiées en fac-similé	
I.2. Publications (dans l'ordre : livres, articles, mémoires)	232
I.2.1. Généralités	
I.2.2. Peinture et calligraphie	
I.2.3. <i>Hangeul</i>	
En langues occidentales	
En coréen	
II. Le contact général entre la civilisation chinoise et la civilisation Européenne	239
II.1. Le contact entre les civilisations de différents continents	239
En langues occidentales	
II. 2. Le contact général entre la civilisation européenne et la civilisation chinoise	240
II. 2.1. Avant le XVI <sup>e</sup> siècle	
En langues occidentales	
II. 2.2. Du XVI <sup>e</sup> au XVII <sup>e</sup> siècles	
En langues occidentales	
En coréen	
II. 2.3. Le XIX <sup>e</sup> siècle et ensuite	
En langues occidentales	
II.3. Histoire générale des pays du <i>monde chinois</i>	241
II.3.1. La Corée	
En langues occidentales	
En coréen	
II.3.2. La Chine	
En langues occidentales	
II.3.3. Le Japon	
En langues occidentales	
III. La peinture dans le <i>monde chinois</i> et en Europe aux XVI <sup>e</sup> et XVII <sup>e</sup> siècles et le contact artistique sino-européen	243
III.1. La Corée	243
III.1.1. Histoires de l'art en Corée	
En langues occidentales	



En coréen	
III.1.2. La peinture coréenne de l'époque de Joseon	
En langues occidentales	
En coréen	
III.1.3. « Études » et arts à la période postérieure de Joseon (c. 1700 - c. 1850)	
En langues occidentales	
En coréen	
III.2. La Chine	248
III.2.1. Histoire de l'art chinois	
En langues occidentales	
En coréen	
Sources	
III.2.2. L'art pictural des lettrés confucianistes	
En langues occidentales	
En coréen	
III.3. Le Japon	251
III.3.1. Histoire de l'art japonais	
En langues occidentales	
III.3.2. Arts des lettrés confucianistes	
En langues occidentales	
III.4. L'Europe	252
III.4.1. Histoire de l'art européen	
En langues occidentales	
III.4.2. Arts pictural et graphique européens	
En langues occidentales	
III.5. Le contact artistique sino-européen	253
En langues occidentales	
En coréen	
IV. <i>Ut picturas poesis</i> et « la peinture est dans la poésie, la poésie est dans la peinture » (詩中畫, 畫中詩 - <i>hwajungshi shijunghwa</i> )	254
IV.1. <i>Ut picturas poesis</i> et « la peinture est dans la poésie, la poésie est dans la peinture » (詩中畫, 畫中詩 - <i>hwajungshi shijunghwa</i> )	254
En langues occidentales	
En coréen	
IV.2. Écritures et calligraphie	255
En langues occidentales	
IV.3 Rapport entre les écrits et la peinture	256
En langues occidentales	

## I. Œuvres de YUN Duseo

### I.1. Sources

#### I.1.1. Albums de peintures et de calligraphies

KIM Gwangguk (金光國, 1727-1797) « *Album "Jardin de peintures"* » (畫園別輯 - *Hwaweonbyeoljip*), vers 1800, Musée national central de Corée, Séoul (n° Deok 2097-7).

OH Sechang (吳世昌, 1864-1953) (réunis par), « *Album de peintures des trois Jae* » (三齋畫帖 - *Samjaehwacheop*), 1918, Bibliothèque nationale de Corée, Séoul.

YUN Deokhee (尹德熙, 1685-1766) (réunis et monté par), « *Peintures précieuses transmises dans la famille* » (家傳寶繪 - *Gajeonbohwa*), 1719, Musée patrimonial YUN Seondo, nom de plume Gosan, Haenam<sup>1</sup>.

YUN Deokhee (réunis et monté par), « *Trésors de la famille YUN* » (尹氏家寶 - *YUNssigabo*), 1719, Musée patrimonial YUN Seondo, nom de plume Gosan, Haenam.

YUN Duseo (réunis et monté par), « *Album des œuvres de famille* » (家物帖 - *Gamulcheop*), 1714, Musée national de Gwangju, Gwangju.

« *Album Gwanweol* » (貫月帖 - *Gwanweolcheop*), Musée national de Gwangju, Gwangju.

« *Album de peintures des douze saints confucianistes* » (十二聖賢畫帖 - *Sip-iseonghyeon hwacheop*), Musée national de Gwangju, Gwangju.

*Samjaedohwae*, Collection de la famille LEE de Jeonju, Yeongcheon (province Gyeongsang du Nord).

#### I.1.2. Albums de calligraphies

« *Album des écrits* » (筆帖 - *Pilcheop*), Musée national central de Corée (n° Deok 2366), Séoul.

« *Excellentes écritures du pays de l'Est* » (中東歷代名墨 - *Jungdong yeokdae myeongmuk*), 1859, Institut de l'Étude de la Corée *Gyujanggak* (Université nationale de Séoul), Séoul.

BAEK Duyong (réunis par), « *Généalogie des écrits du Pays de la Mer de l'Est* » (海東歷代名家筆譜 - *Haedong yeokdae myeongga pilbo*), 1926, Bibliothèque nationale de Séoul, Séoul.

KIM Gwangguk (金光國, 1727-1797) (réunis par), « *Sélection des œuvres des Anciens* » (先輩手柬 - *Seonbaesugan*), 1750, Institut de l'Étude de la Corée *Gyujanggak* (Université nationale de Séoul), Séoul.

OH Sechang (吳世昌, 1864-1953) (réunis par), « *Ensemble de calligraphies du Pays des hibiscus* » (槿域書彙 - *Geunyeok seohwui*), Institut de l'Étude de la Corée *Gyujanggak* (Université nationale de Séoul), Séoul.

OH Sechang (réunis par), « *Encres du Pays des hibiscus* » (槿墨 - *Geunmuk*), Musée de l'Université Sunggyungwan, Séoul.

YUN Deokhee (réunis par), « *Encres transmises dans la famille* » (家傳遺墨 - *Gajeonyumuk*) (4 volumes), environ 1715, Musée patrimonial YUN Seondo, nom de plume Gosan, Haenam.

YUN Deokhee (réunis par), « *Encres transmises dans la famille YUN de Haenam* » (海南尹氏家傳遺墨 - *Haenam YUNssi gajeonyumuk*) (4 volumes), Musée patrimonial YUN Seondo, nom de plume Gosan, Haenam.

YUN Duseo (réunis par), « *Encres transmises de la vénérable famille YUN de Haenam*.

<sup>1</sup> Le nom du musée en Coréen : « Gosan YUN Seondo yumuljeonsigwan ». Le nom en anglais est aussi en usage : « Gosan YUN Seondo Artifact Museum ».

*Supplément* » (海南尹氏家世遺墨. 別 - *Haenam YUNssi gaseyumuk Byeol*), Musée patrimonial YUN Seondo, nom de plume Gosan, Haenam.  
YUN Duseo (réunis par), « *Album de respects éternels* » (景慕帖 - *Gyeongmocheop*), Musée patrimonial YUN Seondo, nom de plume Gosan, Haenam.  
YUN Duseo (réunis par), « *Album des mémoires éternelles* » (永慕帖 - *Yongmocheop*), Musée patrimonial YUN Seondo, nom de plume Gosan, Haenam.  
YUN Duseo, « *Extraordinaires œuvres de la vénérable famille* » (家世遺事 - *Gaseyusa*), Musée patrimonial YUN, Seondo, nom de plume Gosan, Haenam.  
YUN Duseo, « *Traces d'encre de l'érudit Gongjae [nom de plume de YUN Duseo]* » (恭齋先生默跡 - *Gongjae seonsaeng mukjeok*), titre original : « *Mille caractères en style petit sigillaire. Copie* » (古篆千字文. 謄 - *Gojeon cheonjamun. Deung*), Musée national central de Corée (n° Sin 15097), Séoul.

### I.1.3. Écrits

En *hanja*<sup>2</sup>

« *Écrits de Gongjae [nom de plume de YUN Duseo] rassemblés après la disparition de ce-dernier* » (恭齋遺稿 - *Gongjaeyugo*), Musée patrimonial YUN Seondo, nom de plume Gosan, Haenam.

« *Partie du sieur Gongjae [nom de plume de YUN Duseo]* » (恭齋公[篇]<sup>3</sup> - *Gongjaegong*), in « *Documents [à la ville de] Tangak* » (棠岳文獻 - *Tangakmunheon*), livre VI<sup>4</sup>, XIX<sup>e</sup> siècle, Musée patrimonial YUN Seondo, nom de plume Gosan, Haenam.

- HEO Uk (許煜 : *jinsa* 1710), « *Texte rituel pour la cérémonie pour les ancêtres* » (祭文 - *jemun*).

- KIM YUN-gyeom (金允謙, 1711-1775)<sup>5</sup>, « *Préface de l'album de peintures de Gongjae [nom de plume de YUN Duseo]* » (跋恭齋畫帖 - *bal gongjae hwacheop*).

- LEE Weonhue (李元休, 1696-1724)<sup>6</sup>, « *Texte rituel pour la cérémonie pour les ancêtres* » (祭文 - *jemun*)..

- YUN Heungseo (尹興緒, 1662-1766), « *Épitaphe* » (墓誌文 - *myoji mun*).

« *Sieur Gongjae* » (恭齋公[篇] - *Gongjaegong*), in « *Recueil des écrits à Tang-ak*<sup>7</sup> »

<sup>2</sup> C'est un chinois classique pratiqué en Corée durant l'époque de Joseon.

<sup>3</sup> Cette partie est constituée de quatre courts écrits : 1) « *Propos sur l'album de peinture de YUN Duseo* » (跋恭齋畫帖 - *bal gongjae hwacheop*) : « *Notre peuple apprend la peinture avec les Anciens (gohwa) tel que YUN Duseo, nom courtois Hyoeon, a commencé. Ainsi commence le début* » (東人之學古畫 自孝彥始 其可謂破天荒也 (...) - 우리나라 사람의 옛 그림 배움은 윤두서에게서 시작하니 예전에 볼 수 없었던 일이 처음으로 출현하였다 (...)) (KIM YUN-gyeom, nom de plume Geukyang, 1711-1775) ; 2) et 3) deux « *écrits rituels pour la cérémonie ancestrale* » (祭文 - *Jemun*) composés respectivement par LEE Weonhue et HEO Uk ; 4) « *Épitaphe* » (墓誌文 - *Myojimun*) composée par YUN Heungseo (尹興緒, 1662-1766).

<sup>4</sup> Ces documents sont réunis aux « *Écrits de la famille YUN de Haenam* » (海南尹氏文獻 - *Haenam YUNssimunheon*), vol. 16.

<sup>5</sup> KIM YUNgyeom, nom de plume Geukyang (克讓), est un membre de l'« école de Gyeomje » (*Gyeomjepa*) dont sont aussi membres, GANG Huieon et KIM Eunghwan, et a voyagé au nord de la Chine vers la fin du règne Yeongjo (英祖, r.1724-1776), XXI<sup>e</sup> roi de Joseon.

<sup>6</sup> Neveu de YI Ik.

<sup>7</sup> Appellation de la ville de Haenam à l'époque de la monarchie antérieure de Joseon, monarchie de Goryeo (908-1392).

(棠岳文獻 - *Tang-ak munheon*) (vol. VI)<sup>8</sup>, XIX<sup>e</sup> siècle, Musée patrimonial YUN Seondo, nom de plume Gosan, Haenam.

YUN Duseo, « *Humbles écrits* » (記拙 - *Gijol*), Musée patrimonial YUN Seondo, nom de plume Gosan, Haenam.

En *hanja* et en *hangeul*

LEE Hyeongsang (李衡祥, 1653-1733), « Recueil de *sijo* [forme poétique coréenne en trois vers rythmés] » (樂學拾零 - *Akhak seupryeong*).

YUN Iwhu (尹爾厚 1636-1699), « *Journal de Jiam, nom de plume de YUN Iwhu* » (支庵日記 - *Jiam-ilgi*), Musée patrimonial YUN Seondo, nom de plume Gosan, Haenam.

YUN Seondo (尹善道, 1587-1671), « *Écrits de Gosan, nom de plume de YUN Seondo, rassemblés après la disparition de ce dernier* » (孤山遺稿 - *Gosanyugo*), Musée patrimonial YUN Seondo, nom de plume Gosan, Haenam.

#### I.1.4. Sites Internet (en coréen)

« *Annales de la monarchie de Joseon* » (朝鮮王朝實錄 - *Choseon wangjo sillok*).

(<http://sillok.history.go.kr/inspection/inspection.jsp?mTree=0&id=kaa>)

« Chinese Texte Projet - 中国哲学书电子化计划 »

(<http://ctext.org/zhs>)

« *Encyclopedia of Korean culture* » (한국민족문화대백과 - *Han-guk minjok munhwa daebaekgw*)

(<http://encykorea.aks.ac.kr>)

« *Journal quotidien du secrétariat de l'enregistrement de la dynastie du Joseon* » (承政院日記 - *Seungjeongweon ilgi*)<sup>9</sup>.

« *Rapport de SEO Geung (1091-1153) sur le séjour en Corée de Goguryeo (918-1392) pour l'empereur Huijong (r. 1100 - 1125)* » (宣和奉使高麗圖經 - *Seonhwa bongsa goryeo dogyeong*).

([http://db.itkc.or.kr/index.jsp?bizName=MK&url=/itkcdb/text/bookListIframe.jsp%3FbizName=MK%26seojiId=kc\\_mk\\_a003%26gunchalId=%26NodeId=](http://db.itkc.or.kr/index.jsp?bizName=MK&url=/itkcdb/text/bookListIframe.jsp%3FbizName=MK%26seojiId=kc_mk_a003%26gunchalId=%26NodeId=))

#### I.1.5. Sources publiées en fac-similé

« *Albums de peintures de la famille YUN de Haenam. "Peintures précieuses transmises dans la famille" · "Trésors de la famille YUN de Haenam"* » (海南尹氏家傳古畫帖·家傳寶繪·尹氏家寶 - *Haenam YUNssi gajeongohwacheop. Gajeonbohwe·YUNssigabo*), avec un fascicule, Séoul, Office des propriétés culturelles du ministère de la Culture et du Sport, 1995.

« *Anthologie des lettres du Joseon XIII. La famille YUN de Haenam* » (韓國簡札 資料選集 13. 海南蓮洞 海南尹氏 孤山 (尹善道) 宗宅篇 - *Han-guk ganchal jaryoseonjip XIII. Haenam yeondong haenam yunssi gosan (YUN Seondo) jongtaekpyeon*), Séoul, Han-

<sup>8</sup> Ce livre est réuni dans les « *Écrits de la famille YUN de Haenam* » (海南尹氏文獻 - *Haenam YUNssimunheon*) (vol. 16).

<sup>9</sup> Yeongjo (英祖 r.1724-1776), XXI<sup>e</sup> roi de Joseon : « YUN Duseo est le meilleur peintre du pays, le 28 juillet en 1735 » (上曰 尹斗緒 我國名畫也).

gukhakjung-angyeon-guweon, 2008.

« Centre d'étude des classiques en *hanja* de l'Université Jeolla du Sud » (*Jeonnam daehakgyo Honam hanmun gojeon yeongusil*), « *Recueil posthume des écrits de Gongjae · Les écrits de Subal [nom de plume de Deokhui]. Version en fac-similé avec ponctuation* » (공재유고·수발집 恭齋遺稿·澗勃集 - *Gonjaeyugo·Subaljip Pyojoembon·Yeong-inbon*), Gwangju, Jeongmi munhwasa, 2012.

« *Recueils d'épîtres coréens 13 : Épîtres de la famille YUN de Haenam originaire de Yeondong* » (韓國簡札資料選集 13 海南蓮洞海南尹氏孤山(尹善道)宗宅篇 - *Han-guk ganchal jaryoseonjip 13 : Haenam yeondong haenam yunssi gosan (YUN Seondo) jongtaekpyeon*)<sup>10</sup>, Séoul, Han-gukhak jungang yeonguweon, 2008.

YUN Duseo, « *Pêcheur au bord de la rivière* » (江岸處士圖 - *Gang-an cheosado*), Séoul, Yegyeongsan-eopsa, 1980.

YUN Duseo, « *Pêcheur au bord de la rivière* » (江岸處士圖 - *Gang-an cheosado*), in « *Cinq mille ans de l'art coréen : période Joseon I* » (한국미술오천년 : 조선조편 I - *Han-guk misul o-cheonnyeon : Joseonjopyeon I*), 29<sup>e</sup>, Séoul, éd. Han-guk sajeon yeon-gusa, 1995.

YUN Duseo, « *Vieux moine bouddhiste* » (老僧圖 - *Noseungdo*), in « *Cinq mille ans de l'art coréen : période Joseon I* » (한국미술오천년 : 조선조편 I - *Han-guk misul o-cheonnyeon : Joseonjopyeon I*), 28<sup>e</sup>, Séoul, éd. Han-guk sajeon yeon-gusa, 1995.

## I.2. Publications (dans l'ordre : livres, articles, mémoires)

### I.2.1. Généralités

En coréen

-----

JEONG YUNseop, « *Cinq cents ans de résidence principale de la famille YUN de Haenam situé dans le district Yeondong du canton Haenam de la ville Haenam : Pavillon de la Pluie verte (Nokwudang) - Découverte des lieux patrimoniaux de la famille, district Hancheon / district Deonjeong / île Bogil / district Geumswae* » (해남군 해남면 연동리 종가 : 해남윤씨 5 백년 유랍지 녹우당 -한천동/덕정동/보길도/금쇄동유적유물탐방 - *Haenamgun haenammyeon yeondongri jongga : Haenam yunssi o-baeknyeon yurapji Nokwudang - Hancheondong / Deokjeongdong / Bogildo / Geumswaedong yujeok yumul tambang*), Gwangju, éd. Doseochulpan jeongmimunhwa, 2007.

LEE Naeok, « *YUN Duseo, nom de plume Gongjae* » (공재 윤두서 - *Gongjae YUN Duseo*), Séoul, Sigongsa, 2003.

« *Maisons coréennes 19 : Maison de YUN Duseo à Haenam* » (한국의 가옥 19 : 해남 윤두서가옥 - *Han-guk-eui gaok 19 : Haenam YUN Duseo gaok*), Séoul, Bureau de patrimoine, 2007.

SONG Ilgi et NHO Gichun (sous la direction de), « *Anciens documents du Pavillon de la Pluie verte à Haenam* » (海南綠雨堂의 古文獻 - *Haenam nogudang-eui gomunheon*) (deux volumes), Séoul, éd. Taehaksa, 2003.

YUN Yeongpyo, « *Trésors familiaux du Pavillon de la Pluie verte : Résidence patrimoniale de YUN Seondo, nom de plume Gosan* » (綠雨堂의 家寶 : 孤山 尹仙道 古宅 - *Nokwudang-eui gabo : Gosan YUN Seondo gotaek*), 1988 .

<sup>10</sup> Ce livre présente les treize albums d'écritures conservés au Musée patrimonial YUN Seondo, nom de plume Gosan.

-----  
AHN Huijun, « Documents [dans la ville de] Tang-ak » (棠岳文獻 - *Dangak munheon*),  
Séoul, quotidien *Choseon ilbo*, le 4 mars 1982.

—, « Humbles écrits » (記拙 - *Gijol*), Séoul, quotidien *Dong-a ilbo*, le 10 [9] mars 1982.

AHN Seungjun, « Rapport sur les serfs de la famille YUN de Haenam durant les XVI<sup>e</sup> et  
XVIII<sup>e</sup> siècles et la gestion » (16-18 世期 海南尹氏家門의 土地 奴婢所有實態와 經營 -  
海南尹氏古文書를 中心으로 - *16-18 segi Haenam yunssi gamun-eui toji nobi soyu siltai-wa*  
*gyeongyeong. Haenam yunssi gomunseo-reul jungsim-euiro*), in « Étude de l'histoire  
Cheonggae » (清溪史學 - *Cheonggae sahak*), le 6 décembre 1989.

CHA Jongcheon, « Statut de l'«*Arithmétique de Yang Hui*»<sup>11</sup> conservé au Pavillon de la Pluie  
verte » (녹우당 소장 “揚輝算法”의 位相’ - *Nogudang sojang “Yanghuisanbeop”eui*  
*wuisang*), in « Ancients documents du Pavillon de la Pluie verte à Haenam » (海南綠雨堂의  
古文獻 - *Haenam Nogudangeui gomunheon*), vol. 1, Séoul, éd. Taehaksa, 2003, pp. 137-156.

CHA Miae, « Acquisition de publications chinoises de YUN Duseo, nom de plume Gongjae »  
(恭齋 尹斗緒의 중국출판물의 수용 - *Gongjae YUN Duseo-eui jungguk chulpanmul-eui*  
*suyong*), in « Études de l'histoire de l'art » (美術史學研究 - *Misulsaahakyeon-gu*), n° 263,  
Séoul, « Association de l'histoire de l'art coréen » (한국미술사학회 - *Han-guk misul*  
*sahakhwe*), 2009, pp. 95-126.

KIM Gwajeong, « Mon père YUN Gongjae » (나의 아버지 尹恭齋 - *Na-eui abeoji YUN*  
*Gongjae*), in « Quotidien de lecture » (讀書新聞 - *Dokseosinmun*), Séoul, le 25 avril et les 2,  
9, 16 mai 1976.

LEE Eulho, « Biographie de YUN Duseo, nom de plume Gongjae » (恭齋 尹斗緒의 行狀 -  
*Gongjae YUN Duseoeui haengjang*), in « Documents des Beaux-Arts » (美術資料 -  
*Misuljaryo*), revue du Musée national central de Corée, n° 14, Séoul, décembre 1970, pp. 1-  
5.

LEE Naeok, « Amitié de YUN Duseo, nom de plume Gongjae » (恭齋 尹斗緒의 交友 -  
*Gongjae YUN Duseo-eui Gyowu*), in « Études de l'histoire » (歷史學研究 - *Yeoksahak*  
*yeongu*), n° 5, Gwangju, Association des études de l'histoire de la région Jeolla du Sud, 1991.

—, « Études de YUN Duseo, nom de plume Gongjae » (恭齋 尹斗緒의 학문 - *Gongjae*  
*YUN Duseo-eui hakmun*), in « Documents des Beaux-Arts » (美術資料 - *Misuljaryo*), n° 51,  
Séoul, Musée national de Séoul, 1993, pp. 23-37.

—, « YUN Duseo, nom de plume Gongjae. L'univers d'un pionnier de l'art, ses tourments et  
ses déceptions » (공재 윤두서-고뇌와 좌절 속에서 피워낸 선구적 예술세계 - *Gongjae*  
*YUN Duseo. Go'nweo-wa jwajeolsok-eseo piweonaen seon'gujeok yesulsegye*), in  
« L'Histoire de l'art coréen vue à travers les personnages. Les peintres coréens » (*Inmul-ro*  
*boneun han-guk misulsa. Han-guk-eui misulga*), Séoul, Critiques de l'art, 2006, pp. 95-121.

MUN Jeongja, « Mutations cosmologiques (Yi) et esthétiques de YUN Duseo, nom de plume  
Gongjae » (恭齋 尹斗緒의 易의 思惟와 美學概念 - *Gongjae YUN Duseo-eui yeok-eui*  
*sayu-wa miihak sasang*), in « Recueil d'articles de l'esthétique orientale » (東洋藝術論集 -  
*Dongyang yesul nonjip*), vol. 8, Séoul, 2004.

-----  
JEONG YUNseop, « Gestion des îles et des îlots et exploitation des littoraux de la côte sud-

---

<sup>11</sup> YANG Hui (揚輝, 1238-1298) [Song du Sud (1127-1279)]. Un des principaux livres d'arithmétique de Joseon  
publié en 1443. L'art arithmétique (算學 - *sanhak*) est une des six « études » (六學 - *yuk-hak*) de Joseon qui  
comprennent l'étude militaire (兵學 - *byeonghak*), de la loi (律學 *yulhak*), de l'écriture (字學 - *jahak*), de la  
divination (易學 - *yeokhak*), et de la médecine (醫學 - *euihak*).

*ouest de la famille YUN de Haenam à la période finale (1700 env. - 1850 env.) de Joseon* » (조선후기 海南尹氏家の 海堰田개발과 島嶼沿海 經營 - *Joseonwhugi haenam yunssigaeui hae-eonjeon gaebal-gwa doseo yeonhae gyeongyeong*), thèse de doctorat, Mokpo, Université de Mokpo, 2011.

## I.2.2. Peinture et calligraphie

En coréen

-----  
HEO Ryeon (許鍊, 1809-1892), « *Chroniques de Sochi [nom de plume de HEO Ryeon]* » (小癡實錄 - *Sochi sillok*)<sup>12</sup>, traduit du *hanja* en *hangeul* par KIM Yeongho, Séoul, Seomundang, 2000.

-----  
CHA Miae, « Prise en reconsidération des personnages taoïstes et bouddhistes dans la peinture de YUN Duseo, nom de plume Gongjae » (恭齋 尹斗緒. 道釋人物畫의 재조명 - *Gong-jae YUN Duseo. Doseok inmulhwa-eui jaejomyeong*), in « *Miscellanées offertes au professeur Choi Mongryong, nom de plume Huijeong, à l'occasion de son départ en retraite, vol. III : Archéologie coréenne du XXI<sup>e</sup> siècle* » (희정 최몽용교수 정년 퇴임논총 이십세기 한국의 고고학 - *Huijeong Choi Mongryong gyosu jeongnyeon tweo-im nonchong III. Isip-il-segi-eui han-guk-eui gogohak*), Séoul, Juryuseong, 2010, pp. 599-660.

—, « Étude de la copie manuscrite du *Guanguinjyao* conservée dans le *Pavillon de la Pluie verte* à Haenam » (海南 綠雨堂 소장 筆寫本 “管窺輯要”의 考察 - *Haenam nog-u-dang sojang pilsabon “Gwangyujibyo”eui gochal*), in « *Étude de l'histoire de la région Jeolla du Sud* » (歷史學研究 - *Jeonnam sahak*), n° 31, Gwang-ju, « Association des études sur l'histoire dans la région Honam » (호남사학회 - *Honam sahakwe*), 2007, pp. 31-70.

CHEON Juhyeon, YU, Hyeseon, PARK, Haksu, LEE, Sumi, « Analyse de la technique et des pigments appliqués à l'autoportrait de YUN Duseo » (“윤두서 자화상”의 표현기법 및 안료분석 - *YUN Duseo jahwasang-eui pyohyeon gibeop-mit anryo bunseok*), in « *Documents des Beaux-Arts* » (美術資料 - *Misul jaryo*), n° 74, Séoul, Musée national de Séoul, 2006, pp. 81-93.

GANG Gwansik, « Autoportrait de YUN Duseo » (尹斗緒像 - *YUN Duseosang*), in « *Trésors nationaux de la Corée* » (韓國의 國寶 - *Han-guk-eui gukbo*), Séoul, Bureau des biens mobiles de l'Administration des patrimoines culturels de Corée, 2007, pp. 30-36.

HEO Younghwan, « Œuvres nouvellement découvertes de YUN Duseo, nom de plume Gongjae » (새로 발견된 공재 윤두서의 작품들 - Saero balgyeondwoen Gongjae YUN Duseo-eui jakpumdeul), in « *Galerie* » (畫廊 - *Hwarang*), Séoul, « Galerie YUNa » (裕奈畫廊 - YUNa hwarang), hiver 1979, pp. 62-64.

—, « Chefs d'œuvre coréens et chinois. L'autoportrait de YUN Duseo, nom de plume Gongjae » (韓國名畫鑑賞. 恭齋 尹斗緒의 자화상 - *Han-jung myeonghwa gamsang. Gongjae YUN Duseo-eui jahwasang*), in « *Hangeul et les sinogrammes coréen* » (*Hangeul-*

---

<sup>12</sup> Il contient des critiques de JEONG Yakyong (1762-1836) et de KIM Jeonghui (1786-1856). Ce dernier est un disciple de PARK Jega (1750-1805), le fondateur de l'« école du Nord » (北學派 - *bukhakpa*), école fondée sur l'« Étude de critique textuelle » (考證學 - *Kaosheng xue* [*Gojeunghak*]). À l'âge de 24 ans, il a accompagné son père en mission diplomatique à Yenjing (燕京, auj. Pékin) et y a rencontré les lettrés chinois tels WENG Fanggang (翁方綱, 1733-1818) et RUAN Yuan (阮元, 1764-1849).

*gwa hanja munhwa*), vol. 119, Séoul, 2009.

JEONG Hyerin, « Étude sur la vision de la *peinture lettrée* de YUN Duseo, nom de plume Gongjae » (恭齋 尹斗緒의 문인화관 연구 : 남종 문인화의 수용을 중심으로 - *Gongjae YUN Duseo-eui muninhwagwan yeon-gu*), in « *Étude coréenne sur les Études pragmatiques* » (한국실학연구 - *Han-guk silhak yeon-gu*), n° 13, Séoul, « Association coréenne des Études pragmatiques » (한국실학회- *Han-guk silhakhwe*), 2007, pp. 333-364.

« Première présentation publique des Albums de peintures de Gongjae » (처음으로 공개하는 恭齋畫帖 - *Cheoeum-euiro gonggae haneun Gongjae hwacheop*), in *Quotidien de lecture* (讀書新聞 - *Dokseo sinmun*), Séoul, le 16 mai 1976.

KIM Yongjun, « Propos des deux *Jae*, *Gyeongjae* et *Hyeongjae*, ou des trois *jae*: période prospère de la peinture de Joseon » (謙玄 二齋와 三齋設에 대하여. 朝鮮時代 繪畫의 中興祖 - *Gyeongmyeon ijaewa samjaeseolae daehayeo. Joseonsidae hoehwaewi jungheungjo*), in « *Peintures et peintres de Joseon* » (朝鮮時代 繪畫와 畫家들 - *Joseonsidae hwoehwa-wa hwagadeul*), Séoul, Yeolwhadang, coll. « Précurseurs des théories de l'art et la culture coréens : Anthologie de Kim Youngjun, nom de plume Geunweon 3 » (Yesul iron-eui seongujadeul : Geunweon KIM Yongjun), 2001, pp. 61-90. 1<sup>er</sup> parution in *Nouveau monde* (新天地 - *Sincheonji*), Séoul, Gyemyeongurakbu, 1950.

LEE Dongju, « Peinture de YUN Duseo, nom de plume Gongjae » (恭齋 尹斗緒 繪畫 - *Gongjae YUN Duseo-eui hwehwa*), in « *L'histoire de l'art coréen* » (韓國繪畫史論 - *Han-guk hoehwasaron*), Séoul, Yeolhwadang, 1987.

LEE Dongju, CHOI Sunwoo, AHN Huijun, « Dialogues académiques : la peinture de YUN Duseo, nom de plume Gongjae » (학술좌담. 공재 윤두서의 회화 - *Haksul jwadam. Gongjae YUN Duseo-eui hoehwa*), in « *Revue de l'Étude coréenne* » (韓國學報 - *Han-guk hakbo*), vol. 5 (17), n° 4, Séoul, Iljisa, hiver 1979, pp. 162-181.

LEE Gyeonghwa, « Étude sur le *Portrait du serein lettré ermite SIM Deukgyeong* peint par YUN Duseo : réalisation du portrait par un lettré (intellectuel) de la faction politique « Hommes du Sud » (*nam-in*) de Joseon et l'amitié [entre le lettré et le modèle] » (윤두서의 “定齋處士沈公眞” 연구 - 한 남인 지식인의 초상제작과 友道論 - *YUN Duseo-eui “Jeongjaecheosa Simgongjin” yeon-gu. Han nam-in jisik-in-eui chosang jejak-gwa wudoron*), in « *Histoire de l'art et la culture visuelle* » (*Misulsa-wa sigak munhwa*), Séoul, « Critique de la société » (*Sahoe pyeongron*), 2009, pp. 152-193.

LEE Gysang (李奎象, 1727-1799), « Cabinet des écrits sur la peinture » (書廚錄 - *hwajurok*)<sup>13</sup>, in « *Écrits d'une rêverie* » (一夢稿 - *Ilmonggo*) édité dans « Personnages [cent quatre-vingt biographies] de Joseon au XVIII<sup>e</sup> siècle » (*18 segi Joseon inmulji. Byeongsejeonrok*), Séoul, Changjakgwa bipyeong, 1997.

LEE Naeok, « Brève étude sur l'autoportrait de YUN Duseo, nom de plume Gongjae » (恭齋 尹斗緒 自畫像 小考 - *Gongjae YUN Duseo jahwasang sogo*), in « *Présentation de travaux de recherches* » (學術研究發表會 - *Haksul yeon-gu balpyohoe*), Séoul, « Association des musées coréens » (Han-guk bangmulgwanhoe), décembre 1989, pp. 11-17.

LEE, Taeho, « YUN Duseo, nom de plume Gongjae : Étude sur son traité de la peinture » (恭齋 尹斗緒 : 그의 繪畫觀에 대한 研究 - *Gongjae YUN Duseo : Geueui hoehwagwan-e daehan yeon-gu*), in « *Étude sur l'histoire des personnages éminents de la région Jeolla du Sud (honam)* (全南(湖南)地方의 人物史 研究 - *Jeonnam(honam) jibang-eui inmulsa yeon-gu*), Gwangju, « Comité de recherches sur le développement de la région

<sup>13</sup> « 尹士人斗緒 及其子進士德熙馬 (···) 俱名一國 ».



- Jeolla du Sud » (全南地域 開發協義會 研究諮問 委員會 - *Jeonnam jiyek gaebal hyeopeuihoe yeon'gu jamun wiweonhoe*), décembre 1983, pp. 71-122.
- , « Histoire des peintres de Joseon I. YUN Duseo, nom de plume Gongjae » (朝鮮繪畫人物史 1. 恭齋 尹斗緒 - Joseon hwoehwa inmulsa I. Gongjae YUN Duseo), in « *Art ancien* » (古美術 - *Gomisul*), vol. 2, n° 1, Séoul, Association des antiquaires des Beaux-Arts coréens, printemps 1984.
- , « Controverse sur l'altération de l'autoportrait de YUN Duseo. Secret des contours tracés au verso du papier huilé » (“윤두서 자화상”의 변질파문 : 기름종이의 배면선묘(背面線描) 기법의 그 비밀 - *YUN Duseo jahwasang-eui byeonjil pamun : Gireum jong-i-eui byaemyeon seonmyo gibeop-eui gue bimil*), in « *Art ancien coréen* » (한국고미술 - *Han-guk gomisul*), n° 10, Séoul, « *Journal des Beaux-Arts* » (미술저널 - *Misul jeoneol*), 1998, pp. 62-67.
- , « *Peintures traditionnelles de la région Honam<sup>14</sup> à l'époque de Joseon* » (朝鮮時代 湖南地方의 傳統繪畫 - *Joseon sidae honam jibang-eui jeontong hwoehwa*), catalogue d'exposition, Musée national de Gwangju [peintures de YUN Duseo, son fils, Deokhui et son petit-fils, Yong], 1984, 182-189.
- LEE Wanwu, « Examen des calligraphies conservées au Pavillon de la Pluie verte à Haenam » (海南綠雨堂 소장 書藝資料의 檢討 - *Haenam Nogudang sojang seoyejaryo-eui geomto*), in « *Anciens documents du Pavillon de la Pluie verte à Haenam* » (海南綠雨堂의 古文獻 - *Haenam Nogudangeui gomunheon*), vol. 1, Séoul, Taehaksa, 2003, pp. 257-299.
- LEE Weonbok, « Examen sur l'Album “Jardin de peintures”. Supplément » (“畫苑別集”考 - *Whaweon byeoljipgo*), in « *Journal de l'histoire de l'art* » (*Misulsahak yeon-gu*), n° 215, Séoul, « Association de l'histoire de l'art coréen » (Han-guk misul sahakhoe), septembre 1997, pp. 57-79.
- LEE Youngsuk, « Univers de la peinture de YUN Duseo » (恭齋 尹斗緒의 繪畫世界 - Gongjae YUN Duseo-eui hwoehwa segye), in « *Étude de l'histoire de l'art* » (*Misulsa yeon-gu*), n° 1, Séoul, « Association des études de l'histoire de l'art Hongik » (Hongik misulsa yeon-guhoe), 1987, pp. 65-102.
- MAENG Injae, « Scène de fabrication des récipients en bois par la technique du tournage, peint par Gongjae » (恭齋의 旋車圖 - *Gongjae-eui “Seonchado”*), in « *Archéologie des Beaux-Arts* » (考古美術 - *Gogomisul*), n° 47 et 48, Séoul, « Association de l'histoire de l'art coréen » (Han-guk misulsahak-hoe), 1964, pp. 544 et 545.
- MUN Jeongja, « Réflexion sur l'univers des poèmes de YUN Duseo, nom de plume Gongjae » (恭齋 尹斗緒의 시세계에 대한 시론적 고찰 - Gongjae YUN Duseoeui sisegae-e daehan sironjeok gochal), in « *Recueil d'articles de la littérature coréenne en chinois* » (한문학논집 - *Hankuk hanmunhak nonjip*), n° 22, Yong-in, « Association de la littérature en sinogramme, du Pays de l'hibiscus (*geunyeok*)<sup>15</sup> » (근역한문학회 - *Geunyeok hanmunhakwe*), 2004, pp. 5-30.
- , « Opinion sur le style calligraphique dit *Style authentique du Pays de l'Est (dongguk)*<sup>16</sup> » (東國眞體에 관한 小見 - *Donggukjinche-ae gwanhan sogyeon*), in « *Association des études de calligraphie* » (*Seoyehak-hoe*), n° 1, Séoul, 2000.
- NHO Gichun, « Réflexion sur l'usage des sceaux de la famille YUN Seondo, nom de plume

<sup>14</sup> Cette dénomination désigne la région Jeolla du Sud.

<sup>15</sup> L'un des anciens noms de la Corée.

<sup>16</sup> L'un des anciens noms de la Corée.

Gosan » (孤山 尹善道 家門의 印章 使用考 - *Gosan YUN Seondo gamun-eui injang sayonggo*), in « *Ancients documents du Pavillon de la Pluie verte à Haenam* » (海南 綠雨堂의 古文獻 - *Haenam Nogudangeui gomunheon*), vol. I, Séoul, éd. Taehaksa, 2003, pp. 301-327.

PARK Eunsun, « Peintures et calligraphies de YUN Duseo, nom de plume Gongjae : Référence à l'Antiquité et innovation. Concernant les anciens albums de peinture de la famille YUN de Haenam » (恭齋 尹斗緒의 繪畫 : 尙古와 革新. 海南尹氏家傳古畫帖을 중심으로 - Gongjae YUN Duseo-eui hwehwa : sanggo-wa hyeoksin. Haenam YUNssi gajeon gohwacheop-eul jungsim-euiro), in « *Albums de peintures de la famille YUN de Haenam, "Peintures précieuses transmises dans la famille" · "Trésors de la famille YUN de Haenam"* » (海南尹氏家傳古畫帖 家傳寶繪·尹氏家寶 - *Haenam YUNssi gajeongohwacheop. Gajeonbohwe · YUNssi gabo*), fascicule des deux albums en fac-similé, Séoul, Office des propriétés culturelles du ministère de la Culture et du Sport sud-coréen, 1995.

—, « Peintures et calligraphies de YUN Duseo, nom de plume Gongjae : Révérence à l'Antiquité et innovation » (恭齋 尹斗緒의 書(繪)畫 : 尙古와 革新 - *Gongjae YUN Duseoeui seohwa : sanggowa hyeoksin*), in « *Étude de l'histoire de l'art* » (美術史學研究 - *Misulshak yeon-gu*), n° 232, Séoul, « Association de l'histoire de l'art coréen », 2001, pp. 101-130.

—, « Calligraphies et peintures de YUN Duseo, nom de plume Gongjae : 'Album des œuvres de la famille' et les traités sur la peinture » (恭齋 尹斗緒의 書畫 : '家物帖'과 畫論 - *Gongjae YUN Duseo-eui seohwa : Gamulcheop-gwa hwaron*), in « *Recherches des sciences humaines* » (*Inmungwahak yoen'gu*), n° 6, Séoul, « Institut de recherches des sciences humaines de l'Université des femmes Deokseong » (Deoksung yeodae inmun gwahak yoenguso), octobre 2001, pp. 141-162.

—, « Traité sur la peinture de YUN Duseo, nom de plume Gongjae : *Écrits de l'érudit Gongjae* » (恭齋 尹斗緒의 畫論 : "恭齋先生默跡" - *Gongjae YUN Duseo-eui hwaron : "Gongjae seonsaeng mukjeok"*), in « *Documents des Beaux-Arts* » (美術資料 - *Misuljaryo*), n° 67, Séoul, Musée national de Séoul, décembre 2001, pp. 89-116.

—, « Vie, peintures et calligraphies de YUN Duseo, nom de plume Gongjae » (恭齋 尹斗緒의 生涯와 書畫 - *Gongjae YUN Duseo-eui saeng-ae-wa seohwa*), in « *Recueil de travaux de l'Association des recherches, Onji* » (溫知論叢 - *Onji-sahak yeon-gu-jip*), n° 21, Séoul, Association *Onji* pour la recherche, 2009, pp. 371-422.

—, « YUN Duseo, nom de plume Gongjae. Précurseur de la *peinture lettrée* de la période dite postérieure de Joseon » (공재 윤두서. 조선 후기 선비 그림의 선구자 - *Gongjae YUN Duseo. Joseonwhugi seonbi geurim-eui seonguja*), Séoul, Dolbege, 2010.

SIM Jae (沈緯, 1722-1784), « Conversations écrites de Songcheon, nom de plume de Sim Jae *Songcheonpildam* » (松泉筆談 - *Songcheonpildam*)<sup>17</sup>, in « *Traduction du hanja en coréen d'Anthologie de calligraphies du Pays des hibiscus* » (國譯槿域書畫徵 - *Gugyeok Geunyeok seohwajing*), vol. 2, Séoul, Sigongsa, 1998, pp. 677-678.

YU Bongryeol, « YUN Duseo » (YUN Duseo), in « *Aperçu général sur la peinture coréenne* » (회화대관 - *Hwoehwa daeghwan*), Séoul, Mungyoweon, 1969, pp. 308-315.

YU Haeun, « *Étude sur les peintures de YUN Duseo, nom de plume Gongjae* » (恭齋 尹斗緒의 繪畫研究 - *Gongjae YUN Duseo-eui hweohwa yeon-gu*), in « *Études sur les*

<sup>17</sup> « 東華中葉以上 所稱名手者 拙澁麤率 始自尹恭齋 初開門路 蓮翁繼之 畫仙畫馬 世稱雙絕 而筆法懦弱 » : opinion semblable à celle de NAM Taeung.

*patrimoines culturelles* » (月刊文化財 - *Munhwajae yeon-gu*), Séoul, Patrimoines culturels, mai 1982, pp. 97-104.

YU Hongjun, « YUN Duseo, nom de plume Gongjae : une histoire personnelle tourmentée exprimée par l'autoportrait » (Gongjae YUN Duseo : Jahwasang-sog-e eorin gonoe-eui naeryeok), in « *Biographies des peintres* » (화인열전 - *Hwa-in-yeoljeon*) I, Séoul, Yeoksabipyongsa, 2001, pp. 55-115.

—, « Signification du *Cheongjukhwasa* de NAM Tae-eung dans l'histoire de l'art coréen » (南泰應의 “聽竹畫史”의 회화사적 의의 - NAM Tae'eung-eui *Cheongjukhwasa*-eui hweohwasajeok euieui)<sup>18</sup> in « *Documents des Beaux-Arts* » (美術資料 - *Misuljaryo*), n° 45, Séoul, Musée national central de Corée, 1990, pp. 71-97.

—, « Interprétation et traduction du *Cheongjukhwasa* de NAM Tae-eung (南泰應의 “聽竹畫史”의 解題 및 번역 - NAM Tae'eung-eui “Cheongjukhwasa”-eui haejemit beonyeok), in « *Documents des Beaux-Arts* » (美術資料 - *Misuljaryo*), n° 45, Séoul, Musée national central de Corée, 1990, pp. 137-156.

YUN Youngsil, « Étude sur la calligraphie de YUN Duseo, nom de plume Gongjae » (恭齋尹斗緒의 書藝研究 - Gongjae YUN Duseo-eui seoyae yeon-gu), in *Seoyehak yeon-gu*, n° 12, Séoul, « Association des études sur la calligraphie de la Corée » (*Han-guk seoyehak-hoe*), mars 2008, pp. 97 -122.

-----

CHA Miae, « *Étude des peintures de la famille de YUN Duseo, nom de plume, Gongjae* » (恭齋尹斗緒一家의 繪畫研究 - *Gongjae YUN Duseo ilga-eui hwoehwa yeon-gu*), thèse de doctorat, Séoul, Université de Hong-ik, juin 2010.

CHEON Donguk, « *Traduction du hanja au coréen et commentaire du Recueil posthume des écrits de Gongjae, nom de plume de YUN Duseo* » (역주 “공재유고(恭齋遺稿)” - Yeokju “Gongjaeyugo”), mémoire de maîtrise, Gwangju, Université Jeolla du Sud, 2013.

CHOI Jungseop, « *Étude sur l'esthétique des peintures et des calligraphies de YUN Duseo, nom de plume Gongjae* » (恭齋尹斗緒의 書畫美學思想研究 - *Gongjae YUN Duseo-eui seohwa mihak sasang yeon-gu*), mémoire de master, Séoul, Université Seonggyungwan, 2007.

GWEONG Hegyeong, « *YUN Duseo, nom de plume Gongjae et les albums de peinture de sa famille* » (恭齋尹斗緒와 그一家畫帖 - *Gongjae YUN Duseo-wa gueilga hwacheop*), mémoire de maîtrise, Daegu, Université féminine Hyoseong, 1984.

LEE Naeok, « *Connaissances et peintures de YUN Duseo, nom de plume Gongjae* » (恭齋尹斗緒의 學問과 繪畫 - *Gongjae YUN Duseo-eui hangmun-gwa hwehwa*), thèse de doctorat, Séoul, Université Gukmin, 1994.

LEE Youngsuk, « *Étude de la peinture de YUN Duseo, nom de plume Gongjae* » (恭齋尹斗緒의 繪畫研究 - *Gongjae YUN Duseo-eui hwoehwa yeon-gu*), mémoire de master, Séoul, Université Hong-ik, 1984.

YU He-eun, « *Étude des peintures de YUN Duseo, nom de plume Gongjae* » (恭齋尹斗緒의 繪畫研究 - *Gongjae YUN Duseo-eui hwoehwa yeon-gu*), mémoire de master, Séoul, Université Hong-ik, juin 1979.

### I.2.3. Hangeul

En langues occidentales

-----

---

<sup>18</sup> Cheongjuk (聽竹), nom de plume de Nam Taeung.

HONG Jongseon et al. *Hangeul in the world*, Séoul, Pajijong Press, 2008.

MARKER, Chris, *Coréennes*<sup>19</sup>, Paris, Seuil, 1959.

MARSHALL, Phil, *The Korean Singer of Tales*, Cambridge, MA Dissertation, Harvard University Press, 1994.

MAURUS, Patrick, *Histoire de la littérature coréenne*, Paris, Ellipses, 2005.

Skilled, W.E., *Kodae Sosŏl : A Survey of Korean Traditional Style Popular Novels*, Londres, School of Oriental and African Studies (University of London), 1968.

-----

BOUCHEZ, Daniel, « L'alphabet coréen », in *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia* (sous la direction d'Anne-Marie Christin), Paris, Flammarion, 2001, pp. 154-155.

En coréen

BANG Jonghyeon, « Histoire complète des “Sons corrects à enseigner au peuple” » (훈민정음통사- *Humin jeongeum tongsa*), commenté par LEE Sanggyu, Séoul, « Société avec personnes morales Olje » (*Sadan beop-in Olje*), 2013.

LEE Sanggyu et GANG Igyeong, « Écrits (ou rapports) en *Hangeul* adressés aux supérieurs (*gomok*) et écrits de procuration en *Hangeul* aux inférieures (*baeja*) » ( 한글 고목과 배자 - *Hangeul gomokgwa baeja*), Gwangmyeong (province Gyeonggi), éd. Doseochulpan Gyeongjin, 2013.

-----

KIM Eunja, « Vie musicale de la famille YUN de Haenam » (해남윤씨 가문의 음악생활 - *Haenam Yunssi gamun-eui eum-ak saenghwal*), in « Année 2012, Recueil des travaux de recherches du colloque d'été : univers de l'art de YUN Duseo, nom de plume Gongjae » (2012 nyeondo, *Hagye haksul daehoe balpyo jaryojip : Gongjae YUN Duseo-eui yesul segye*), *Gonjae munhwa-je gi'nyeom haksul daehoe*, 5<sup>e</sup> édition, Haenam, Gongjae munhwaje chujin wiweon-hoe, 2012, pp. 33-50.

KIM Youngsu, « Étude sur la conscience de la langue des lettrés confucianistes de la faction du *Soron* (I). Concernant les études sur le “*son correct*” » (小論系 學人の 言語意識 研究 (I). “正音” 研究를 중심으로 - Soronge hag-in-eui eon-eo euisik yeon-gu I. “jeongeum” yeon-gu-reul jungsim-euro), in « Littérature en chinois classique du Pays de l'Est » (東方漢文學 - *Dongbang hanmunhak*), vol. 27, Séoul.

## II. Le contact général entre la civilisation chinoise et la civilisation européenne

### II.1. Le contact entre les civilisations de différents continents

En langues occidentales

BASSANI, Ezio, « Arts sans artistes ? Problèmes d'attribution dans les arts traditionnels de l'Afrique subsaharienne », in *Mains de maîtres. À la découverte des sculptures d'Afrique* (sous la direction de Schüller Sepp), *La Vierge Marie à travers les missions*, Paris, Les éditions Braun & C<sup>ie</sup>, 1936.

GRUZINSKI, Serge, *L'Aigle et la Sibylle. Fresques Indiennes du Mexique*, Paris, Imprimerie

---

<sup>19</sup> L'album de photos en noir et blanc pris en Corée du Nord.

nationale éditions, 1994.

— (sous la direction de), *Planète métisse*, catalogue d'exposition au Musée du quai Branly, Arles, Actes Sud, 2009.

MELIKIAN-CHIRVANI, Assadullah Souren, *Le Chant du monde. L'Art de l'Iran safavide 1501-1736*, catalogue d'exposition au Musée du Louvre, Paris, Somogy Editions d'art, 2004.

## II.2. Le contact général entre la civilisation européenne et la civilisation chinoise

### II.2.1. Avant le XVI<sup>e</sup> siècle

En langues occidentales

BOOTHROYD, Ninette et DÉTRIE, Muriel, *Le voyage en Chine. Anthologie des voyageurs occidentaux du Moyen-Âge à la chute de l'Empire chinois*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992.

CORNU, Jean-Michel (sous la direction de), *Oderic de Pordenone. Le livre de sa pérégrination de Padoue à Pékin au Moyen-Âge*, Clamecy, Hots, coll. « Connaissance des sources », 1982.

DRÈGE, Jean-Pierre, *Marco Polo et la Route de la Soie*, Paris, Gallimard, 1989.

GOUSSET, Marie-Thérèse, *Le livre des merveilles du monde. Marco Polo*, Paris, Bibliothèque de l'image, 2002.

GRUNNE (de), Bernard, catalogue d'exposition à l'Espace culturel BBL, Bruxelles, 2001.

T'SERSTEVENS, A., *Le livre de Marco-Polo ou le devisement du monde*, Paris, Le club français du livre, 1953.

—, *Les précurseurs de Marco Polo*, Paris, Arthaud, 1959.

WITTKOWER, Rudolf, *L'Orient fabuleux*, traduit de l'anglais au français par Michèle Hechter (*Allegory and the Migration of Symbols*, 1977), Paris, Thames & Hudson, coll. « Iconologia », 1991.

### II.2.2. Du XVI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècles

En langues occidentales

CHANDEIGNE, Michel, *Lisbonne hors les murs. 1415-1580 : l'invention du monde par les navigateurs portugais*, Paris, Autrement, 1990.

ETIEMBLE, *L'Europe chinoise. De l'Empire romain à Leibniz* (vol .I), Paris, Gallimard, 1988, 1989.

—, *L'Europe chinoise. De la sinophilie à la sinophobie* (vol. II), Paris, Gallimard, 1988, 1989.

FRÓIS, Luís, *Européens & Japonais. Traité sur les contradictions & différences de mœurs, écrit par le R.P. Fróis, Luís au Japon, l'an 1585*, Paris, Chandeigne, 1998.

—, *Traité de Luís Fróis, S. J. (1585) sur les contradictions de mœurs entre Européens & Japonais*, traduit du portugais au français par Xavier de Castro, Paris, Chandeigne, 1994.

*Hollande and Japan: 400 years of trade*, catalogue d'exposition au Rijksmuseum, Amsterdams, Schipol Airport, 2009.

LEVENSON, Jay A. (sous la direction de), *Autour du globe. Le Portugal dans le monde aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, catalogue d'exposition au Palais des Beaux-Arts (Bruxelles), Bruxelles, Bozar books, 2008.

La VOC (Amsterdams Histerisch Museum).

*Matteo Ricci*, catalogue d'exposition, Musée Shanghai, Shanghai, 2010.

Parias L.-H. (sous la direction de), *Histoire universelle des explorations* (vol. IV), Paris, Nouvelle librairie de France, 1959.

PAGÈS, Léon, *Histoire de la religion chrétienne au Japon depuis 1598 jusqu'à 1651*, Paris, 1869.

PASTOUREAU, Mireille et GRANDSART, Hervé, *Indes merveilleuses. L'ouverture du monde au XVI<sup>e</sup> siècle*, catalogue d'exposition à la Chapelle de la Sorbonne, Paris, Bibliothèque nationale/Chancellerie des Universités de Paris, 1993.

VISSIERE, Isabelle et Jean-Louis (sous la dir.), *Lettres édifiantes et curieuses de Chine par les missionnaires jésuites. 1702-1776*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979.

#### En coréen

GANG Jaeon, *Seoyanggwa Joseon. Gue yimunhwa gyeoktu-eui yeoksa*, (*Occident et Joseon. Histoire du combat contre une culture très étrangère*), traduit du japonais au coréen par Yi Gysu, Séoul, Hakgojae, 1999.

#### II.2.3. Le XIX<sup>e</sup> siècle et ensuite

##### En langues occidentales

CHARRIER, Isabelle, *La peinture japonaise contemporaine. De 1750 à nos jours*, Besançon, La Manufacture, 1991.

CORNELOUP, Marie et SIGAUD, Anne, *Clichés japonais. Le temps suspendu 1908-1930*, catalogue d'exposition au Musée Albert-Kahn, Boulogne-Billancourt, 2011.

ESMEIN, Suzanne, *Hugues Krafft au Japon de Meiji. Photographies d'un voyage, 1882-1883*, Paris, Hermann, 2003.

GOODY, Jack, *L'orient en occident*, traduit de l'anglais par Pierre-Antoine Fabre, Paris, Seuil, 1999.

KOYAMA-RICHARD, Brigitte, *Japon rêvé. Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasu*, Paris, Hermann, 2001.

LANKOV, Andrei, *The dawn of modern Korea*, Séoul, Eunhaengnamu, 2007.

MADEC, Loïc et SAINT-GUILHEM, Charles-Édouard (sous la direction de), *Corée. Voyageurs au Pays du matin calme. 1788-1938*, Paris, Omnibus, 2006.

Ministère des Affaires étrangères, *Le Japon en transition. Cent ans de Modernisation*, Tokyo, International Society for Educational Information, 1972.

OMOTO Keiko et MACOUIN, Francis, *Quand le Japon s'ouvrit au monde. Emile Guimet et les arts d'Asie*, Paris, Gallimard/Réunion des Musées nationaux, 1990.

OSAKI Hitoshi et OGURA Tadao (sous la direction de), *Realistic Representation III: Painting in Japan 1884-1907*, catalogue d'exposition au Musée national de l'Art moderne (Tokyo, Kyoto), 1988.

TSCHUDIN, Jean-Jacques et HAMON, Claude, *La modernité à l'horizon. La culture populaire dans le Japon des années vingt*, Arles, Philippe Piquier, 2004.

-----

CHICHA-CASTEX, Céline, « Paul Jacoulet », in *Nouvelles de l'estampe* (revue du Comité national de la gravure française), catalogue d'exposition à la Bnf du site François-Mitterrand, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2011.

#### II.3. Histoire générale des pays du monde chinois

### II.3.1. La Corée

#### En langues occidentales

-----

- BOUVIER, Nicolas, *Journal d'Aran et d'autres lieux. Feuilles de route*, Paris, Payot, 1993.  
DUNCAN, John B. et al. *The Institutional Basis of Civil Governance in the Choson Dynasty*, Séoul, The Academy of Korean Studies, 2009.  
FABRE, André, *Histoire de la Corée*, l'Asiathèque, 2000.  
KEITH, Elizabeth, SCOTT E.K., Robertson, *Old Korea. The Land of Morning Calm*, Londres, Hutchinson, 1946.  
LI, Ogg, *Histoire de la Corée*, Paris, PUF, 1969.  
MACOUIN, Francis, *La Corée du Chosŏn (1392 - 1896)*, Paris, Les Belles-Lettres, 2009.  
MAURUS, Patrick, *La Corée dans ses fables*, Paris, Actes Sud, 2010.

-----

- BUSWELL, Robert, « Buddhism under Confucian Domination: The Synthetic Vision of Sŏsan Hyujŏng (1520-1604) », in *Confucianism and Late Chosŏn Korea* (conference at University of California), Los Angeles, January 1992.  
DEUHLER, Martina, *The Confucian Transformation of Korea*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1993.  
KALTON, Michael, « Horak Debate », Paper presented to The Conference on Confucianism and Late Chosŏn Korea, University of California, Los Angeles, January 1992.  
WALRAVEN, Boudewijn, « Popular Religion in a Confucianized Society », in *Confucianism and Late Chosŏn Korea* (conference at University of California), Los Angeles, January 1992.

#### En coréen

-----

- CHOI Gilseong, « *Reécrire shamanisme coréen* » (새로 쓴 한국무속 - *Sero sseun han-guk musok*), Séoul, Asea munhwasa, 1999.  
« *Divers problèmes dans la déconstruction de la société « médiévale » coréenne* (vol. I). *États actuels et problématiques des études sur la période postérieure du Joseon. Économie et société* » (한국 중세사회 해체의 제문제 (상). 조선 후기사 연구의 현행과 과제, 경제사회편 - *Hanguk jungsesahwe haechegi-eui jemunje (sang). Joseonhugisa yeongu-eui hyeonhwang-gwa gwaje, gyeongje sahwepyeon*) Séoul, Doseochulpan Hanul, 1987.  
GEUM Jangtae et RYU Dongsik, « *Histoire coréenne des pensées religieuses. Confucianisme · Christianisme* » (韓國宗教思想史. 儒教·基督教篇 - *Han-guk jonggyo sasangsa. Yugyo·Gigokgyo pyeon*), Séoul, Éditions de l'Université Yeonse (*Yeonse daehakgyo chulpanbu*), 1986.  
LEE Jeong-ok, « *LEE Hyeongsang, nom de plume Byeongwa* » (병와 이형상 - *Byeongwa LEE Hyeongsang*), Séoul, Geulnurim, 2014.  
SONG Jiweon, « *Maîtres de la musique coréenne* » (한국 음악의 거장들 - *Han-guk eumak-eui geojangdeul*), Séoul, Taehaksa, 2012.  
SON Seungcheol, « *Tongsinsa de Joseon, diplomates envoyés aux Chogunats de Bakufu, établissent la communication avec le Japon* » (조선 통신사, 일본과 통하다 - *Joseon tongsinsa, Ilbon-gwa tonghada*), Séoul, Dong-asia, 2006.
- 
- « *Monde néo-confucéen du Joseon* » (朝鮮 性理學의 世界. 思惟와 實踐 - *Joseon seon-rihak-eui segae. Sayu-wa silcheon*), Séoul, Musée national de Séoul, 2003.

### II.3.2. La Chine

#### En langues occidentales

- BALAZS, Étienne, *La bureaucratie céleste. Recherches sur l'économie et la société de la Chine traditionnelle*, Paris, Gallimard, 1965.
- GERNET, Jacques (préface de), *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, Paris, Encyclopædia universalis et Albin Michel, 1998.
- GROUSSET, René, *Histoire de la Chine*, Paris, Fayard, 1942.
- Hergé, *Les aventures de Tintin. Le lotus bleu*, bande dessinée, Paris, Casterman, 1946.
- GROUSSET, René et G. LÉONARD, Émile (sous la direction de), *Histoire universelle I*, Paris, La Pléiade, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », 1969.
- HUARD, Pierre et WONG Ming, *Chine d'hier et d'aujourd'hui. Civilisation-arts-techniques*, Paris, Horizons de France, 1960.
- NEEDHAM, Joseph, *La tradition scientifique chinoise*, Paris, Hermann, 1974.
- PERRONT, Nadine, *Être juif en Chine. L'histoire extraordinaire des communautés de Kaifeng et de Shangai*, Paris, Albin Michel, coll. « Présences du judaïsme », 1998.
- SEGALEN, Victor, *Œuvres complètes. Cycle chinois ; cycle archéologique et sinologique*, édition établie par Henry Bouillier, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995.
- STEIN, Rolf A., *Le monde en petit. Jardins en miniature et habitations dans la pensée religieuse d'Extrême-Orient*, Paris, Flammarion, 2001.

#### En coréen

*Dictionnaire des personnalités chinoises* (중국인물사전 - *Jungguk inmul sajeon*), « Institut coréen des études des sciences humaines » (한국인문고전연구소 - *Han-guk inmun gojeon yeonguso*) <http://terms.naver.com/list.nhn?cid=56777&categoryId=56777>.

### II.3.3. Le Japon

#### En langues occidentales

FRÉDÉRIC, Louis, *Le Japon. Dictionnaire et civilisation*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996.

## III. La peinture dans le *monde chinois* et en Europe aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles et le contact artistique sino-européen

### III.1. La Corée

#### III.1.1. Histoire de l'art en Corée

#### En langues occidentales



- ALPHEN (van), Jan, (sous la direction de), *The smile of Buddha. 1600 years of Buddhist art in Korea*, catalogue d'exposition au Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Bozarbooks and Bai, 2008.
- ANTOINE, Stéphani, *Namsan, Gyeongju, Corée. La Montagne des dix mille Bouddhas*, Paris, Cercle d'art, 2002.
- CAMBON, Pierre, *L'Art coréen au musée Guimet*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001.
- CAMBON, Pierre et CARROLL, Joseph P., *La poésie de l'encre, tradition lettré en Corée, 1392-1910*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux et Musée national des arts asiatiques Guimet, 2005.
- Nostalgies coréennes. Peintures et paravents du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001.
- MOES, Robert, *Auspicious Spirits: Korean Folk Paintings and Related Objects*, Washington (D.C.), The International Exhibition Foundation, 1983.
- PARK Ah-Rim, « *Koguryo Tombs Murals in the East Asian Funerary Art*, Séoul, Jimoondang, 2009.

En coréen

-----

- AHN Huijun, « *La tradition de la peinture coréenne* » (韓國繪畫의 傳統 - *Han-gukhwehwa-eui jeontong*), Séoul, Munyaechulpansa, 1990.
- GO Yuseop, « *Œuvres complètes de GO Yuseop, nom de plume Wuhyeon* (vol. I). *L'histoire de l'art coréen (Première partie). Traités généraux* »<sup>20</sup> (又玄 高裕燮 全集 | 朝鮮美術史 (上) 總論篇 - *Wuhyeon Go Yuseopjeonjip* (vol. I). *Joseonmisulsa (sang)*. Chongnonpyeon), Séoul, Yeolhwadang, 2007.
- , « *Nos arts et notre artisanat d'arts* » (우리的美術과工藝 - *Wuri-eui misul-gwa gongye*), Séoul, Yeolhwadang, 1977.
- KIM Dongwoo et HEO Hyeongwook (sous la direction de), *Korean Museum. 100 Years in Remembrance*, Musées coréens. Commémoration de leurs cent ans, Séoul, Ingraphics, 2009.
- KIM Weonyong, « *Comprendre l'art ancien coréen* » (韓國 古美術의 理解 - *Han-guk gomisuleui i-hae*), Seoul, Seouldaehakgyochulpanbu, 1983.
- LEE Dongju, « *L'histoire de l'art coréen* » (韓國繪畫史論 - *Han-guk hwehwasaron*), Séoul, Yeolhwadang, 1987.
- , *Wuri yetguerimeui areumdawum (Beauté de nos peintures anciennes)*, Séoul, Sigongsa, 1996.
- LEE Haerang, « *Dictionnaire de l'art coréen II. Dictionnaire des Beaux-Arts*<sup>21</sup> » (한국 예술사전 II. 한국 미술사전 - *Han-guk yesulsajeon II. Han-guk misulsajeon*), Séoul, Daehanmingukyesulweon, 1985.
- LEE Sanghyeon, « *Couleurs de la peinture traditionnelle* » (전통 회화의 색 - *Jeontong hwehwa-eui saek*), Séoul, Gyeolchulpansa, 2010 (1<sup>re</sup> édition, 2008).

<sup>20</sup> Les écrits du premier historien de l'art et esthéticien coréen modern GO Yuseop (1905-1944), rédigés entre 1932 et 1941 sous l'occupation japonaise. Il s'agit d'essais sur dix-huit différents sujets concernant l'histoire de l'art coréen qui sont rassemblés et publiés en dix volumes.

<sup>21</sup> Le terme traduit en coréen, *misul*, lors de son introduction en Corée au début de l'occupation japonaise et utilisé confusément et en conflit avec le *seohwa* (la « calligraphie et peinture ») (cf. PARK Geri, « *Tradition de la peinture coréenne vue au XXe siècle* » (20 世紀 韓國繪畫에서의 傳統論 - *Isipsegi hanguk hwehwa-eseoeui jeontongron*), thèse de doctorat, Séoul, Université Iwha, juillet 2006.

-----

OK Yeongjeong, « Étude sur les artisans de l'imprimerie en caractères mobiles du Bureau de l'imprimerie de Joseon. Concernant les artisans-sélecteurs des caractères » (조선시대 인쇄관청의 活字印刷 匠人연구. 均字匠을 중심으로 - Joseonsidae inshe gwancheong-eui hwalja inshe jang-in yeon-gu. Gyunjang-eul jungsim-euro), in « *Culture de la Corée* » (*Han-gukmunhwa*), n° 47, Séoul, 2009, pp. 71-94.

PARK Sangjin, « Étude sur la qualité matérielle du papier Joseon (*hanji*) et de la planche en bois » (목판및 종이(한지)의 재질분석 - *Mokpan-mit jong-i(hanji)-eui jevil bunseok*), in « *Recherche sur les études de nation* » (국학연구 - *Gukhakyeon-gun*), vol. 2, Séoul.

SON Gyeyoung, « Analyse sur les papiers des manuscrits anciens » (조선시대 古文書에 사용된 종이분석 - Joseonsidae gomunseo-e sayongdwen jong-i bunseok), in « *Revue de l'Association des études des documents d'inscription* » (한국기록관리학회지 - *Han-guk girok hakhweji*), vol. 5, n° 1, Séoul, 2005.

SON Gyeyoung, « Étude sur les papiers des manuscrits anciens : concernant “Takjijunjeol” » (고문서에 사용된 종이연구 : “度支準折”을 중심으로 - Gomunseo-e sayongdwen jong-i yeon-gu : “Takjijunjeol”-eul jungsim-euro), in « *Étude des manuscrits anciens* » (고문서연구 - *Gomunseoyeon-gu*), vol. 25, Séoul.

-----

« *Peintures avec colophones royales* » (왕의 글이 있는 그림 (御製) - *Wang-eui geul-i it-neun geurim - eoje*), catalogue d'exposition, Séoul, Musée national central de Corée, 2008.

### III.1.2. La peinture coréenne de l'époque de Joseon

#### En langues occidentales

AHN Huijoon, *Korean Landscape Painting in the Early Yi Period: The Kuo His Tradition*, Ph. D. dissertation, Harvard University, Cambridge, MA, 1974.

CAMBON, Pierre et JOSEPH P. Carroll (sous la direction de), *La poésie de l'encre. Tradition lettrée en Corée. 1392-1910*, catalogue d'exposition au Musée national des arts asiatiques Guimet, Paris, Réunion des musées nationaux/Musée national des arts asiatiques Guimet/Association pour le rayonnement des arts asiatiques, 2005.

LEE U-fan et CAMBON, Pierre, *Nostalgies coréennes. Collection Lee U-fan. Peintures et paravents du XVIIe au XIXe siècle*, Réunion des Musées nationaux, Paris, 2001.

#### En coréen

-----

HONG Seon-gyun, « *Propos sur l'histoire de la peinture de Joseon* » (朝鮮時代 繪畫史論 - *Joseonsidae hwehwasaron*), Séoul, Munaechulpansa, 1999.

OH Sechang, « *Recueil des calligraphes et des peintres du Pays de l'hibiscus* » (槿域書畫徵 - *Geunyeokseohwajing*)<sup>22</sup>, Séoul, 1928.

YU Hongjun, « *Étude sur les traités de la peinture de Joseon* » (조선시대 화론연구 - *Joseonsidae hwaron yeon-gu*), Séoul, Hakgojae, 1998.

-----

AHN Huijun, « *Peintres d'académie à l'époque de la dynastie du Joseon* » (朝鮮王朝時代의

---

<sup>22</sup> Le livre est constitué d'une série de biographies présentées dans l'ordre chronologique, *pyeonnyeonchesik yeoljeon* (編年體式列傳 - *pyeon-nyeonchesik yeoljeon*).

畫院 - *Joseonwangjosidae-eui hwaweon*), in « *La culture de la Corée* » (*Han-guk munhwa*), n° 9, Séoul, pp. 147-178.

CHOI Wansu, « Peinture d'oiseaux et d'animaux à poils de la dynastie de Joseon » (朝鮮王朝 翎毛畫 考 - *Joseon wangjo yeongmohwa go*), in *Gansongmunhwa 17 (hwehwa 17)*, Séoul, Han-gukminjokmisulyeon-guso, octobre 1979.

HEO Yonghwan, « Copies interprées de Joseon, d'après des reproduction des albums chinois de peintures » (조선시대 중국화보 방작들 - *Joseonsidae junggukhwabo bangjak-deul*), in « *Étude sur l'histoire de l'art* » (*Misulsahak*), vol. 14, Séoul, Misulsahakhwe, 1991.

JEONG Byeongmo, « “Huit coursiers” conservés au Musée national de Séoul » (國立中央博物館所藏 “八駿圖” - *Gukrip jung-ang bakmulgwan sojang “Paljundo”*), in « *Documents des Beaux-Arts* » (*Misuljaryo*), Séoul, pp. 3-26.

LEE Daeweon, « Formation de l'école de la peinture coréenne dans l'histoire de la peinture de la dynastie Yi : de KIM Si à JEONG Seon » (李朝繪畫에 있어서의 韓國畫派의 成立 : 金視에서 鄭敷까지 - *Yijo hwehwa e isseoseoeui han-gukhwapa-eui seongrip : KIM Si-eseo JEONG Seon-kkaji*), pp. 17-56.

LEE Weonbok, « Singes dans la peinture traditionnelle » (전통미술의 원숭이 - *Jeontongmisul-eui weonsung-i*), non publié, 5 pages.

-----

KIM Hongdae, « *Étude des peintures en copie de l'époque de Joseon* » (朝鮮時代 倣作繪畫 研究 - *Joseonsidae bangjakhwehwa-eui yeon-gu*), mémoire de maîtrise, Séoul, Université de Hong-ik, 2002.

LEE Soyong, « *Étude sur le principe pictural de copie d'esprit dans les figuration des personnages* » (人物畫의 寫意性에 관한 研究 - *Inmulhwa-eui saeuseong-egwanhan yeon-gu*), thèse de doctorat, Séoul, Université Hong-ik, 2006.

### III.1.3. « Études » et arts à la période postérieure de Joseon (c. 1700 - c. 1850)

En langues occidentales

COX, Susan, « An Unusual Album by a Korean Painter, Kang Se-Hwang », in *Oriental Art 19*, n° 2, 1973.

HABOUSH, Jay, KIM Hyun, « The Sirhak Mouvement of the Late Yi Dynasty », *Korean Culture 8*, no. 2, été 1987.

KALTON, Michael, « An Introduction to Sirhak », *Korea Journal 15*, n° 5, mai 1975.  
*Korean Arts of the Eighteenth Century: Splendor & Simplicity*, catalogue d'exposition, The Asia Society Gallery, New York, 1993.

En coréen

-----

LEE Taeho, « *Réalisme pictural de la période finale de Joseon* » (조선후기 회화의 사실정신 - *Joseon whugi hoehwa-eui sasil jeongsin*), Séoul, Hakgojae, 1996.

LEE Taeho, YU Hongjun, « *Peintures et calligraphies de la période dite postérieure de Joseon (c.1700-c. 1850)* »<sup>23</sup> (조선후기 그림과 글씨 - *Joseonwhugi geurim-gwa geulssi*),

---

<sup>23</sup> Cf. Nam Taeung (南泰膺, 1687-1740). Traduction du chinois en coréen : « YUN Deokhui, fils de YUN Duseo, a peint à l'instar de son père et s'est fait reconnaître comme peintre. Mais contrairement à son père

Séoul, Hakgojae, 1992.

RYU Hyeongweon (1622-1673), « *Essais de Ban-gye [nom de plume de RYU Hyeongweon]* » (磻溪隨錄 - *Ban-gesurok*).

-----

HONG Seon-gyun, « Han-gugeui yeongmohwa (Peintures coréennes d'oiseaux et d'animaux à poil) », in *Gukbo 10. Hwehwa (Trésors nationaux 10. La peinture)* (sous la direction de AHN Huijun), Séoul, Yegyeongchulpansa, 1984, pp. 233-240.

GEUM Jia, « Transformation en style Joseon des peintures d'après des poèmes Tang durant la période dite *postérieure* de Joseon (1700 env.-env.1850) » (朝鮮後期唐詩詩意圖에 나타난 朝鮮南宗文人畫의 실천과 변용 - *Joseon-whugi Tangsi sieuido-e natanan Joseonpung namjong muninhwa-eui silcheon-gwa byeonyong*), in « *Recueil des écrits sur la littérature chinoise* » (*Jungguk-eo munhak nonjip*), vol. 50, Séoul.

GU Bonhyeon, « Introduction de l'«Album de peintures rassemblées par le sieur Gu» (*Gushi huapu*[*Gossi hwabo*]) et des poèmes pour les peintures de Joseon » (“顧氏畫譜”의 전래와 朝鮮의 題畫詩 - “Gossihwabo”eui jeonrae-wa joseon-eui jehwasi), in *Gyujanggak*, n° 28, Séoul, Université nationale de Séoul.

LEE Hongju, « Étude sur la représentation des personnages en couleur, réalisé par les *peintres d'académie* aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles au Joseon » (17-18 세기 조선의 공필 채색 인물화 연구 - 17-18 segi Joseon-eui gongpil saekchae-inmulhwa yeon-gu), in « Étude sur l'histoire de l'art » (*Misulsahak yeon-gu*), n° 267, Séoul, septembre 2010, pp. 5-47.

LEE Sumi, « Types du portrait de la période dite *postérieure* de Joseon (1700 env.-env.1850) et ses techniques » (조선후기 초상화 초본의 유형과 그 표현기법 - *Joseon whugi chosanghwa chobon-eui yuhyeong-gwa gue pyohyeon gibeop*), Séoul, juin 2010, pp. 323-353.

SONG Huigyeong, « Réception des albums [chinois] de peintures à l'époque *postérieure* de Joseon et évolution de la représentation des personnages en petit dessin abstrait. Concernant les œuvres de JEONG Seon » (조선후기 畫譜의 수용과 點景人物像의 변화. 鄭散의 작품을 중심으로 - *Joseonwhugi hwabo-eui suyong-gwa jeomgyeon-inmulsang-eui byeonhwa. JEONG Seon-eui jakpum-eul jungsim-euiro*).

YU Hongjun, « YUN Duseo, nom de plume Gongjae, précurseur de la peinture réaliste de la période dite *postérieure* de Joseon »<sup>24</sup> » (공재 윤두서 : 조선후기 사실주의 회화의 선구 - Gong-jae YUN Duseo, Joseon whugi sasiljueui hoehwa-eui seon-gu), in « *Critique de l'histoire* » (역사비평 - *Yeoksa bipyeong*), n° 11, Séoul, Yeoksa bipyeong-sa, hiver 1990, pp. 324-351.

—, « Explication bibliographique et traduction du hanja en coréen sur l'Histoire des peintres par Cheongjuk, nom de plume de NAM Taeung » (南泰膺 ‘聽竹畫史’의 解題 및 번역 - NAM Taeung ‘Cheongjukhwasa’eui haejemit beonyeok), in « *Peintures et calligraphies de la période dite finale [milieu du 17<sup>e</sup> siècle – début du 19<sup>e</sup> siècle] de Joseon. Du règne Injo [1623-1649 : le XVI<sup>e</sup>] à celui Yeongjo [1694-1776 : le XXI<sup>e</sup>]* » (조선후기 그림과 글씨. 仁祖부터 英祖年間の 書畫 - *Joseon whugi-eui geurim-gwa geulssi. Injo-butteo Yeongjoneongan-eui seohwa*), Séoul, éd. Hakgojae, 1992, pp. 137-167).

-----

---

capable de représenter les “esprits” (*sinmyo*) dans ses œuvres, il se limita seulement aux techniques, et tout cela nous rappelle CHO Sok et son fils » ; « YUN Duseo-eui adeul Deokhui ttohan guerim-eul seseuphayeo hwamyeongeul sesang-eseo eot-eosseuina abeoji jejeueui gonggyohamman eot-eotteulppun gue sinmyohameuo eotji mothammi machi Changgang Jo Sokbuhawa gattatda » (恭齋子德熙·亦世其畫名于世·而得父之工其妙則不傳·如滄江父子之焉·子愔亦有絕才·其進未可量也·姑俟其成就之如何耳).

GWEON Youngju, « Étude sur l'aspect réaliste de la peinture de YUN Duseo, nom de plume Gongjae. Concernant la relation avec les "Études pragmatiques" (*Sirhak*) » (공재 윤두서 회화의 사실성 연구. 실학사상과의 연관성을 중심으로 - *Gongjae YUN Duseo hwewhaeui sasilseong yeon-gu. Sirhaksasanggwaeui yeongwanseongjeul jungsim-euro*), mémoire de master, Dae-gu, Université Gyaemyeong, 2006.

JANG Nanhui, « *Les albums de peintures des époques des Ming et des Qing et la peinture de la période dite postérieure de Joseon (1700 env.-env.1850)* » (中國 明清代畫譜와 朝鮮後記의 畫壇 - *Jungguk Myeong Cheongdae hwabo-wa Joseonwhugi-eui hwadan*), mémoire de master, Daejeon, Université nationale de la région Chungcheong du Sud, avril 2003.

JIN Bora, « "Album de peintures inspirés des poèmes des Tang" (*Tangshi huapu*) et peinture de la période dite postérieure de Joseon (1700 env.-env.1850) » ("唐詩畫譜"와 朝鮮後記의 畫壇 - "Dangsihwabo"wa joseonwhugi hwadan), mémoire de master, Séoul, Université Ihwa, juin 2006.

LEE Eunyoung, « *L'influence de la théorie de réalité de Lee Hagon, nom de plume Damheon, sur la peinture réaliste de la période postérieure de Joseon : Concernant YUN Duseo et Jeong Seon* » (澹軒 李夏坤의 寫眞論이 朝鮮後記 寫實主義繪畫에 끼친 영향 : 尹斗緒와 鄭散을 중심으로 - *Damheon LEE Hagon-eui sasilron-i joseon whugi sasiljueui hoehwa-e ggichin yeonghyang : YUN Duseo-wa JEONG Seon-eul jungsim-euro*), mémoire de master, Séoul, Université Dan'guk, 2000.

LEE Naeok, « L'origine de la peinture du genre dans la période postérieure du Joseon. Concernant les œuvres de YUN Duseo » (朝鮮後期 風俗畫의 起源-尹斗緒를 中心으로 - *Joseonhwugi pungsokhwa-eui giweon. YUN Duseo-reul jungsim-euro*), in « *Documents des Beaux-Arts* » (美術資料 - *Misuljaryo*), n°49, Séoul, Musée national de Séoul, 1992, pp. 40-63.

PARK Geri, « *Tradition de la peinture coréenne vue au XXe siècle* » (20 世紀 韓國繪畫에서의 傳統論 - *Isipsegi hanguk hwehwa-eseoeui jeontongron*), thèse de doctorat, Séoul, Université Ihwa, juillet 2006.

YU Jaechun, « *Étude sur le réalisme de la peinture du "paysage réaliste de la période dite postérieure de Joseon (1700 env.-env.1850)* » (조선후기 진경산수화의 사실론에 관한 연구- *Joseon whugi jingyeong sansuhwa-eui sasilron-e gwanhan yeon-gu*), mémoire de master, Séoul, Université Sungkyunkwan, 2009.

## III.2. La Chine

### III.2.1. Histoire de l'art chinois

En langues occidentales

ADHÉMAR, Jean (sous la direction de), *La gravure*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1972.

AUBOYER, Jeanine, *Les arts de l'Asie orientale et de l'Extrême-Orient*, Paris, PUF, 1976.

CAHILL, James, *Trois mille ans de peinture chinoise*, traduit de l'anglais au français par Nidine Perront, Arles, Éditions Philippe Piquier, 2003.

CHÂTELET, Albert et GROSLER, Bernard Philippe, *Histoire de l'Art. L'art asiatique. 4000 ans des chefs-d'œuvre*, Paris, Larousse, 1988.

CHENG, François, *Shitao. 1642-1707. La saveur du monde*, Paris, Phébus, 1998.

—, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991.

- ELISSEEFF, Vadim, *Dix siècles de peinture chinoise. Peintures et calligraphies de la collection de M. John M. Crawford Jr.*, catalogue d'exposition, Musée Cernuschi, Paris, Euros, 1966.
- GROUSSET, René, *La Chine et son art*, Paris, Plon, 1951.
- HALLADE, Madeleine, *Arts de l'Asie ancienne. Thèmes et motifs ; III La Chine*, Paris, PUF, 1956.
- HUNTER, David, *Papermaking*, New York, Dover publications, 1973(1<sup>re</sup> édition, 1933).
- JARRIGE, Jean-François, DESROCHES, Jean-Paul et GIÈS, Jacques, *Trésors du Musée national du Palais, Taipei. Mémoire d'Empire*, catalogue d'exposition, Musée des arts asiatiques Guimet, Paris, Réunion des musées nationaux/AFAA, 1998.
- JULLIEN, François, *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture*, Paris, Seuil, 2003.
- LESBRE, Emmanuelle et LIU Jianlong, *La peinture chinoise*, Paris, Hazan, 2004.
- LION-GOLDSCHMIDT, Daisy, *Les arts de la Chine*, Paris, Plon, 1937.
- PELLIOT, Paul, *La Haute Asie*, Paris, L'édition artistique, s.d., après 1929.
- REY, Marie-Catherine (sous la direction de), *Les Très Riches Heures de la Cour de Chine. Chefs-d'œuvre de la peinture impériale des Qing. 1662-1796*, catalogue d'exposition, Musée des arts asiatiques Guimet, Paris, Réunion des musées nationaux, 2006.
- SIRÉN, Osvald, *Histoire de la peinture chinoise II. L'époque Song et l'époque Yuan*, Paris, Les éditions d'art et d'histoire, 1935.
- SWANN, Peter C., *La peinture chinoise*, traduit de l'anglais au français par Georges Lambin, Paris, Gallimard, 1958.
- WOU Tchen-fou, *Chine. L'estampe*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1990.
- 
- SEGALEN, Victor, « Éventail volant », in *Œuvres complètes. Cycle chinois. Cycle archéologique et sinologique*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, pp. 165 et 166.
- TSIEN Tsueu-hsuein, « Papier et impression », in *Science and civilization in China*, vol. 4, (sous la direction de NEEDHAM, Joseph), Cambridge, Cambridge University Press, 1975.
- Unesco, *Deux mille ans de peinture chinoise*, Paris, Unesco, 1955.

#### En coréen

- 
- BAN Jissing, « Évolution de technique des papiers en Chine » (중국제지기술사 - *Jungguk jejigisulsa*), traduit du chinois au coréen par CHO Byeongmuk, Séoul, Gwang-ilmunhwasa, 2002.
- CAHILL, James, « Histoire de la peinture chinoise » (中國繪畫史- *Jungguk hwehwasa*), traduit de l'anglais au coréen par CHO Seonmi, Séoul, Yeolhwadang, coll. « Misulsinseo », 1971.
- GONG Sangcheol et al., « Chine, chinois et la culture chinoise » (중국 중국인 그리고 중국문화 - *Jungguk. Jungguk-in guerigo jungguk munhwa*), Séoul, Darakweon, 2011
- KIMBARA, Seiko, « Cœur » et peinture de l'Orient (동양의 그림과 마음 - *Dongyang-eui maeum-gwa guerim*), traduit du japonais au coréen par MIN Byeongsan, Séoul, Saemunsa, 2007.
- KIM Yong-ok, « Traité de peinture de Shi-tao » (石濤畫論 - *Seokdohwaron*), Séoul, Tongnamu, 1996.
- Kobayashi Hiromitsu (小林宏光), « La gravure chinoise. Des Tang aux Qing » (中國の版畫 唐代から清代まで - *Gungguk-eui jeontongpanhwa. Tang sidae-esoo Qing sidae-kkaji*),

Tôkyo, éd. Tôshinidô, 1995 : traduit du japonais en coréen par KIM Myeongseon, Séoul, éd. Sigongart, 2002

« *Peintures des Ming et des Qing* » (明·清繪畫展 - *Myeong Qeong hwaehwajeon*), catalogue d'exposition, Musée national de Gwangju, Gwangju, Musée national de Gwangju, 2011.

-----  
HEO Yonghwan, « Albums chinois de peintures I » (中國의 畫譜 I - *Jungguk-eui hwabo I*), in « *Étude sur l'histoire de l'art* » (*Misulsahak*), vol. 12, Séoul, Misulsahakhwe, 1989, pp. 37-50.

—, « Albums chinois de peintures II » (中國의 畫譜 II - *Jungguk-eui hwabo II*), in « *Étude sur l'histoire de l'art* » (*Misulsahak*), vol. 13, Séoul, Misulsahakhwe, 1991.

-----  
HEO Yonghwan, « *Rapport entre les lecteurs et les 'peintres d'académie' à l'époque du Song du Nord* » (北宋의 讀書人和 畫院과의 關係 - *Buksongmal-eui dokseoin-gwa hwaweongwa-eui gwan-ge*), mémoire de master, Séoul, Université Goryeo, 1978.

—, « *Étude sur l'évolution de l'académie de la peinture chinoise* » (중국 畫院 制度史 연구 - *Jungguk hwaweonjedosa yeon-gu*), thèse de doctorat, Séoul, Université Goryeo, 1981.

-----  
(Sources)

CHENG Dayue [Jeong Daeyak] (程大約) (éd. par), « *Collection de Cheng, des dessins pour les pains d'encre* » (程氏墨苑 - *Chengshi moyuan* [Jeongssi mukweon]), Paris, Bnf (Catalogue Maurice Courant, Chinois 1134-1137).

FANG Yunlu [BANG Wuno] (方于魯) (éd. par), « *Collection de Fang, des dessins pour les pains d'encre* » (方氏墨譜 - *Fangchemop'ou* [Bangssimukbo]), 1700 (1<sup>ère</sup> publication, 1588), gravures sur bois (fac-similé), bois ; 30×19 cm, Paris, INHA (4 Res. 997).

WANG Gai (王概, 1662 - 1722), *Les Enseignement de la peinture du Jardin grand comme un grain de moutard* (芥子園畫傳 - *Kiai-Tseu-Yuan Houa Tchouan*), Raphaël Petrucci (traduit et commenté par), Paris, éd. Libraire You Feng, 2000 (1<sup>ère</sup> édition, 1916).

### III.2.2. L'art pictural des lettrés confucianistes

En langues occidentales

-----  
ESCANDE, Yolaine (traduit et présenté par), *L'art de la Chine traditionnelle*, Paris, Herman, coll. « *Savoir : sur l'art* », 2000.

— (traduits et présentés par), *Traité chinois de peinture et de calligraphie (des Han aux Sui)*, Tome 1, Paris, Klincksieck, coll. « *L'esprit et les formes* », 2003.

—, *Traité chinois de peinture et de calligraphie (des Tang et les Cinq dynasties)*, Tome 2, Paris, Klincksieck, coll. « *L'esprit et les formes* », 2010.

GUO Ruoxu, *Notes sur ce que j'ai vu et entendu en peinture (Tuhua jianwenzhi)* (1074), traduit du chinois au français par ESCANDE, Yolaine, Bruxelles, La lettre volée, coll. « *Documents sur l'art* », 1994.

VANDIER-NICOLAS, Nicole, *Esthétique et peinture de paysage en Chine. Des origines aux Song*, Paris, Klincksieck, 1987.

—, *Art et sagesse en Chine. Mi fou (1051-1107) : Peintre et connaisseur d'art dans la perspective de l'esthétique des lettrés*, thèse de doctorat, Paris, PUF, 1963.

—, *Peinture chinoise et tradition lettrée : expression d'une civilisation*, Paris, Seuil, 1983.

ZAO Wou-ki, ROY, Claude, *Estampages Han*, Paris, le Club français du livre, 1967.

-----  
« Lettrés et fonctionnaires. Le développement des savoirs », in *Chine : l'apogée des Song*, catalogue d'exposition au Musée de Picardie, Amiens, Musée de Picardie, 2000.

En coréen

-----  
GWEON Seokhwan, « *Les mécènes des artistes d'origine de la région du Sud du fleuve Yantzu* » (중국의 강남 예술가와 그 패턴들 - *Jungguk-eui gangnam yesulgawa gue patrondeul*), Séoul, éd. Han-gukhaksuljeongbo, 2009.

LEE Dongcheon, « Diverses falsifications des peintures et des calligraphies chinoises » (중국서화 위조의 유형 - *Jungguk seohwa wuijo-eui yuhyeong*), Junggukseohwa gamjeong, Séoul, éd. Yesul-eui jeondang, 2001.

WANG Maekmin, « *Composition de la peinture chinoise* » (동양화 구도론 - *Dongyanghwa gudoron*), traduit du chinois au coréen par GANG Gwansik (中國畫的構圖, Tenjin, éd. 天津美術出版社, 1980), Séoul, éd. Mijinsa, 1997 (2<sup>e</sup> éd.).

-----  
IM Byeongweon, JIN Seokyong, « Patronage du lettré WANG Daokun (1525-1593) de la ville de Huizhou (province Anhui) à l'époque de la dynastie Ming : en cas de “*Jardin d'encre de la famille Peng*” (*Fengshi mopo*) » (명 후기 徽州 문인 汪道昆의 예술후원 方氏墨苑의 예 - *Myeongwhugi sojumun-in Wangdogon-eui yesulhwuweon : Bangssimukweon-eui ye*), in « *Sciences humaines de l'Université Chungnam* » (*Chungnamdaehakgyo inmungwahak yeon-gu*), vol. 77, Daejeon, « Centre d'étude des sciences humaines de l'Université Chungcheong du Sud » (*Chungnamdae inmungwahak yeonguso*), 2009, pp. 209-233.

JEONG Yuseon, « Brève étude sur “*Jardin d'encre de la famille Cheng* par CHENG Daiyo” (*Chengshimoyuan*) » (程大約의 “程氏墨苑” 小考 - *Jeongdaeyak-eui Jeongssimukweon sogo*), in « *La littérature et la langue chinoise* » (中語中文學 - *Jung-eojungmunhak*), vol. 43, Séoul, décembre 2008, pp. 277-295.

### III. 3. Le Japon

#### III.3.1. Histoire de l'art japonais

En langues occidentales

-----  
CACAN DE BISSY, Adeline, SUEMATSU Ryosuke, *L'art du Japon éternel. Dans la collection Idemitsu*, catalogue d'exposition, Musée du Petit-Palais, Paris, 1981.

DELAY, Nelly, *L'estampe japonaise*, Paris, Hazan, 2004.

DORÉ, Ogrizek, *Le Japon. Un portrait en couleurs*, Paris, Odé, 1960.

MURASE Miyeko, *L'art du Japon*, traduit de l'anglais et de l'italien au français, Dautat, Pierre-Emmanuel, Paris, Librairie générale française, 1996.

-----  
SHILIZU, Christine, « Le portrait du moine Jishin au musée Guimet », in *La revue du Louvre et des Musées de France*, Paris, Musée du Louvre, février 1981, pp. 90-95.

#### III.3.2. Arts des lettrés confucianistes



En langues occidentales

-----

CLAUDEL, Paul, *Cent phrases pour éventails* (面便帖), Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1942.

### III.4. L'Europe

#### III.4.1. Histoire de l'art européen

En langues occidentales

-----

BACOU, Roseline, SÉGUY, Marie-Rose, ADHÉMAR, Hélène, *Collections de Louis XIV. Dessin, albums, manuscrits*, catalogue d'exposition à l'Orangerie des Tuileries, Paris, Éditions des musées nationaux, 1977.

BLUNT, Anthony, *Art et architecture en France 1500-1700*, traduit de l'anglais au français par Monique Chatenet, Paris, Macula, 1983.

ESPEZEL (d'), Pierre et FOSCA, François, *Histoire de la peinture de Byzance à Picasso*, Paris, Aimery Somogy, 1974.

FAURE, Elie, *Histoire de l'art. L'art moderne I*, Paris, Le livre de poche, 1965.

GAUTHIER, Joseph, *Graphique d'histoire de l'art*, Paris, Plon, 1948.

GROMORT, Georges, *Memento. Résumé de vingt-deux leçons sur les grandes étapes de la civilisation gréco-latine et de l'histoire des arts*, Paris, Vincent, Fréal & Cle, 1950.

HASKELL, Francis, *Le musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, 2002.

MURATOFF, Paul, *Trente-cinq primitifs russes*, Paris, À la vieille Russie, 1931.

ORS (d'), Eugenio, *Du Baroque*, traduit de l'espagnol au français par Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1968.

TEYSSÈDRE, Bernard, *L'art français au siècle de Louis XIV*, Paris, Le livre de poche, 1967.

#### III.4.2. Arts pictural et graphique européens

En langues occidentales

-----

ALBERTI, Leon Battista, *De la peinture. De Pictura* (1435), préface, traduction et notes par Jean Louis Schefer, Paris, Macula, Dédale, coll. « La littérature artistique », 1992.

BERGEON LANGLE, Ségolène, CURIE, Pierre, *Peinture & dessin. 1. Vocabulaire typologique et technique*, Paris, Éditions du patrimoine. Centre des monuments nationaux, 2009.

BERNE-JOFFROY, André, *Le dossier Caravage. Psychologie des attributions et psychologie de l'art*, Paris, Flammarion, 2000.

BRÈME, Dominique et NICOLAS SAINTE FARE, Garnot, *Nicolas de Largillierre. Peintre du Grand Siècle*, catalogue d'exposition, Musée Jacquemart-André, Paris, Phileas Fogg, 2003.

FRANCASTEL, Pierre, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au Cubisme*, Paris, Gallimard, 1965.

- , *Histoire de la peinture française I. Du Moyen Âge à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Gonthier, 1955.
- , *Histoire de la peinture française II. Du classicisme au cubisme*, Paris, Éditions Gonthier, 1955.
- KAENEL, Philippe, *Le métier d'illustrateur (1830-1880). Rodolphe Töpffer, J.J. Grandvill, Gustave Doré*, Paris, Genève, Librairie Droz S.A., 2005.
- HUTTINGER, Edouard, *La peinture hollandaise au XVII<sup>e</sup> siècle*, adaptation française de ROUD, Gustave et CORNUZ, Jeanlouis, Lausanne, Clairefontaine, 1956.
- LE MOLLE, Roland, *Giorgio Vasari. L'homme des Médicis*, Paris, Grasset, 1995.
- LEVEY, Michail, *Histoire de la peinture de Giotto à Cézanne*, traduit de l'anglais au français par BOIFFARD, Anne-Marie, Paris, Flammarion, 1962.
- MANDER (van), Karel, *Le livre des peintres. Vies des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne*, Paris, Les Belles-Lettres, 2001.
- PANOFSKY, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
- , *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967.
- SCHAPIRO, Meyer, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1982.
- SCHNEIDER, Norbert, *Les natures mortes. Réalité et symbolique des choses*, Cologne, Taschen, 1991.
- STECHOW, Wolfgang, *Dutch landscape painting of the seventeenth century*, Londres, Phaidon, 1968.
- STOICHITA, Victor I., *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000.
- WARBURG, Aby, *Essais florentins*, traduit de l'allemand au français par Sybille Muller, Paris, Klincksieck, 1990.
- 
- BELLET, Harry, « Découvrir les secrets de Konrad Witz. Un des premiers paysages réels de l'histoire de la peinture », *Le Monde*, 26 avril 2011.
- FONT-RÉAULX (de), Dominique, « Jean-Siméon Chardin/Alexandre Decamps. Des singes et des hommes », in *Grande Galerie. Le journal du Louvre*, n° 19, mars/avril/mai 2012, pp. 74-77.

### III.5. Le contact artistique sino-européen

En langues occidentales

- 
- BERTHOLD, Laufer, *Christian Art in China* (Sonderabdruck aus den Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen Zu Berlin), Berlin, Gedruckt in der Reichsdruckerei, 1910 (voir "Christian Art in China", URL <http://www.battle-of-gurman.com.cn/literature/Laufer-OS-1910.pdf>, consulté le 28 décembre 2012).
- BEURDELEY, Cécile et Michel, *Castiglione, peintre jésuite à la Cour de Chine*, Fribourg/Suisse, Office du Livre. 1971.
- CARTIER, Michel, *Collection. Grandes Écuries de Versailles. Castiglione jésuite italien et peintre chinois*, Lausanne, Favre, 2004.
- DEMBO, Richard, *Le jardin vu du ciel*, roman, Verdier, Lagrasse, 2005.
- GODWIN, Joscelyn, *Athanasius KIRCHER. Le théâtre du monde*, traduit de l'anglais au français par Charles Moysan, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 2009.
- TORRES, Pascal, *Les batailles de l'Empereur de Chine. La gloire de Qianlong célébrée par*

*Louis XV, une commande royale d'estampes*, catalogue d'exposition, Musée du Louvre, Paris, Musée du Louvre/Le Passage Paris-New York Éditions, 2009.

PELLIOT, Paul, « La peinture et la gravure européennes en Chine au temps de Mathieu Ricci », in *T'oung Pao*, vol. XX., Leiden, éd. Librairie et Imprimerie ci-devant E. J. BRILL, 1921, pp. 1-18.

Volker, T., « Porcelain and the Dutch : East Indian Company 1602-1683 », Leiden, 1955, in *Delfffaïnçe* (sous la direction de LAHAUSSAIS Christine (de)), Bruxelles, RMN ; fonds Mercator, 2008.

En coréen

GANG Deokhee, « *Histoire de la réception de peinture occidentale au Japon* » (日本の西洋書法 受容の 발자취 - *Ilbon-eui seoyanghwabeop suyong-eui baljachui*), Séoul, Iljisa, 2004.

LEE Seongmi, « *Procédés picturaux occidentaux dans la peinture à l'époque de Joseon* » (조선시대 그림속의 서양화법 - *Joseonsidae guerimsok-eui seoyanghwabeop*), Séoul, Sowadang, 2008.

EOM, Jaehong, « *Étude sur les techniques de la peinture occidentale dans la peinture de la période dite postérieure de Joseon : comparaison concernant les trois pays de la Corée, de la Chine et du Japon* » (조선후기 회화에 나타난 서양화법 연구 : 한, 중, 일 비교연구 - *Joseon whugi hoehwa-e natanan seoyang hwabeop yeon-gu : Han, jung, il bigyo yeon-gu*), mémoire de master, Séoul, Université Hong-ik, 2009.

LEE Jaebok, « *Étude sur les portraits de l'Orient et de l'Occident : concernant les œuvres de YUN Duseo et celles de Rembrandt* » (東·西洋의 人物畫 研究 : 尹斗緒와 Rembrandt 를 중심으로 - *Dongseoyang-eui inmulhwa yeon-gu: YUN Duseo-wa Rembrandt-reul jungsim-euro*), mémoire de master.

SHIN Ok, « *Étude sur la peinture de Joseon et l'introduction des procédés picturaux occidentaux : Concernant le portrait* » (조선회화와 서양화법 유입에 관한 연구 : 초상화를 중심으로 - *Joseon hwoehwa-wa seoyang hwabeop yuib-e gwanhan yeon-gu : Chosanghwa-reul jungsim-euro*), mémoire de master, Séoul, Université Hong-ik, 2002.

#### IV. *Ut picturas poesis* et « la peinture est dans la poésie, la poésie est dans la peinture » (詩中畫, 畫中詩 - *hwajungshi shijunghwa*)

IV.1. *Ut picturas poesis* et « la peinture est dans la poésie, la poésie est dans la peinture » (詩中畫, 畫中詩 - *hwajungshi shijunghwa*)

En langues occidentales

BHABHA, Homi K. (edited by), *Nation and Narration*, London, Routledge, 1993.

- KALTENMARK-GHÉQUIER, Odile, *La littérature chinoise*, Paris, PUF, 1948.  
LEE, Rensselaer Wright, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XVe-XVIIIe siècles*, traduit de l'anglais au français par Maurice Brock, Paris, Macula, 1998.  
LICHTENSTEIN, Jacqueline (sous la direction de), *Textes essentiels. La peinture*, Paris, Larousse-Bordas, 1997.  
SCHLOSSER (von), Julius, *La littérature artistique*, trad. de l'allemand par Jacques Chavy, Paris, Flammarion, 1996.  
GROENSTEEN, Thierry et PEETERS, Benoît (textes réunis et présentés par), *TÖPFFER, L'invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 1994.

En coréen

- JO Inhui, « Peintures de la famille YUN Duseo inspirées des sentiments poétiques » (Sijeong'eul hwaeui-ro pyeolchin YUN Duseo ilga-eui hoehwa), Séoul, pp. 7-24.  
SEO Eunsuk, « Étude sur l'interprétation picturale des poèmes des Tang et des Song » (*Dangsi-wa Songsi-eui hwoehwajeok byeonyong-e daehan yeon-gu*), Séoul, Université Yongsei, Département « Histoire de la Chine », 2001.  
[http://www.krf.or.kr/RAapp/ApplySubjectAdditional\\_19\\_alone.jsi?projectCode=327&projectYear=2011&projectTime=1&subjectNo=A00485](http://www.krf.or.kr/RAapp/ApplySubjectAdditional_19_alone.jsi?projectCode=327&projectYear=2011&projectTime=1&subjectNo=A00485)

## IV.2. Écritures et calligraphie

En langues occidentales

- ANDRÉ-LEICKNAM, Béatrice et ZIEGLER, Christiane, *Naissance de l'écriture : cunéiforme et hiéroglyphes*, catalogue d'exposition : Galeries nationales du Grand Palais, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1982.  
BILLETTER, Jean François, *L'art chinois de l'écriture*, Genève, Skira, 1989.  
CHRISTIN, Anne-Marie, *Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1995.  
CHRISTIN, Anne-Marie (sous la direction de), *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia*, Paris, Flammarion, 2001.  
COHEN, Marcel et PEIGNOT, Jérôme, *Histoire et art de l'écriture*, Paris, Éditions Robert Laffont, S.A., coll. « Bouquins », 2005.  
JEAN, Georges, *Langage de signes. L'écriture et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard : archéologie », 1989.  
LACOUTURE, Jean, *Champollion. Une vie de lumières*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1988.  
PERROUSSEAU, Yves, *Histoire de l'écriture typographique de Gutenberg au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, La Fresquière (Méolans-Revel), Atelier Perrousseau, 2005.  
VIVIAN, Alleton, *L'écriture chinoise*, Paris, PUF, 1970.  
ZALI, Anne et BERTHIER, Annie (sous la direction de), *L'aventure des écritures. Naissances*, Paris, BnF, 1997.  
—, *Livres de Parole. Torah, Bible, Coran*, Paris, BnF, 2005.  
-----  
DIÉNY, Jean-Pierre, « Littérature », in *Encyclopædia universalis. Dictionnaire de la civilisation chinoise*, Paris, Albin Michel, 1998, pp. 431-481.

- DRÈGE, Jean-Pierre, « Imprimerie et reproduction de l'écrit en Extrême-Orient », in *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia* (sous la direction d'Anne-Marie Christin), Paris, Flammarion, 2001, pp. 158-165.
- GRIOLET, Pascal, « L'écriture au Japon », in *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia* (sous la direction d'Anne-Marie Christin), Paris, Flammarion, 2001, pp.122-141.
- PHU PHONG, Nguyễn, « Écriture et société au Vietnam », in *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia* (sous la direction d'Anne-Marie Christin), Paris, Flammarion, 2001, pp. 156-157.
- PIGEOT, Jacqueline, « L'écriture dans l'image », in *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia* (sous la direction d'Anne-Marie Christin), Paris, Flammarion, 2001, pp. 142-143.
- SAKAI, Cécile, « La presse japonaise », in *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia* (sous la direction d'Anne-Marie Christin), Paris, Flammarion, 2001, pp. 166-167.
- SIMON-OIKAWA, Marianne, « Des images en écriture », in *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia* (sous la direction d'Anne-Marie Christin), Paris, Flammarion, 2001, pp. 144-147.
- VANDERMEERSCH, Léon, « L'écriture en Chine », in *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia* (sous la direction d'Anne-Marie Christin), Paris, Flammarion, 2001, pp. 66-85.
- , « Pratique de la calligraphie chinoise », in *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia* (sous la direction d'Anne-Marie Christin), Paris, Flammarion, 2001, pp. 86-89.

### IV.3 Rapport entre les écrits et la peinture

En langues occidentales

- BUTOR, Michel, *Les mots dans la peinture*, Genève, Albert Skira, 1969.
- FU Tianchou (sous la direction de), *L'armée en terre cuite de l'empereur Qin shi haung*, Pékin, Éditions du Nouveau Monde, 1992 (première édition en 1985).
- LESSING, Gotthold Ephraïm, *Laocoon*, Paris, Hermann, 1997.

## L'œuvre de YUN Duseo (1668-1715), *peintre lettré* coréen à l'époque « pré-moderne »

### Résumé

L'œuvre de YUN Duseo (1668-1715), *peintre lettré* ayant vécu lors de la dernière monarchie coréenne, reflète la forte sinisation de la société de l'époque. Cette œuvre est un fruit de la civilisation du « monde chinois », et interroge les principes esthétiques et le statut de la peinture dérivés de la doctrine néo-confucéenne, doctrine elle-même ici associée à des doctrines souvent considérées comme opposées, le taoïsme et le bouddhisme.

YUN Duseo invente une peinture « pré-moderne » qui met en valeur de manière nouvelle des figures humaines, les portraits en particulier, et donne une nouvelle forme à des sujets courants de la peinture chinoise, les natures mortes ou les scènes de la vie quotidienne.

La peinture de YUN Duseo, influencée aussi bien par un mouvement de retour aux sources de la culture chinoise que par le contact avec la culture européenne, est étudiée principalement à travers le prisme du rapport entre peinture et écriture.

### Mots-clés

YUN Duseo, peintre lettré, peinture « pré-moderne », rapport entre peinture et écriture, art de l'écriture, figure humaine, portrait, nature morte, scènes de la vie quotidienne, monarchie coréenne, sinisation, monde chinois, sources de la culture chinoise, contacts avec la culture européenne, néo-confucianisme, taoïsme, bouddhisme

# **L'œuvre de YUN Duseo (1668-1715), *peintre lettré* coréen à l'époque « pré-moderne »**

## **Résumé en anglais**

The work of YUN Duseo (1668-1715), a scholar-painter who lived during the last Korean monarchy, reflects the strong sinicization of contemporary Korean society. Indeed, such work is a product of the civilization of the 'Chinese world': it questions the aesthetic principles and the status of painting stemming from the Neo-Confucian doctrine—a doctrine itself associated with two often opposed doctrines, Taoism and Buddhism.

YUN Duseo invented a 'pre-modern' painting that emphasized human figures, and particularly portraits, in a novel way and gave new form to common subjects in Chinese painting, whether still lives or scenes of everyday life.

YUN Duseo's painting, influenced by a return to the sources of Chinese culture as well as by the contact with European culture, is examined here through the prism of the relation between painting and writing.

## **Key Words**

YUN Duseo, scholar-painter, 'pre-modern' painting, relation between painting and writing, art of writing, human figure, portraits, still lives, scenes of everyday life, Korean monarchy, sinicization, 'Chinese world', sources of Chinese culture, contact with European culture, Neo-Confucianism, Taoism, Buddhism