



Disponible en ligne sur  
**ScienceDirect**  
[www.sciencedirect.com](http://www.sciencedirect.com)

Elsevier Masson France  
**EM|consulte**  
[www.em-consulte.com](http://www.em-consulte.com)



Vie de l'Académie

## Le trait, la tache et la trace : le corps dans la peinture et la calligraphie en Chine<sup>☆</sup>

### *Brushstroke, Inkblot, and Trace: The body in Chinese painting and calligraphy*

Benoît Vermander

Fudan University, School of Philosophy, Guanghua West Building, 2617, 220 Handan Road, Shanghai 200433, China

#### INFO ARTICLE

**Mots clés :**  
 Calligraphie  
 Peinture au lavis  
 Poignet  
 Souffle  
 Symptôme

**Keywords:**  
 Calligraphy  
 Ink wash painting  
 Wrist  
 Breath  
 Symptom

#### RÉSUMÉ

La peinture et la calligraphie chinoises témoignent des dynamismes corporels au travers d'une pratique et d'une théorie du trait de pinceau et de la tache d'encre qui font de l'œuvre même un *corps de traces* : traces du corps du scripteur engagé dans un mouvement qui mobilise le cœur, le poignet et le souffle; traces des organismes vivants qui composent ensemble le corps du cosmos. Cette approche fonde une cosmologie, une épistémè : les principes qui régissent le surgissement de l'œuvre d'art, laquelle reflète la corporéité du cosmos comme celle de l'exécutant qui s'y insère, s'appliquent au gouvernement des corps de chair et à celui de l'organisme social.

#### ABSTRACT

Chinese painting and calligraphy bear witness to bodily dynamics through a practice and theory of brushstroke and inkdot that transform the artwork itself into a *body of traces*: traces of the calligrapher's body engaged in a movement that mobilizes heart, wrist, and breath; traces of the living organisms that together compose the body of the cosmos. This approach establishes a cosmology, an episteme: the principles that govern the emergence of a work of art, which reflects both the corporeality of the cosmos and that of the executioner who dwells into it, apply to the governance of physical bodies and to that of the social organism.

### 1. Introduction

La peinture occidentale dévoile le corps, elle le met en scène : elle expose la face, l'ossature, la musculature que travaillent la souffrance, le plaisir ou l'effort. Pour bonne part, le tableau s'affirme ' leçon d'anatomie ' (ou plutôt de physiologie), une leçon double – médicale et picturale – dont Rembrandt, en 1632, livre et dramatise l'archétype. Rien de tel en peinture chinoise, dira-t-on souvent : le paysage y prédomine, et l'être humain, s'il anime le rouleau, s'il lui confère la vie que la pupille de l'œil prête au corps, n'y apparaît que furtivement, comme petitement. Pareille opposition n'est pas entièrement fondée : l'art du portrait, qui repose largement sur la pratique de la physiognomonie, traverse l'histoire picturale chinoise (Fig. 1). Mais il reste vrai, d'une part, que le statut accordé à ce genre et à ses experts est d'un ordre inférieur à celui conféré aux autres manifestations artistiques, d'autre part, que le corps lui-même, en son détail, ses déterminismes, n'est guère ob-

jet de représentation, au moins dans la peinture des Lettrés, laquelle a longtemps normé l'appréciation des autres formes d'art (peinture populaire, fresques, gravure, statuaire...). Ce qui importe, c'est l'esprit (*shen* 神) qui anime l'enveloppe corporelle :

Le peintre doit, avant même de se mettre à peindre la disposition [des éléments du visage], laisser intentionnellement le modèle marcher et s'arrêter, s'asseoir et s'allonger, chanter et s'exclamer, parler et rire, en regardant comment sa véritable nature s'exprime, comment son esprit et ses émotions s'extériorisent [1].

Et pourtant, la peinture de lavis (*shuimohua*) parle incessamment du corps. Elle le fait de deux façons complémentaires. Tout d'abord, l'œuvre est tout entière composée des traces du corps de l'artiste – des traces du scripteur vaudrait-il mieux dire. Ensuite, la peinture et la calligraphie chinoises se nourrissent de la conviction que le corps est monde, et le monde un corps. Reformulons donc notre opposition de départ : à l'extrême, moins on représente le corps, et plus le corps du peintre lui-même se donne à voir, plus il trace sa présence et son activité dans le cosmos représenté.

<sup>☆</sup> Séance solennelle du 16/12/2025.  
 Adresse e-mail : [mdwei@fudan.edu.cn](mailto:mdwei@fudan.edu.cn)

<https://doi.org/10.1016/j.banm.2026.01.009>

Disponible en ligne le 30 janvier 2026  
 0001-4079/



Fig. 1. Portrait de Yang Zhuxi (Yang Qian) par Wang Yi et Ni Zan. 1363 (détail) (Wikicommons).

Notre discussion se déroulera en trois temps : nous résumerons d'abord quelques principes nécessaires à la compréhension de la calligraphie et de la peinture sur lavis en monde chinois. Nous étudierons ensuite la façon dont l'œuvre même se fait un composé des traces du corps de son exécutant – et ce développement occupe le centre de cette contribution. Une troisième partie montrera comment la peinture alors *s'incorpore*, insérée dans une succession ordonnée et solidaire des microcosmes dont émerge le macrocosme.

## 2. Quelques principes d'appréciation

### 2.1. Une origine commune

Un adage souvent répété insiste sur le fait qu' ' écriture et peinture partagent une commune origine ' (*shuhua tongyuan* 書畫同源 ) [2]. Cette origine est à trouver dans l'observation des réalités naturelles. La postface du *Shuowen jiezi* (le premier dictionnaire de caractères chinois, que Xu Shen finit de compiler vers l'an 100 de notre ère) affirme ainsi :

Dans les temps anciens, Fu Xi régnait sur le monde ; il levait les yeux pour observer les images (*xian*) célestes et baissait les yeux pour observer les régularités (*fa*) terrestres ; il voyait des correspondances appropriées entre la terre et les motifs (*wen*) caractéristiques des oiseaux et des animaux sauvages ; il utilisait [ce qui provenait] de son être corporel (*shen*) pour nommer les choses proches et [ce qui provenait] des autres êtres pour nommer les choses lointaines. Sur cette base, il créa les ' huit trigrammes ' du Livre des changements afin de transmettre des représentations constitutives (*xianxiang*). [...] Cang Jie, l'historien de l'Empereur Jaune, observa les empreintes (*ji*) des oiseaux et des bêtes, et constata que leurs dessins (*li*) étaient différents, ce qui lui permit de distinguer les formes des choses. Il commença alors à créer des caractères [3]. (*Ma traduction.*)

En écriture comme en peinture des tracés inspirés de la réalité sensible délimitent des unités de forme et de sens (unités de son également, pour l'écriture), même si, nous le verrons, ces tracés tendent aussi à traverser, effacer la réalité phénoménale. En traçant, on distingue, on nomme, on maîtrise. L'écriture est art de gouvernement [4].



Fig. 2. Le caractère *shen* (corps, Soi). (Photo : B. Vermander).

## 2.2. Quatre notions

Le texte cite à l'instant rapproche et associe quatre notions fondamentales. D'abord, celle de *wen* 文 : motif, graphe, et plus tard, texte, ornement, civilisation. Au départ, tout signe naturel est un *wen* : un corps céleste, mais aussi le pelage du tigre, dont l'alternance noire et jaune parle de l'association entre le ciel (noir) et la terre (jaune). C'est sur ces modèles que l'humanité apprend à effectuer des tracés, puis à les combiner en des œuvres (textes, peintures), lesquelles, portés à leur perfection, dépassent la beauté des manifestations offertes par le cosmos [5].

La deuxième notion est celle de *shen* 身 : le corps humain, mais aussi le Soi. *Shen* fait certes référence à la corporéité, mais son utilisation dénote avant tout un sentiment d'identité – il peut légitimement être traduit par ' le moi ' – ' Je suis mon corps ! ', comme le proclament les phénoménologues et bien d'autres. Néanmoins, le fait que le pictogramme original représente l'abdomen en gonflement (et assez probablement la femme enceinte) ancre bien le Soi dans la chair, et même dans le surgissement, la gestation de cette dernière (Fig. 2).

En plusieurs de ses chapitres, le *Daodejing* (ou *Laozi*, l'un des ouvrages les plus populaires de la Chine ancienne, et des plus commentés par la suite), fait la théorie du positionnement (tant physique que moral) du corps : plutôt que de restreindre et de diriger sa force vitale selon la logique de sa propre préservation, l'homme doit se donner et s'abandonner par un mouvement qui, loin d'épuiser son influx vital, en étend sans cesse l'orbite. L'expression ' se retirer [*tui shen*] ' signale un mouvement de désengagement typique des arts martiaux mais aussi du peintre et du calligraphe : le retrait du corps prépare son plein redéploiement dans un mouvement offensif. Cette idée est notamment exprimée par le chapitre 9 du *Laozi* : ' Une fois la tâche accomplie, le Moi se retire. Telle est la Voie du Ciel '. Ici, on peut même traduire littéralement : ' le corps

se retire ' car l'expression décrit bien la façon dont le corps revient à sa position initiale à la fin d'une tâche ardue ou d'une lutte dans laquelle il s'est profondément impliqué. En même temps, l'expression parle de la sortie des affaires (des affaires publiques notamment) qui ont mobilisé l'attention d'un ' Soi ' pendant un temps donné [6].

Troisième notion : l'image (*xiang* 象). Le terme désigne traditionnellement la condensation symbolique attachée à chaque hexagramme du *Livre des Mutations* (*Yijing*). (Par exemple, l'image attachée à l'Hexagramme 4 [*meng* 蒙] est celle d'une source jaillissant au pied d'une montagne. Une telle image porte l'idée que l'homme parfait doit être résolu dans sa conduite, de la manière dont la source flue avec détermination, afin de faire monter au plus haut sa vertu, représentée ici par la montagne.) : il existe une correspondance entre la détermination de la descente et la vigueur de la montée ' Pour exprimer la plénitude du sens [l'idée *yi* 意], rien ne vaut l'image ', affirme Wang Bi (226–249), dans son *Introduction sommaire au Zhou Yi*. Il précise néanmoins : ' L'image naît de l'idée. Une fois que vous avez l'idée, vous oubliez l'image '. Aussi importante que soit l'image, elle ne constitue pas le terme : elle surgit plutôt de l'idée, et elle conduit à revenir à ce qui l'a fait naître [7].

Le quatrième concept que l'on trouve dans le texte de Xu Shen est celui d'empreinte ou de trace (*ji* 跡). Nous le commenterons plus avant dans notre parcours. D'ores et déjà, le champ sémantique esquissé par l'alliance entre le signe (le graphe), le corps, l'image et la trace suggère assez bien le domaine d'investigation qui est le nôtre.

## 2.3. L'écriture et le rythme

Tchang Tcheng-ming [Zhang Zhengming], dit Beda Tsang (1905–1951), fit de l'étude du parallélisme chinois le sujet des deux thèses de doctorat qu'il présenta à l'université de Paris en 1936–1937. Influencé par son confrère jésuite Marcel Jousse, il commença son enquête en mettant en relation les principes graphiques régissant l'écriture chinoise avec l'organisation corporelle humaine. Tout au long de son ouvrage, il tente de retrouver ' par la projection graphique dans l'espace, les gestes vivants qui doivent danser dans le temps ' :

Entre [l'écriture et le geste] existe un véritable parallélisme. Aux gestes qui miment fidèlement les réalités sensibles, non seulement pour les décrire ou les indiquer, mais aussi pour s'élever à la représentation abstraite, correspondent les caractères chinois qui cherchent non seulement à représenter, par des procédés descriptifs et indicatifs, les réalités sensibles avec détails et précision, mais encore à exprimer les idées les plus abstraites, à travers ces représentations concrètes. [...] Le style chinois, étant en prolongement de la constitution gestuelle des caractères, pourra être expliqué par le mécanisme humain de la gesticulation significative; son parallélisme par le balancement gestuel, son formalisme par le cliché gestuel, son aspect rythmique et l'importance de celui-ci dans certains genres littéraires par son aspect visuel [8].

Cette piste a été poursuivie au travers de méthodes et de préoccupations différentes. L'observation des effets somatiques de l'écriture chinoise – au moins lorsque le pinceau est utilisé comme médium – montre que la pratique intensive de la calligraphie chinoise est associée à des effets cognitifs et physiologiques bénéfiques. L'écriture au pinceau exige une attention et une concentration intenses. Ces dernières entraînent un ralentissement physiologique global (*physiological slowdown*) chez le pratiquant, ralentissement notamment du rythme cardiaque, de la respiration, de la tension artérielle et de la conductance cutanée. Ce processus se traduit par un état subjectif de relaxation émotionnelle et de paix de l'esprit. Les chercheurs ont identifié cette décélération et cette concentration cognitive comme un ' apaisement somatique ' (*somatic quieting*). Ce phénomène où le corps est dans un état de détente tandis que l'esprit est dans un état d'assimilation intense est intégré par le

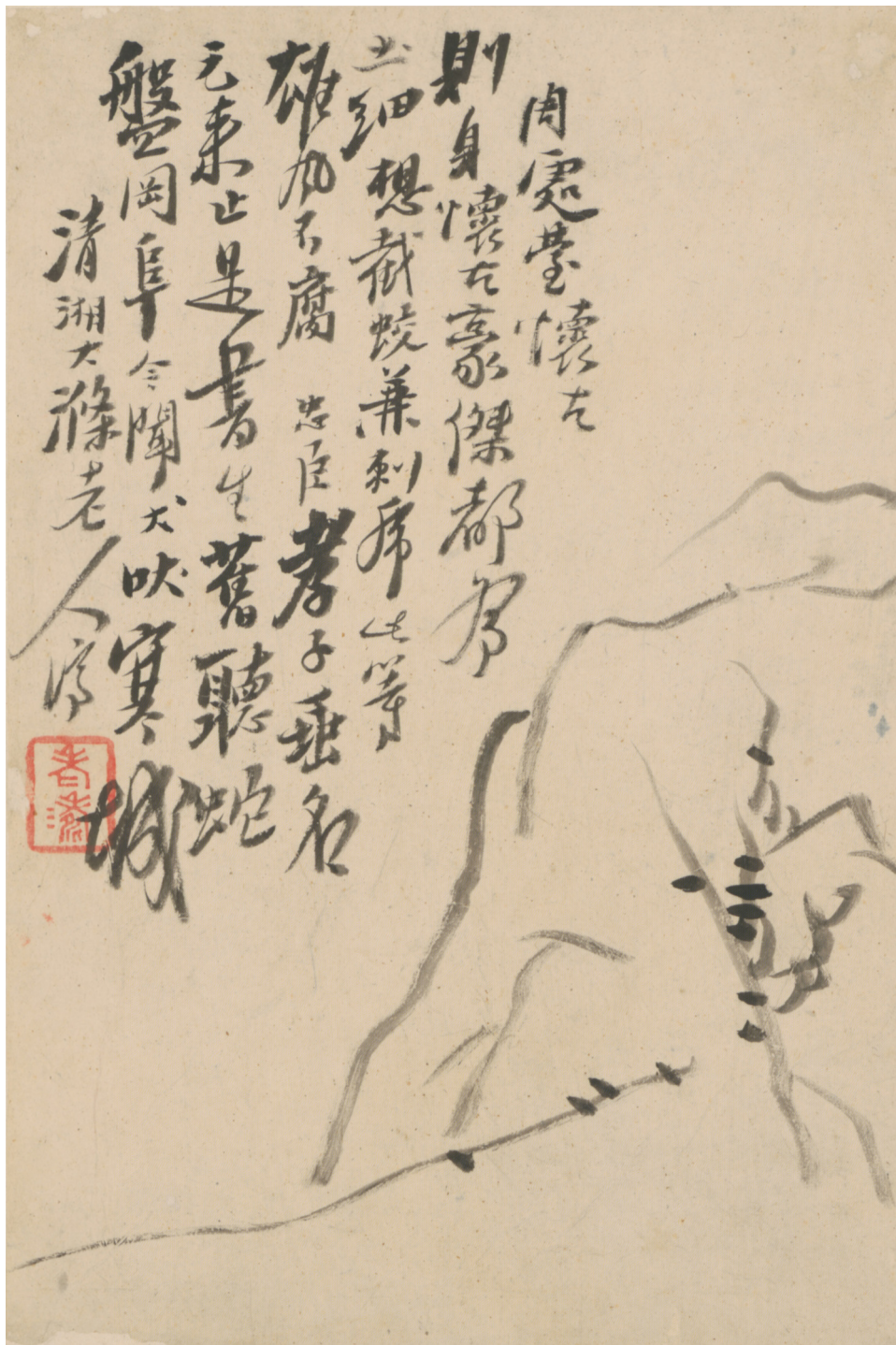


Fig. 3. Shitao (1641-1720), 'Vue de Jiling'. (Wikicommons).

rythme thêta frontal médian (*Fm theta*), qui agit comme un centre neural intégrateur des réponses physiques et cognitives [9].

### 3. L'œuvre est trace

#### 3.1. Le trait et le pinceau

Contrairement à la ligne géométrique, le trait comporte une attaque, un développement et une fin. Celui qui s'arrête devant l'œuvre peut ainsi suivre comme 'à la trace' sa réalisation. Le trait ou tracé se dit *hua* 畫

, terme par lequel la peinture elle-même sera désignée [10]. Le trait donne à voir une structure corporelle - *ti* 體 -, ce dernier caractère à distinguer du 'moi corporel', *shen*. L'association de ces deux caractères en chinois moderne correspond aux termes occidentaux de 'corps', ou 'body'. L'idée d'un 'Unique Trait de Pinceau *yibihua*' (concept créé par le peintre et théoricien Shitao [1641-c.1719] et popularisé en monde francophone par la traduction d'un traité de ce dernier due à Pierre Ryckmans [Simon Leys]), élève l'Unique Trait au statut d'expression de l'origine de toutes choses, de la racine de tous les phénomènes [11,12]. Il ne faudrait pas se méprendre : l'œuvre picturale n'est pas censée être



Fig. 4. Le peintre sichuanais Li Jinyuan, né en 1945, dans son atelier (Photo : B. Vermander, 2017).

exécutée ‘ d’un seul trait ’. Plutôt, une sorte de trait idéal, jailli de l’intention première, de la spontanéité créatrice, réunit tous les traits dans l’Un. Si le trait est dit ‘ unique ’, c’est que la multitude des traits s’entrecroise en une composition qui, d’une part, fait de l’œuvre un tout, et, de l’autre, inscrit chaque œuvre dans une longue histoire partagée (Fig. 3).

Shitao fait de cette position théorique le point de départ d’une technique picturale extrêmement précise, laquelle révèle une approche méthodique de la façon dont le corps est mobilisé :

La fermeté du poignet permet au pinceau de s’appesantir pour pénétrer en profondeur; la légèreté du poignet fera voler et danser le pinceau avec un détachement allègre; le poignet rigoureusement droit fait travailler le pinceau de la pointe; il s’incline, et le pinceau travaille de biais; le poignet accélère sa course, et le coup de pinceau gagne en force; de la lenteur du poignet naissent les courbes savoureuses; les variantes du poignet permettent des effets d’un naturel plein d’abandon; ses métamorphoses engendrent l’imprévu et le bizarre; ses excentricités font des miracles, et quand le poignet est animé par l’esprit, fleuves et montagnes livrent leur âme ! [11]

Et plus loin :

Que l’on tienne le pinceau à quatre, cinq ou trois doigts, tous doivent être soumis aux circonvolutions du poignet qui, lui-même, s’avance ou se retire au gré de l’avant-bras, le tout étant coordonné à l’unisson d’une seule et même force. Aux endroits où le mouvement du pinceau est le plus appuyé, il faut au contraire voler à main levée au-dessus de papier, en éliminant toute violence; ainsi, dans les parties denses comme dans les parties fluides, tout sera également immatériel et animé, vide et merveille [11] (Fig. 4).

En son essence, l’exécution résulte de la façon dont le cœur-esprit (*xin* 心) conduit le poignet et la main. Le ‘ cœur ’ même du pinceau (la partie ventrue des poils) s’identifie au cœur même du calligraphe ou du peintre [13]. Le pinceau est donc bien davantage qu’un simple instrument : il est plutôt l’extension du cœur-esprit, l’ami intime du peintre et du calligraphe, un agent qui paraît parfois doté d’une volonté propre. Des adages classiques situent le pinceau du côté du Ciel, l’encre du côté de la Terre : ‘ Le Ciel engendre (*sheng* 生), la Terre accomplit (*cheng* 成) ’. Nous rencontrons ici un des principes de la numérologie chinoise : les nombres de 1 à 4 régissent les processus d’engendrement (par exemple ils définissent les formes géométriques essentielles), ceux qui vont de 6 à 9 accomplissent (ainsi, ils redoublent et parachèvent ces mêmes formes). Le nombre 5 est placé juste en leur milieu, et le nombre 10 signale un retour à l’Un primordial. On *entame* avec le pinceau mais ce dernier ne saurait rien accomplir sans la maîtrise des procédés liés à l’encre : ces derniers en réalisent le potentiel.

### 3.2. L’encre et la tache

Walter Benjamin a développé la nature du contraste entre la ligne (ou plutôt plusieurs types de lignes), d’un côté, et la tache, de l’autre : dans le premier cas, un sens donné à comprendre, déployé dans l’espace; dans le second, une apparition donnée à voir au travers du temps [14]. En contexte chinois, le contraste entre les deux notions renvoie à un autre type d’expérience : l’observateur occidental qui s’étonne de voir une œuvre calligraphique ‘ entachée ’ par les projections émises par le pinceau se verra répondre par un interlocuteur chinois averti que les taches sont belles, et parties intégrantes de l’œuvre, parce qu’elles



Fig. 5. ‘Toute la surface de la lune dans une tasse’ : les effets de cette œuvre du peintre Li Jinyuan reposent sur les valeurs assignées à l’encre. (Copyright : Li Jinyuan/B. Vermander).

expriment le mouvement du cœur-esprit du calligraphe. ‘Tacher’ un tableau appartient également à l’arsenal des techniques picturales. Il reste que le trait est plutôt du côté du pinceau et du délibéré, la tache plutôt de celui de la contingence comme de la pure manifestation de l’encre et de ses qualités : l’encre connaît cinq degrés d’intensité (noire brûlée, concentrée, foncée, diluée, claire) et deux niveaux (sèche et mouillée). Ces degrés et niveaux donnent leur effet tant au trait qu’à la tache, mais ils renvoient d’abord à l’essence de cette dernière (Fig. 5).

La composition d’une œuvre n’est donc pas entièrement déterminée par le trait : l’œuvre prend épaisseur, chair, dynamique au travers des contrastes entre parties claires et parties foncées, parties mouillées et parties sèches, parties clairsemées et parties touffues. Vue uniquement à partir du trait l’œuvre ne possède que deux dimensions ; ce sont l’encre, la matière, et souvent aussi des ruptures contingentes qui confèrent à la calligraphie ou à la peinture comme une troisième dimension, le volume qui en fait un corps, et non pas simplement une projection sur papier.

### 3.3. La trace et son effacement

La trace peut être trait ou tache. L’un et l’autre peuvent être lus comme des ‘symptômes’ parlant de qui crée l’œuvre d’art. (Le terme de symptôme doit être ici compris en deçà de son usage clinique : ‘Avant de devenir un symptôme, un symptôme est toujours un événement ou une expérience qui appartient à notre humanité, à notre manière d’être au monde.’ [15]) Le peintre chinois par les traits que dirige son souffle, laisse trace de son corps dans l’œuvre qu’il livre ; c’est son souffle qui est visible dans le tracé. L’intensité comme l’étendue de la tache d’encre corrigent ou confirment le ‘diagnostic’ que l’observation du trait amène à poser. Ainsi, le corps qui crée donne à voir son animation (et la source de cette animation) dans le corps de l’œuvre peinte. De la même façon, le corps du personnage, et plus encore celui du paysage, du cosmos n’est pas donné à voir au travers de la fidélité de la reproduction graphique mais par un tracé qui participe de l’intensité de leur animation, de leur esprit, de leur vitalité. L’externe de la chose ou de l’être n’est donné qu’à

juste proportion de cela que sa représentation livre de l’interne. Davantage : il est donné à proportion de la *participation* de l’œuvre à l’interne de cela qu’elle donne non seulement à voir mais bien à vivre.

Trace, symptôme... Le caractère *ji* [trace] a une longue histoire dans la pensée et la méditation taoïstes : le *jishen* [迹身 ou 跡身], habituellement traduit par ‘trace/traces des corps’, correspond à l’apparence prise par la Vérité Suprême en fonction de l’état qui est celui de l’esprit qui la reçoit. Chaque trace peut être particulière, elle n’en parle pas moins d’une réalité universelle. Des traces ou des couches existent en tant que ‘signes’ individuels d’une réalité sous-jacente, et elles prennent également une puissance supplémentaire à mesure que d’autres traces apparaissent en cours de route, d’autres couches à la surface, se combinant en une symphonie plus riche de significations – cette symphonie que compose la peinture guidée par le ‘coup de pinceau unique’ [16].

En même temps, et conformément à la pensée taoïste, ‘l’absence de traces’ reste un idéal esthétique. ‘Bien marcher ne laisse pas de traces’, dit le chapitre 27 du *Daodejing*. La ‘pointe cachée’ (*cangfeng*), du pinceau (ce que l’on ne saurait saisir de son action) parle du non-agir (*wuwei*), du parfait naturel, de l’artiste. ‘Ne pas laisser de traces’, c’est au fond dévoiler immédiatement l’interne en traversant les manifestations phénoménales sans même s’y arrêter.

## 4. Le monde-corps et le corps-monde

### 4.1. Comment l’œuvre fait corps

Voici ce que Saint François Xavier écrivait de Cochin à ses compagnons restés en Europe le 14 janvier 1549, citant les propos d’un Japonais rencontré sur ces terres indiennes :

Je vous envoie l’alphabet du Japon. Ils écrivent très différemment de nous, du haut vers le bas ; quand j’ai demandé à Anjirô pourquoi ils n’écrivaient pas à notre façon, il m’a répondu : pourquoi nous n’écrivions pas de leur façon ? Et il m’a donné comme raison que de même que l’homme a la tête en l’air et les pieds en bas, de même aussi quand il écrit l’homme doit écrire de haut en bas [17].

Cette corporéité naturelle de l’acte scripturaire est théorisée par les Lettrés chinois. Su Dongpo (1037–1101) dit qu’une œuvre véritable requiert ‘esprit, énergie, ossature, chair et sang. Si l’un des cinq fait défaut, il ne peut être question de calligraphie’ [10]. L’os, c’est la structure ; la chair, l’épaisseur du tracé ; le sang, l’onctuosité ou bien la sécheresse de l’encre ; l’énergie, c’est le dynamisme du tracé, qui oscille déjà entre visible et invisible ; et l’esprit, insiste Su Dongpo, c’est cela qui échappe à toute tentative de mensuration.

### 4.2. De la pluralité des mondes (et des corps)

Il faut insérer ce qui précède dans une cosmologie, une épistémè : en Chine traditionnelle – et encore un peu aujourd’hui –, tout territoire est un corps sacré dont les forces doivent être comprises, apprivoisées, exorcisées... Et tout corps est un territoire sacré : en médecine chinoise, poncturer est une opération proche de celle de sacrifier – en redistribuant et relançant les souffles, la régulation, la pacification du corps évacue les souffles pervers [18] comme le ferait un exorcisme accompagné de sacrifices propitiatoires (cette dimension est restée centrale dans la médecine traditionnelle, indépendamment du processus de laïcisation des pratiques médicales qui débute vers les débuts de la dynastie Ming [19]).

Les micro-univers communiquent les uns avec les autres au travers d’ouvertures spécialement aménagées. Qu’on pense aux orifices du corps, aux portes et aux cloisonnements des jardins de Suzhou, aux portails élevés qui marquent l’entrée des bourgades, aux distinctions comme aux courroies de transmission par quoi fonctionne le corps social... Le pays tout entier, et, au niveau le plus élevé, le cosmos témoignent de cette même organicité. La question commune de la médecine, de la pein-

ture et de l'art du gouvernement est de déterminer le niveau optimal de fermeture et d'ouverture d'un corps donné, d'assurer son intégrité tout en garantissant son dynamisme, l'aisance et la profondeur de son souffle, sa communication réglée avec les corps dans le système desquels il est inséré. Rassemblant des documents d'époques anciennes, et compilé peu avant notre ère, le *Guanzi*, dans son *Traité premier sur l'art du cœur*, témoigne bien de pareille vision :

Dans le corps, le cœur-esprit occupe la position du suzerain. Les fonctions des neuf orifices correspondent aux responsabilités distinctes des fonctionnaires. Si le cœur-esprit est en paix et en harmonie avec la Voie, les neuf orifices fonctionneront correctement. Mais si la luxure et le désir l'envahissent complètement, les yeux ne verront plus les couleurs et les oreilles n'entendront plus les sons [20]. (*Ma traduction*)

L'abondance est toujours facteur de dérèglement. Contrôler le niveau d'ouverture des orifices (des voies de communication entre l'interne et l'externe), éviter tant leur fermeture complète que leur écartèlement : c'est le principe par quoi l'on garantit le bon gouvernement, la santé physique et mentale, et aussi l'excellence artistique.

#### 4.3. La circulation des souffles

Par bien des côtés, la pratique du pinceau s'assimile à une danse ou encore à une gymnastique réduite à son strict essentiel : elle est exercice du souffle, et c'est la conduite de ce dernier qui régule le mouvement, non le mouvement dans sa mécanique qui d'abord sollicite le souffle. Pratique tout à fois ludique, spirituelle, thérapeutique. Pour cette dernière dimension : parmi bien d'autres textes, un traité du début du septième siècle de notre ère portant sur l'origine et les symptômes des maladies nous donne quelques aperçus sur la dialectique qui régit les relations entre la mobilisation du corps et l'entretien du souffle :

Les mouvements servent à attirer les souffles enfouis, les souffles pathogènes et les souffles malins (*eqi*) qui se trouvent dans ce corps, à les suivre, à les attirer (*yin*) et à les faire sortir ; c'est pourquoi on appelle ces exercices *daoyin* [ ' conduire et attirer ' ] [21].

La fluidité préservée ou restaurée de la respiration et des mouvements qu'elle autorise est indice et garantie de vitalité personnelle, d'équilibre politique, de puissance et de créativité esthétique. Mobilisé dans le maniement du pinceau, dans la danse esquissée par le corps et conservée par le papier, le souffle du scripteur rejoint le souffle originel et continue à y puiser ; les coups de pinceaux multiples composent l'unique trait de pinceau dont le rouleau va se faire une incarnation. Les souffles émis par l'agent-pinceau et la matière-encre émanent de plus loin qu'eux-mêmes : d'un souffle qui traverse la multiplicité des phénomènes et assure leur intégration en un tout. Principe – redisons-le – qui vaut aussi en médecine ou politique. ' Il n'y a rien au Ciel et sur Terre qui

ne soit [une sorte de] calligraphie cursive ' écrit le peintre contemporain Li Jinyuan [16]. Les traces que constituent traits et taches forment des écritures qui sont un corps, des corps qui sont une écriture.

#### Déclaration de liens d'intérêts

L'auteur déclare ne pas avoir de liens d'intérêts.

#### Références

- [1] Ji J. ' Secrets pour transmettre l'esprit '. In: Yolaine Escande (éd. et trad.), *Trois traités sur le portrait*: Wang Yi, Jiang Ji, Ding Gao. Paris: Les Belles Lettres, ' Bibliothèque chinoise ' ; 2025. p. 18–9.
- [2] Escande Y. Croyance, origine, autre, à travers le cas du portrait pictural en Chine. *Rev Port Hist Livro* 2024;XXV(51):373–94.
- [3] Shen X. Shuowen jiezi fx16, Chinese Text Project, <https://ctext.org/shuo-wen-jie-zi/zhs>.
- [4] Lewis M. *Writing and authority in early China*. New York: SUNY Press; 1999.
- [5] Vermander B. Textual patterns and cosmic designs in Early China. *Londres et New York: Routledge*; 2024. p. 3–4.
- [6] Vermander B. Empty yet inexhaustible. *Reading the Daodejing with Others*. Nagoya: Chisokudō Publications; 2024. p. 53–7.
- [7] Bergeron M-I. Wang Bi, philosophe du non avoir. Taipei, Paris, Hong Kong: Institut Ricci; 1986. p. 165–8.
- [8] Tchang T-M. L'Écriture chinoise et le Geste humain. *Essai sur la formation de l'écriture chinoise*; 1937 [pp. 3–4 et pp. 192, 195–6].
- [9] Xu M, Kao HS, Zhang M, Lam SP, Wang W. Cognitive-neural effects of brush writing of Chinese characters: cortical excitation of theta rhythm. *Evid Based Complement Alternat Med* 2013;2013:975190, <http://dx.doi.org/10.1155/2013/975190> [Epub 2013 Feb 26. PMID: 23533532; PMCID: PMC3600314].
- [10] Escande Y. Émotion et coup de pinceau dans la théorie de l'art et l'esthétique moderne chinoises. *Rev Port Hist Livro* 2020;43–44:183–204 [hal-03018739. (Citation de Su Dongpo p. 27)].
- [11] Ryckmans P. Les propos sur la peinture de Shi Tao – Traduction et commentaire. *Arts Asiat* 1966;14:79–150, <http://dx.doi.org/10.3406/arasi.1966.959> [Cit. p. 104, p. 121].
- [12] Ryckmans P. *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère*. Paris: Plon; 2007 [Reproduction du précédent].
- [13] Escande Y. *L'Art en Chine*. Paris: Hermann; 2001. p. 91.
- [14] Benjamin W. Sur la peinture ou le signe et la tache (1917). In: *Fragments*. Paris: PUF, ' Quadrige-Poche ' ; 2025. p. 202–8.
- [15] Eriksen TE, Risør MB. What is called symptom? *Med Health Care Philos* 2014;17:89–102, <http://dx.doi.org/10.1007/s11019-013-9501-5>.
- [16] Vermander B. Le palais de mémoire d'un peintre chinois. In: *L'encre et la matière. Chine précieuse. Peintures de Li Jinyuan et de Ye Xingqian*, Marie-Pierre Chaumet et Anne Nadeau, dir. Toulouse: Arty Plessis; 2025. p. 19–31 [Citation finale de Li Jinyuan p. 26.].
- [17] Schurhammer G, Wicki I, editors. *Epistolae S. Francisci Xaverii Aliaque Eius Scripta, Tomus I (1535–1548), Tomus II (1549–1552)*. Rome: Monumenta Historica Societatis Iesu; 1944/1945 [t.II, p. 27].
- [18] Despeux C. Le corps, champ spatio-temporel, souche d'identité. *L'Homme* 1996;137:87–118.
- [19] Ling F. Les médecins laïques contre l'exorcisme sous les Ming : la disparition de l'enseignement de la thérapeutique rituelle dans le cursus de l'Institut impérial de médecine. *Extrême-Orient, Extrême-Occident* 2002;24:31–45.
- [20] Anonyme. *Guanzi, L'Art du cœur I*, Chinese Text Project, <https://ctext.org/wiki.pl?if=en&chapter=590338>.
- [21] Despeux C. La gymnastique daoyin 導引 dans la Chine ancienne. *Etudes chinoises* 2004;23:45–86 [p. 63].