



HAL
open science

Zoome sur l'image individuelle et réaliste : discussion sur la création de Chang-Yu Lin

Chang-Yu Lin

► **To cite this version:**

Chang-Yu Lin. Zoome sur l'image individuelle et réaliste : discussion sur la création de Chang-Yu Lin. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01094133

HAL Id: dumas-01094133

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01094133>

Submitted on 20 Jan 2015

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

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

UNIVERSITÉ PARIS I PANTHÉON SORBONNE
UFR D'ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART
MASTER M2 RECHERCHE : Spécialité ART DE L'IMAGE ET DU VIVANT

ZOOME SUR L'IMAGE INDIVIDUELLE ET RÉALISTE
– Discussion sur la création de Chang-Yu LIN

Chang-Yu LIN
Sous la direction de M. Michel SICARD

09/2014
Vision I

Table

Avant-propos.....	1
Peinture et photographie.....	3
Chapitre I : Introduction.....	5
1.1 : Convergence de peinture et photographie	5
Chapitre II : Peinture et chambre noire	7
2.1 : Vermeer et chambre noire	9
2.1-2 : La peinture française du XIXe siècle et la photographique.	15
Chapitre III : Simulation et hyperréalisme	20
L'art du portrait.....	29
Chapitre I : Introduction.....	31
Chapitre II : Petite histoire du Portrait.....	34
2.1 : L'ascension du portrait peint à la Renaissance	35
2.2 : La fonction du portrait peint.....	38
Chapitre III : Les différences entre le portrait peint traditionnel chinois et occidental	41
3.1 : Image individuelle de l'esprit et du corps.....	41
3.1-1 : L'être humain est né du <i>Qi</i>	44
3.1-2 : Naissance de l'individu.	51
3.2 : Comparaison des différentes formes de manifestation dans le portrait peint traditionnel	60
Un simple regard	81
Chapitre I : Un simple regard	83
1.1 : Un goût du simple regard	87
Chapitre II : Le mimétisme et l'empiètement	90
2.1 : La contemplation vide	91
2.2 : L'image et le corps.....	93
2.3 : L'Artiste et le singe: l'image virtuelle du corps et la déconstruction de soi	94
Chapitre III : La figure isolée dans l'espace coloré.....	97
Conclusion.....	100
Les créations personnelles.....	103
Bibliographie	132
Illustrations	136
Index	139

Avant-propos

Dans l'évolution de l'art, la peinture se développe sous diverses formes parmi lesquelles figure la représentation réaliste. Lorsque j'ai commencé à m'intéresser à la peinture, j'ai été fasciné par le style de représentation réaliste. Depuis ma formation fondamentale en licence à Taïwan à la recherche approfondie en master en France, je me suis toujours concentré sur le style de peinture réaliste de chaque période, le portrait peint m'a profondément touché et j'ai été très surpris lorsque j'ai constaté que le portrait peint existait à chaque période historique. C'est pour cette raison que la création du portrait peint est préférée et challengée par beaucoup d'artistes. Peut-être que pour certains le portrait est un bon véhicule de l'expression de soi dans le passé ou le présent.

À une époque où tout est représenté par l'image, et où cette dernière est reproduite avec une parfaite exactitude, nous pouvons connaître, observer et transmettre aisément tout ce que l'on n'a pas eu l'occasion de voir en vrai. Cela veut dire que nous connaissons notre environnement essentiellement par l'image, l'image transmet directement l'apparence extérieure, comme le portrait peint peut représenter l'apparence de l'homme. Tous deux présentent donc les mêmes caractéristiques. L'être humain qui est par nature un animal qui compte en général principalement sur sa vue, de même notre rationalité nous pousse la plupart du temps à toujours avoir une preuve visuelle des faits qui nous sont rapportés « il faut le voir pour le croire ». Même lorsque nous n'avons pas encore vu ou connu des choses, nous pouvons les imaginer en les comparant à ce que nous connaissons déjà. Autrefois la peinture était le seul moyen de transmettre ce que nous voyions ; maintenant la photographie a supplanté la peinture dans ce domaine.

Lorsque nous regardons un paysage dans la nature, tous nos sens sont en éveil ; toutefois nous nous servons principalement de notre vue. De même nous utilisons souvent l'apparence des choses pour essayer de comprendre ou de juger ce qui nous entoure. De par notre nature humaine, nous sommes depuis les premiers temps poussé par notre instinct à reproduire tous ce que nous trouvons beaux. Cela peut être un paysage, visage, des animaux...

Cette interaction est continuellement présente dans les peintures anciennes et les images contemporaines. J'ai donc pu observer que la peinture réaliste est présente à toutes époques car ce style est le plus précis pour représenter la nature. C'est ce style qui dirige le courant du XVIIe et XVIIIe siècle. D'autres courants se sont aussi développés dans notre période contemporaine, comme par exemple l'hyperréalisme des années 70, mais ils ont, contrairement au style réaliste, pratiquement disparu aujourd'hui. Je me suis appuyé sur mes créations artistiques ainsi que sur la recherche théorique pour aboutir aux trois directions mentionnées ci-dessous.

I. La peinture réaliste : la peinture réaliste a pu se développer sur une longue période grâce à sa capacité de l'imitation du réel, la représentation de la réalité répond plus à nos expériences visuelles, car elle peut effectivement reproduire ce que nous voyons dans la vie quotidienne, de sorte que ce style de peinture est plus proche de nous et notre société. La peinture réaliste nécessite un grand nombre techniques de représentation. Pour atteindre un haut niveau de qualité, il faut que la composition picturale soit raffinée et précise, cela nécessite aussi une parfaite maîtrise des techniques de peinture pour que l'œuvre puisse être reproduite avec le maximum de fidélité.

II. Le concept de portrait : le portrait peint est apparu dans les premiers temps de la peinture. À la base il servait à représenter le pouvoir ou la richesse d'un petit nombre de personne. Au fil du temps, la peinture s'est propagée et est devenue plus abordable. Aujourd'hui avec le développement de la photographie et des réseaux sociaux nous avons tous plusieurs « portraits » la plupart sur un support papier (photographies) ou numérique. Nous utilisons cette représentation souvent avec ou sans par exemple le phénomène des « selfies » qui consiste à se prendre soi-même en photographie.

III. L'image : c'est un moyen de représentation plus proche de l'objet réelle que la peinture réaliste cependant l'image présente deux avantages : la rapidité et le faible coût. Les images deviennent de plus en plus abordables avec les progrès technologiques, mais leur prolifération crée des enjeux culturels et sociologiques à tel point que notre époque est considérée comme la génération de l'image. Le portrait peint rend désormais les expressions émotionnelles plus riches que par le passé. Les portraits peints du Moyen-Âge ne présentaient pas beaucoup d'expressions émotionnelles. Les visages représentés étaient souvent figés ; à l'inverse les portraits contemporains reflètent souvent les sentiments de l'artiste ou du modèle. La technologie de l'imagerie permet également fait évoluer la peinture réaliste.

Lors de mon Master de recherche en France, j'ai réalisé que la création artistique devait se lier avec mes propres expériences pour transmettre mes émotions au spectateur. Je me base toujours sur mes propres expériences de la vie quotidienne dans mes créations artistiques, de la forme au sujet, des matériaux à la technique, c'est-à-dire que je peins ce que je vois. Pour mes créations, j'ai toujours utilisé la peinture à l'huile en comparant ma pratique et ma recherche théorique. Dans le processus de création, il m'est apparu que si la maîtrise des matériaux requerrait une grande habileté ainsi qu'une solide connaissance de la technique picturale, elle influençait aussi profondément la forme de la création personnelle. J'ai ainsi consacré beaucoup d'attention à l'utilisation des matériaux, en espérant que ma création puisse présenter les caractéristiques de ces matériaux.

Peinture et photographie

Chapitre I : Introduction

Avant l'invention de la photographie, comment pouvait-on représenter le monde réel que l'œil nu voit sur un papier ou une toile ?

On utilisait à l'époque un instrument d'optique qui est le prédécesseur de l'appareil photographique moderne : une chambre noire (en latin : camera obscura). Avec les progrès technologiques et l'invention de la photographie ; cette dernière et la peinture réaliste ont eu une influence mutuelle. Ce chapitre de la discussion est donc concentré sur la relation entre les œuvres des peintres occidentaux et la photographie. Les peintres photoréalistes possèdent leurs propres points de vue artistiques et leurs propres méthodes de création, ces dernières m'ont beaucoup influencé dans mes créations personnelles. Ci-dessous : une citation des relations amour-haine entre la peinture et la photographie d'après le livre de Walter Benjamin :

« Pour rendre plus présent l'extraordinaire effet du daguerréotype à ses débuts, il faut se souvenir que la peinture de plein air avait commencé à dévoiler de toutes nouvelles perspectives aux peintres les plus avancés. Conscient que c'était précisément dans ce domaine que la photographie prendrait le relais de la peinture, Arago, lorsqu'il renvoie dans sa rétrospective historique aux travaux pionniers de Giovanni Battista Porta [sic], déclare explicitement : « Quant aux effets dépendant de l'imparfaite diaphanéité de notre atmosphère, et qu'on a caractérisé par le terme assez impropre de perspective aérienne, les peintres exercés eux-mêmes n'espéraient pas que, pour les reproduire avec exactitude, la chambre obscure (c'est-à-dire la copie des images qui y apparaissent) put leur être d'aucun secours. »¹

Autrefois, la peinture était le principal moyen de représentation de la nature, avec l'invention de la photographie, la peinture a, dans une certaine mesure, perdu sa fonction de représentation du réel, supplantée par la photographie qui est plus rapide, plus simple et plus économique. Certains comme Paul Delaroche ont même déclaré que « *la peinture est morte* ». Puisque la photographie a remplacé le rôle de représentation du réel de la peinture, les peintres réalistes ont changé leurs méthodes de création et ont adopté l'utilisation de la photographie dans leur travail. Les artistes ont ouvert un nouveau chemin dans le modernisme. Évidemment, pour la plupart des artistes modernistes, la photographie a fait le travail de la représentation figurative. Toutefois, nous pouvons trouver depuis le post-modernisme, que la forme de peinture de la représentation figurative a repris sa popularité. Les artistes du pop art utilisent à travers la peinture réaliste, une grande variété de styles. La représentation figurative et la représentation réaliste ont-elles évolué après le modernisme ?

1.1 : Convergence de peinture et photographie

Dans l'histoire de la peinture occidentale, la première utilisation de l'instrument d'optique servait principalement d'outil aidant à la peinture. Cependant avec

¹ Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Études photographiques, no 1/ novembre 1996. Disponible sur : <http://etudesphotographiques.revues.org/99>. (Consulté le 5 mai 2014)

l'invention et l'avènement de l'appareil photographique du XIXe siècle, la photographie avait influencé, dans une certaine mesure, la peinture. À cette époque-là, certains peintres ont directement employé des instruments photographiques, mais leurs peintures présentaient des différences de représentation avec la peinture traditionnelle (sans utiliser d'instruments d'optiques). Ensuite, dans les années 1970, les artistes américains du photoréalisme ont utilisé des objectifs photographiques afin de dépeindre la réalité du monde extérieur, leurs peintures montraient un autre type de peinture réaliste que par le passé.

Cette section se divise en deux discussions sur la relation entre la peinture et photographie : d'une part, l'invention de la chambre noire et les formes de manifestation de la peinture du XVIIe siècle avec l'utilisation de la chambre noire, d'autre part, les arguments et les exemples de peinture et photographie au XIXe siècle.

Chapitre II : Peinture et chambre noire

Au XVI^e siècle, les artistes italiens ont utilisé un simple instrument d'optique : la camera obscura, que nous appelons aussi « la chambre noire » ou « la boîte noire ». Dans la grande chambre noire, la lumière traverse un petit trou sur l'une des parois, et puis pour renvoyer une image inversée de la scène extérieure dans la paroi opposée. Ensuite, les artistes peignent les contours de la scène extérieure par rapport à cette image inversée, puis ils ajoutent la couleur. D'ailleurs, l'appareil photo n'existait pas au début du XIX^e siècle, on utilisait un prototype d'appareil photographique pour fixer les images sur un papier ou un support. Le « **Dictionnaire de la conversation et de la lecture** », cite : « *la chambre claire, nommée aussi camera lucida, est également un instrument d'optique, dérivé du même principe que la chambre obscure. [...] Pour s'en servir, on place son œil perpendiculairement au-dessus de l'appareil afin de voir la représentation exacte du paysage reproduit sur un papier blanc par la réfraction du prisme. [...] La chambre noire est d'un usage plus facile, et rend tous les détails avec la plus scrupuleuse exactitude, de sorte que celui même qui sait à peine dessiner peut s'en servir avec succès.* »² C'est-à-dire que la chambre claire et la chambre noire reproduisent l'image d'un objet ou du paysage sur une surface plane. Cette conception de l'instrument optique peut exactement reproduire, agrandir ou diminuer des objets, de cette manière les peintures sont plus précises que si on peignait directement à la main.

Comment enregistrer ou dessiner l'image qu'on voit dans la chambre noire ? On doit tout d'abord résoudre, les problèmes d'enregistrement et de représentation de l'image qu'on a vue dans la chambre noire. Il faut ensuite surmonter plusieurs problèmes. Le problème de l'image floue, celui de l'image à l'envers et enfin celui de l'inversion de l'image de droite avec celle de gauche. Pour le problème de l'image floue, on a trouvé que l'installation d'une lentille convexe pouvait améliorer la netteté de l'image. Pour corriger l'inversion de l'image, le mathématicien et physicien italien, Giovanni Battista Benedetti, a trouvé une solution. Un miroir plan incliné à 45 degrés dans la chambre noire, l'image de la scène extérieure traversant ce miroir est projetée sur la surface d'une toile ou d'un papier, on peut donc obtenir une « image positive ». Et puis l'inverse de l'image à droite et à gauche a été corrigé par la « lentille biconvexe » établie par l'astronome allemand, Johannes Kepler. Le prototype de la chambre noire était apparu, et la chambre noire a été continuellement améliorée, elle est devenue une chambre noire « portable ».³

La chambre noire était couramment utilisée au XVIII^e siècle, grâce à elle il était facile de représenter les thèmes du portrait, de la nature morte, et d'autres sujets. La petite chambre noire en salle et la chambre noire portable d'extérieur qui est utilisée

² Willian Duckett, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Tome X, Paris, Michel Lévy frères, 1853, p. 368. Numérisé sur Google Livres le 12 décembre 2013. Disponible sur : <http://books.google.fr/books?id=fdLhStrSHXyc&hl=fr&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>. (Consulté le 10 mai 2014)

³ Philip Steadman, *Vermeer's Camera, Uncovering the truth behind the masterpieces*, New York, Oxford University Press, 2001. P.4-12.

pour la peinture de paysage, ont été améliorées au fil du temps.

La technique photographique de la chambre noire a été découverte et appliquée dans la peinture, ainsi certaines personnes ont remarqué que l'image visuelle ne nécessitait pas beaucoup de temps pour la peindre à la main. En même temps, la chambre noire pouvait améliorer la précision de représentation. Elle a sans doute donné un coup de pouce à la technique et aux outils de la peinture traditionnelle. Dans une époque, où l'imitation du réel était devenue une exigence fondamentale, de plus en plus de peintres ont atteint un haut niveau de technique picturale.

Les peintres vénitiens, Giovanni Antonio Canal (Canaletto) et son neveu Bernardo Bellotto, ont employé la chambre noire pour représenter les paysages de Venise. Canaletto a utilisé la chambre noire pour montrer les détails exquis du monde réel, il a peint les beaux bâtiments vénitiens, les gens, les festivals, ainsi que d'autres images de la vie quotidienne. Ainsi, ses peintures sont devenues les témoignages et les enregistrements de l'époque. Ce style de peinture réaliste était très rare à cette époque-là. Par ailleurs, « **Château Royal de Varsovie** » de Bellotto a été réalisé avec l'instrument d'optique. Comme l'emplacement de ce château qu'il a peint est très précis, ce tableau a servi de plan pour reconstruire le Château Royal de Varsovie après la Seconde Guerre Mondiale. Par conséquent, les caractéristiques de la peinture de paysage et de ville urbaine du XVIIe siècle et XVIIIe siècle sont nées grâce à la chambre noire.

Bien que l'utilisation de la chambre noire puisse aider à reproduire précisément toutes les choses que nous voyons, plusieurs artistes ont contesté l'utilité et la précision de la chambre noire ; ils avaient aussi « *peur que l'exactitude optique rigide favorisée par cet instrument qui tendrait à nuire à la suprématie de l'imagination.* »⁴ Aaron Scharf a déclaré : « *Hogarth, par exemple, a rejeté la camera au motif qu'elle a subjugué la vision de l'artiste étant une imitation sans vie plutôt qu'une nature vivante. À travers la seule observation directe, il a proposé d'enregistrer sa mémoire qui est remplie par une vérité des formes naturelles et des gestes.* »⁵ Par conséquent, les artistes se sont opposés à la photographie, ils croyaient que l'expression personnelle du peintre, l'approche du sujet individuel et l'imagination étaient plus importantes que la machine optique qui a offert l'exactitude.

Que l'on soit pour ou contre l'utilisation de la chambre noire, le nœud de l'affaire est : la peinture devrait-elle représenter fidèlement la réalité du monde ? Ou faudrait-il que le peintre souligne un style personnel à travers son œuvre ? Il s'agit d'une part de l'objectivité de l'environnement externe ; d'autre part de la subjectivité due à la sensibilité de l'artiste. Des artistes ont critiqué l'utilisation de ces machines (le

⁴ « *fearful that the rigid optical accuracy fostered by that instrument would tend to detract from the supremacy of the imagination.* » Aaron Scharf, *Art and Photography*, London, Penguin book, 1990, p. 21.

⁵ « *Hogarth, for example, rejected the camera on the grounds that it subjugated the vision of the artist to the imitation of a lifeless rather than an animated nature. By direct observation alone he proposed to store his memory full of a variety of natural forms and gestures.* » *Ibid.*, p.20.

daguerréotype, la chambre noire et autres instruments d'optiques). En dédaignant ces machines, ils ont proposé différents points de vue. Cependant l'aide de la technologie et l'idée artistique ne sont pas forcément antinomiques, beaucoup d'artistes ont également utilisé la chambre noire. L'écrivain italien, Francesco Algarotti, a défendu l'utilisation de la chambre noire, il a déclaré que :

« Laissez le jeune peintre, ainsi, commencer le plus tôt possible à rechercher les images divines, et à les étudier tous les jours de sa vie, car ils ne pourront jamais être suffisants pour les contempler. En résumé, les peintres doivent faire la même utilisation de la Camera Obscura, que les naturalistes et les astronomes font du microscope et du télescope car tous ces instruments contribuent également à faire connaître, et représenter la nature. »⁶

L'utilisation de ces machines peut apporter un effet à double tranchant, mais nous devons considérer que les points de vue créatifs et l'utilisation d'outils peuvent se compléter l'un et l'autre dans la démarche artistique. De nombreux artistes ont utilisé la chambre noire pour réaliser leurs peintures, Johannes Vermeer qui vécut au XVIIe siècle en est un exemple évident.

2.1 : Vermeer et chambre noire

Bien qu'il y ait des controverses : est-ce que Vermeer a utilisé la chambre noire pour ses peintures, ou pas ? De nombreux chercheurs ont trouvé certaines traces de l'utilisation de la chambre noire dans les peintures de Vermeer. Une caractéristique évidente est la présence de points lumineux flous comme l'effet de flou artistique en photographie. La lumière irradie la surface des matériaux réfléchissants, cette réflexion de la lumière est difficilement perçue par l'œil nu, mais à travers l'objectif photographique, elle est un peu plus évidente. Nous retrouvons cette caractéristique dans certaines œuvres de Vermeer.

Avant que nos yeux ne se soient habitués à la façon de voir telle que représentée par l'appareil photographique moderne, nous pouvons trouver une différence remarquable de proportions entre les deux personnages peints dans la peinture de Vermeer, « **Soldat et jeune fille riant** ». Un soldat est assis à côté de la jeune fille, mais il est disproportionnellement grand. La tête du soldat est près de deux fois plus large que celle de la jeune fille. En fait, cette grande différence vient de l'angle de prise de vue, l'angle de prise de vue dans cette peinture se trouve derrière le dos du soldat. Actuellement en photographie, nous connaissons bien des objets au premier plan qui sont plus grands que ceux de l'arrière-plan. Dans les mathématiques ainsi que notre vision, cette perspective n'est pas fautive. L'effet de « courte focale » crée un effet visuel de courte distance entre les personnages peints et les spectateurs. Dans les

⁶ « *Let the young painter, therefore, begin as early as possible to study these divine pictures, and study them all the days of his life, for he will never be able sufficiently to contemplate them. In short, painters should make the same use of the Camera Obscura, which Naturalists and Astronomers make of the microscope and telescope, for all these instruments equally contribute to make known, and represent Nature.* » *Ibid.*, p.23.

peintures du XVIIe siècle, ce phénomène était inhabituel et rare.



Figure 1. Johannes Vermeer, *Soldat et jeune fille riant*, huile sur toile, 1657.

Après plusieurs siècles, les peintres ont pris connaissance de la perspective dans la réalité et ont appliqué un certain nombre de règles pour la représenter. Pour créer l'illusion d'un espace tridimensionnel dans une peinture sur une surface plane, en y intégrant les personnages, on doit changer leurs tailles selon leur distance et leurs positions relatives. C'est-à-dire que lorsque les personnages sont relativement proches l'un de l'autre, on a une tendance instinctive à compenser les différences de taille, et à représenter ce que l'on voit dans la réalité.

Lorsque Vermeer a peint une image observée dans la chambre noire, la convergence de ses deux yeux n'était pas plus concentrée sur l'objet le plus proche que celui le plus lointain ; mais il peignait les objets plus proches plus grands et les objets lointains plus petits que s'il avait directement peint d'après la nature. Selon le livre de Charles Antoine Jombert, « **Méthode pour apprendre le dessein** », il a déclaré :

« *Plusieurs peintres flamands (à ce que l'on dit) ont étudiés et imités, dans leurs tableaux, l'effet qu'elle (la chambre noire) présente la manière dont elle fait voir la*

nature ; de-là plusieurs personnes ont cru qu'elle est capable de donner d'excellentes leçons pour l'intelligence de la lumière, qu'on appelle clair-obscur. [...] Cependant une imitation trop exacte serait vicieuse ; car la manière dont nous voyons les objets de la nature dans la chambre obscure, est différente de celle dont nous les voyons naturellement. »⁷

Peut-être que la soit disant « fausseté de la perspective » de Vermeer n'a été remise en question qu'à partir de 1860, date à laquelle l'omniprésence de la photographie a permis à nos yeux de voir le monde réel d'une autre façon. Ainsi, les objets plus proches de Vermeer n'étaient plus considérés comme exagérément grands.

L'historien de l'art, Charles Seymour a été le premier à faire la preuve de l'hypothèse de recherche que Vermeer a été guidé par l'image qu'il a vue dans la chambre noire. Seymour a disposé des objets identiques à ceux peints par Vermeer, dans les mêmes conditions de luminosité, que l'on retrouve dans la peinture de Vermeer. Il les a ensuite observés à travers une chambre noire du XIXe siècle. Il a constaté que l'image résultante a présenté des qualités semblables aux objets peints par Vermeer.

Notamment, « **La fille au chapeau rouge** » de Vermeer représente une jeune fille avec un grand chapeau rouge, qui porte une robe en velours bleue claire et une tenture à l'arrière-plan. Elle se penche, avec un coude sur le dos d'une chaise, dont les sculptures représentent les deux têtes de lion. La tête de lion, à droite au premier-plan, est plus visible en pleine lumière que l'autre de gauche. Le détail de cette tête de lion à droite est énormément agrandi. Normalement, les objets de premier plan doivent être nets mais Vermeer les a peints un peu flous, les détails de la tête de lion ne sont pas nets. Cela produit « Le Cercle de confusion » : on se concentre sur une zone qui est net, tout le reste est flou. Ainsi, Seymour a confirmé que l'effet réel a été interprété comme le premier-plan flou, et il a pu être reproduit par une chambre noire ancienne. Dans l'image prise par la chambre noire dans « **La fille au chapeau rouge** », la tête de lion dans l'image présente une similitude étonnante avec celle de la peinture. Les deux images montrent les mêmes points lumineux. Cependant, cette caractéristique est aussi apparue dans la plupart des tableaux de Vermeer, par exemple : dans « **La Dentellière** », les fils rouges et blancs au premier-plan sont soigneusement représentés, comme le détail de la tête de lion. Les points lumineux ne sont pas facilement peints et observés à l'œil nu. Par conséquent, Vermeer s'est probablement inspiré de la chambre noire.

⁷ Charles Antoine Jombert, *Méthode pour apprendre le dessein*, Paris, L'Auteur, 1755, p.138-139. Numérisé sur Google livres le 11 février 2010. Disponible sur : http://books.google.fr/books?id=j_VAAAAcAAJ&vq=peintres%20hollandais&hl=fr&pg=PR1#v=onepage&q&f=false. (Consulté le 10 juin 2014)

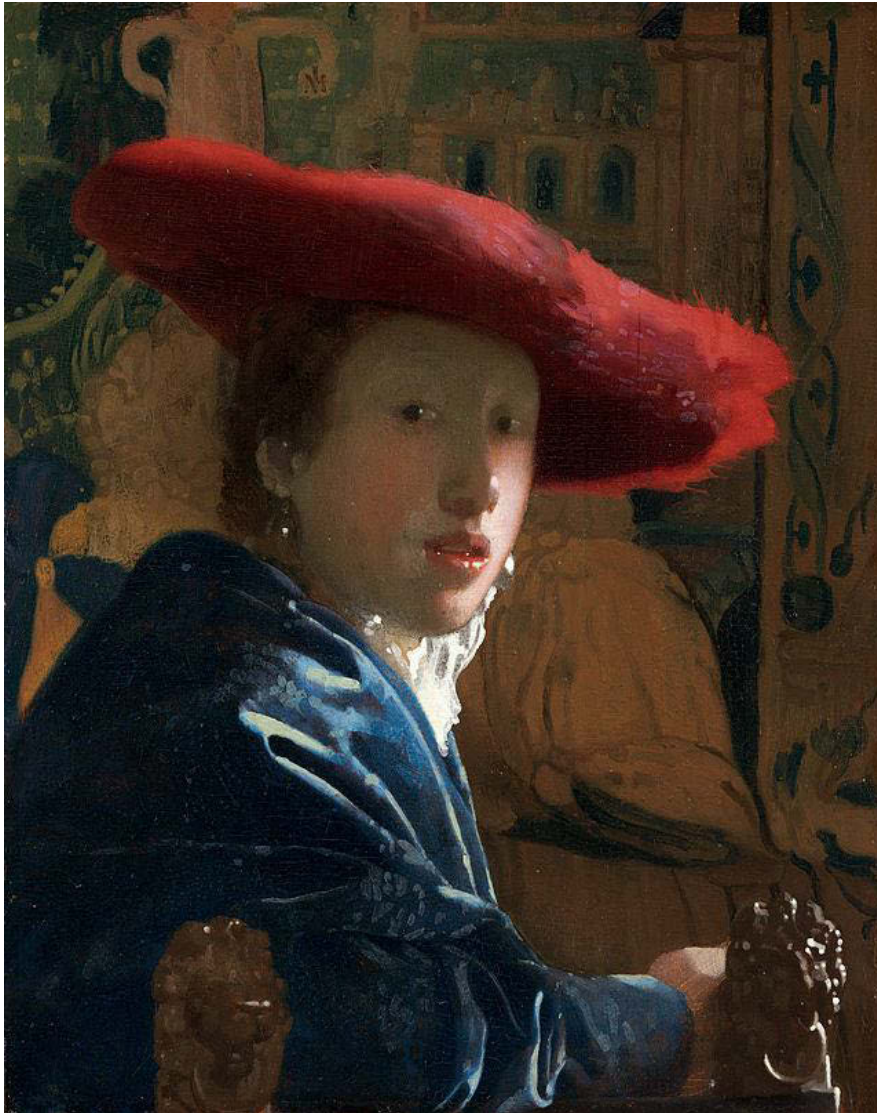


Figure 2. Johannes Vermeer, *La fille au chapeau rouge*, huile sur bois, 1665-1666.



Figure 3. Détails de la tête de lion dans *La fille au chapeau rouge* de Johannes Vermeer.



Figure 4. Reconstruction de l'effet de *La fille au chapeau rouge* avec une chambre noire. (Photo prise par Herry Beville.)



Figure 5. Johannes Vermeer, *La Dentellière*, huile sur toile, 1669-1671.

En ce qui concerne la représentation de l'espace dans les peintures de Vermeer, il voulait que l'espace réel à trois dimensions soit interprété dans la peinture plane à deux dimensions. Des objets à trois dimensions s'installent dans la peinture plane, et leurs positions relatives sont exprimées par le contour, le ton et le clair-obscur. Ainsi, pour représenter le sens de l'espace (la profondeur de champ) du monde réel que l'on voit, il faut corriger les tailles et les positions relatives des objets dans la peinture. Les objets les plus proches des yeux du peintre sont plus grands, en revanche, des objets plus lointains doivent être réduits dans une certaine proportion. Cela explique pourquoi des objets, au premier-plan, sont tellement plus grands dans la peinture de Vermeer, au point de s'étendre au-delà de l'image picturale pour créer un effet visuel de la « coupe ». Cet effet visuel extraordinaire (le proche est plus grand ; le lointain est plus petit) correspond à la perspective que l'on retrouve en photographie.

D'ailleurs, pour Vermeer, les contours des objets sont formés par le clair-obscur et non par les lignes. Par exemple, « *La jeune fille à la perle* » représente le profil d'une jeune fille, un effet de relief sur son nez est construit par l'ombre et la lumière, les lignes de contour qui dessinent la forme ne sont pas évidentes. Ainsi nous pouvons trouver que Vermeer utilise l'ombre et la lumière pour saisir la forme, l'ombre et la lumière remplacent les contours linéaires. La précision des contours semble être reléguée au second plan pour Vermeer, l'importance est la valeur tonale et le clair-obscur qui construisent les effets visuels.



Figure 6.
Johannes Vermeer, *La jeune fille à la perle*,
huile sur toile, vers
1665.

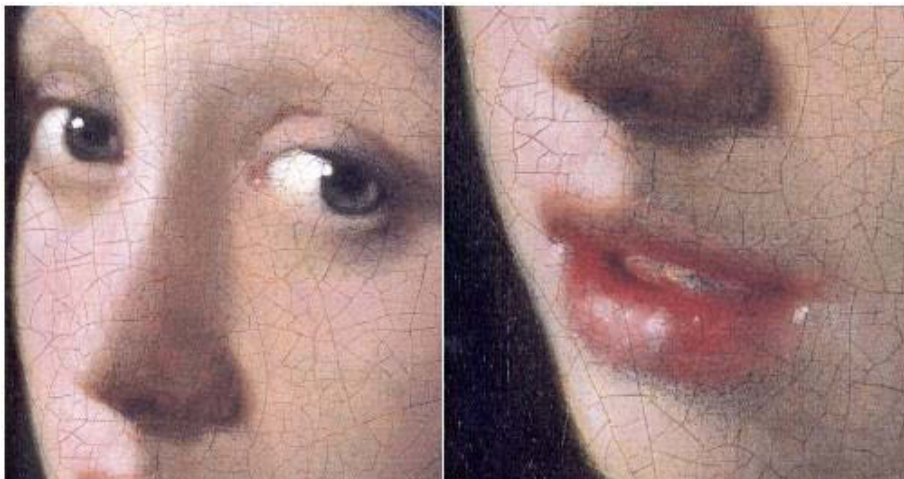


Figure 7. Les contours de la jeune fille sont construits par l'ombre et la lumière, mais non pas par les lignes.

La relation entre les œuvres de Vermeer et la chambre noire décrit les caractéristiques de l'art flamand du XVII^e siècle, les artistes se concentrent sur les choses de la vie quotidienne, en utilisant la chambre noire pour saisir le monde réel, les effets visuels dans la chambre noire deviennent des manifestations picturales. En outre, comme les peintures de Vermeer présentent des thèmes qui sont des éléments de la vie quotidienne, sa conception artistique correspond aux points de vue des peintres américains du photoréalisme des années 70. La précision de la perspective et

l'angle de prise de vue ressemblent à la règle de composition du photoréalisme : la prise de vue par les objectifs photographiques.

2.1-2 : La peinture française du XIXe siècle et la photographique.

Quand Louis Daguerre a annoncé le premier procédé photographique en 1839, Paul Delaroche, un peintre et photographe français, a vu pour la première fois un daguerréotype, ce dernier a écrit : « La peinture est morte à dater de ce jour. »⁸ Ainsi, la peinture s'est, à ce moment-là, inspirée de la photographie. Les photographies ont aussi été profondément influencées par la peinture. Beaucoup de peintres se sont intéressés à la photographie, en vantant les mérites de cette excellente technique, ils ont souligné que la photographie leur a été d'une grande aide pour leurs peintures. Eugène Delacroix et Jean-Auguste-Dominique Ingres ont utilisé des photographiques pour réaliser leurs portraits peints. Ingres a parlé de la photographie avec ses disciples : « *Lequel d'entre vous serais capable de cette fidélité, de cette fermeté dans l'interprétation des lignes, de cette délicatesse dans le modèle ?* » et il a ajouté : « *c'est à cette exactitude que je voudrais atteindre.* »⁹ Par ailleurs, Delacroix a écrit : « *J'ai éprouvé un bien grand regret de ne pas m'être trouvé chez moi quand vous avez pris la peine d'y passer pour m'apporter les magnifiques épreuves photographiques auxquelles j'attache un si grand prix.* »¹⁰ Cependant, même si Delacroix et Ingres ont admiré la photographie, ils ont également refusé de reconnaître la photographie comme un art. Les critiques se résument comme suit :

1. La photographie n'est pas un art car l'art n'est pas une reproduction exacte de la nature.

La photographie est-elle un art ? Ses défenseurs approuvent que la photographie soit comme une nouvelle forme d'art. Malgré le fait que l'appareil photographique soit une sorte de machine, le photographe présente l'originalité, la composition, la lumière, etc. Les effets artistiques sont réussis et visibles. Toutefois, ses détracteurs déclarent que l'appareil photographique reproduit mécaniquement la nature, la photographie et l'art n'ont rien en commun. La photographie possède la capacité de reproduire précisément la nature, elle permet d'offrir un meilleur service aux peintres. Jean-François Millet a souligné : « *les photographies ne sont que des moulages de la nature. Aucun machisme ne peut être un substitut du génie que les artistes observent la nature.* »¹¹

⁸ Stephen Bann, *Photographie et reproduction gravée*, Études photographiques, No. 9 Mai 2001. Disponible sur : <http://etudesphotographiques.revues.org/241>. (Consulté le 20 juin 2014)

⁹ Alain Mousseigne, *Surréalisme et Photographie*, « *L'Art face à la crise* », édité par Collectif, Université de Saint-Etienne, 1998, p.162.

¹⁰ *Delacroix et la photographie*, Dossier de presse, Musée national Eugène-Delacroix, 2009. Disponible sur : http://www.musee-delacroix.fr/IMG/pdf/delacroix_photographie.pdf. (Consulté le 20 juin 2014)

¹¹ « *Photographs are like casts from nature. No mechanism can be a substitute for genius.* » Aaron Scharf, *op. cit.*, p.92.

2. La peinture est la manifestation de l'esprit :

Delacroix a pensé que la photographie était un outil précieux pour les stages de dessin et peinture mais il a toujours refusé d'admettre que la photographie est un art. Il a souligné : « *Dans la peinture, c'est l'esprit qui parle à l'esprit et non la science qui parle à la science.* » En outre, Delacroix a critiqué certains artistes qui ont utilisé la photographie : « *Beaucoup d'artistes ont recours au daguerréotype pour corriger des erreurs de vision. [...] Il ne faut pourtant pas perdre de vue que le daguerréotype ne doit être considéré que comme un traducteur chargé de nous initier plus avant dans les secrets de la nature ; car malgré son étonnante réalité dans certaines parties, il n'est encore qu'un reflet du réel, qu'une copie fautive en quelque sorte à force d'être exacte. Les monstruosité qu'il présente sont choquantes à juste titre, bien qu'elles soient littéralement celles de la nature elle-même ; mais ces imperfections que la machine reproduit avec fidélité ne choquent pas nos yeux quand nous regardons le modèle sans cet intermédiaire. L'œil corrige à notre insu les malheureuses inexactitudes d'une perspective rigoureuse. Il fait déjà la besogne d'un artiste intelligent.* »¹²

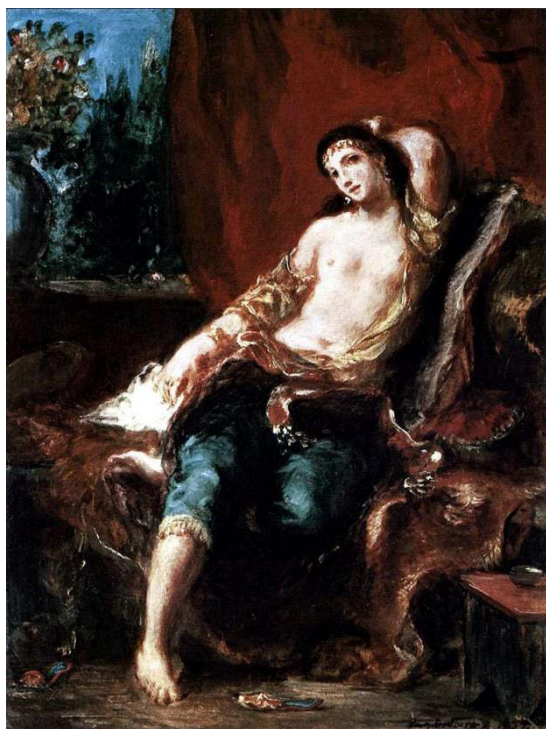


Figure 8. Eugène Delacroix, *Odalisque*, huile sur bois, 1857.



Figure 9. Eugène Durieu, *Nu féminin assis sur un divan, la tête soutenue par un bras*, épreuve sur papier salé, 1853.

¹² « *Many artists have had recourse to the daguerreotype to correct errors of vision. [...] However, one should not lose sight of the fact that the daguerreotype should be seen as a translator commissioned to initiate us further into the secrets of nature; because in spite of its astonishing reality in certain aspects, it is still only a reflection of the real, only a copy, in some ways false just because it is so exact. The monstrousities it shows are indeed deservedly shocking although they may literally be the deformations present in nature herself; but these imperfections which the machine reproduces faithfully, will not offend our eyes when we look at the model without this intermediary. The eye corrects, without our being conscious of it. The unfortunate discrepancies of literally true perspective are immediately corrected by the eye of the intelligent artist.* » *Ibid.*, p. 109-120.

Depuis son invention en 1839, la photographie et les autres matériaux de création artistique ont eu une relation d'influence réciproque, ils sont intimement liés avec la peinture. Les artistes néo-classiques, romantiques, et réalistes se sont intéressés à la photographie, ils ont appris à utiliser l'ombre et lumière en photographie pour rendre leurs peintures plus réalistes. D'ailleurs, les photographes tentent d'imiter les thèmes et les compositions de la peinture. Leur objectif est d'élever la photographie au rang d'art. Certains peintres du XIXe siècle peignaient avec leur matériel photographique ou utilisaient des photographies comme références. Par exemple, la peinture de Delacroix, « **Odalisque** », a été réalisée à partir d'une photographie de femme nue prise par Eugène Durieu. Le portrait peint d'Edgar Degas, « **La Princesse Pauline de Metternich** », est aussi une preuve positive de l'utilisation d'une photographie. C'est une photo-carte de visite, « **Portrait du Prince Richard de Metternich et de la Princesse Pauline de Metternich** », prise par André Adolphe Eugène Disdéri en 1860, le prince Metternich est représenté dans la photographie, mais il a été supprimé dans la peinture. Il est possible que Degas ne connaissait pas les princes Metternich, mais il a choisi cette la photographie parce qu'il était attiré par la physionomie charmante de la princesse. Ces merveilleuses subtilités se trouvent le ton délicat et inattendu de sa pose et l'expression étrange sur son visage figé. Elles étaient intéressantes pour la sensibilité de Degas.

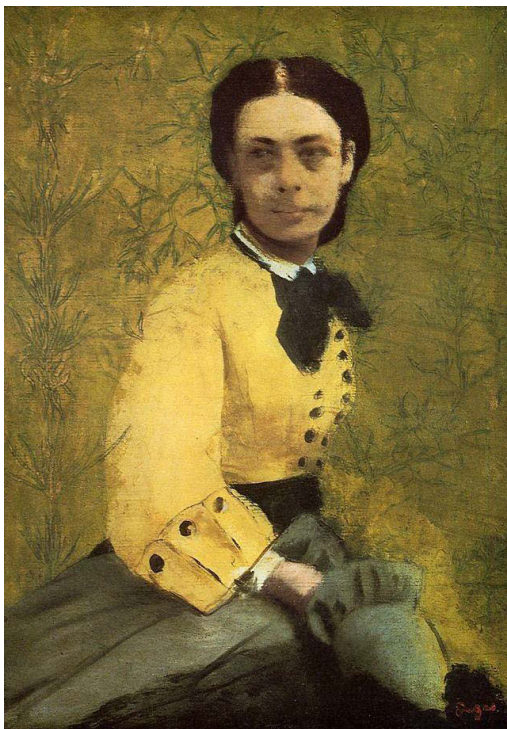


Figure 10. Edgar Degas, *La Princesse Pauline de Metternich*, huile sur toile, 1865.



Figure 11. André Adolphe-Eugène Disdéri, *Portrait du Prince Richard de Metternich et de la Princesse Pauline de Metternich*, carte de visite, 1862.

L'art de Degas et la photographie sont d'une grande pertinence, car ses peintures possèdent les effets de la prise de vue photographique :

1. Degas a habilement contrôlé les angles de prise de vue, il a utilisé la vue plongeante et la vue en contre-plongée qui se différencient par le positionnement au niveau des yeux. La souplesse des angles de prise de vue donne un effet dramatique.
2. L'utilisation des distorsions de perspective pour représenter des scènes bondées, que l'on appelle l'effet grand angle en photographie. Cet effet crée des phénomènes visuels : les objets proches apparaissent plus grands ; les objets lointains apparaissent plus petits, les objets aux bords de l'image picturale apparaissent plus déformés.
3. L'effet de la coupe est souvent utilisé dans ses peintures, cet effet nous donne une impression de temps figé, nous apercevons seulement une partie d'un objet. L'image semble donc tronquée.

Degas a exécuté les séries des danseurs de ballet, des courses de chevaux, de nus féminins et des autres thèmes, il a, comme un photojournaliste, enregistré des scènes de la vie quotidienne comme les danseurs et les musiciens. Pour la représentation de l'espace, il a utilisé un effet similaire au grand angle en photographie, de sorte que les larges scènes peuvent être entièrement représentées dans ses peintures. Pour la description de la lumière, il a utilisé la lumière forte comme des projecteurs de scène pour montrer les représentations de chant et les spectacles de ballet. Cette lumière est projetée de bas en haut sur les modèles. Ses peintures présentent les images instantanées des danseurs sur scènes ou en coulisses, et les images coupées nous permettent d'imaginer ce qui se passe à l'extérieur de la scène représentée. La photographie possède la capacité de figer le temps, de sorte que la représentation des instants émouvants devient possible, l'effet de réalisme en photographie fascine vraiment les artistes. Les caractéristiques de la photographie, comme mentionnées ci-dessous, se trouvent dans les peintures de Degas, mais nous les retrouvons également dans les œuvres impressionnistes.

Même si la composition et le cadrage nous rappellent inévitablement la relation entre Degas et la photographie, Degas a toujours utilisé les caractéristiques impressionnistes : la couleur et le coup de pinceau. Au XIXe siècle, beaucoup de chercheurs et artistes ont débattu la question suivante : « est-ce que la photographie est un art ? » Certains affirment que la photographie ne pouvait pas appartenir au domaine des arts. Les artistes ont souligné que la photographie est un bon outil pour la peinture car elle peut réellement traduire la nature alors que nos yeux nous trompent. Les peintres l'ont utilisée pour saisir un bref instant émouvant qui est difficilement enregistrable par d'autres moyens artistiques. Mais si les peintres comptaient entièrement sur la photographie, ils copieraient seulement ce que la machine reproduit, et non pas ce qu'ils voient naturellement. Cependant au cours du « siècle américain » avec l'hégémonie des Etats-Unis au XXe siècle, pourquoi au sein du développement des arts américains est apparue la peinture hyperréaliste ? Les yeux des artistes sont-ils remplacés par l'objectif photographique ? Pour répondre à

cette question, nous devons examiner le développement de l'hyperréalisme et les relations entre celui et les autres mouvements artistiques.

Chapitre III : Simulation et hyperréalisme

La simulation est une manière de représenter la peinture. Certains peintres présentent ainsi l'imitation de l'apparence des objets réels dans leurs œuvres. Néanmoins, la photographie avait profondément affecté le domaine de la peinture. Par conséquent, la peinture avait été forcément défiée par la photographie. Car auparavant c'était la peinture qui jouait un rôle de représentation de la réalité, mais l'arrivée de la photographie a détruit l'avantage de reproduction de la peinture. La peinture a donc perdu une partie de son rôle d'avantage, et elle doit alors trouver comment se réinventer ou se diversifier.

L'imitation de la vérité de la peinture n'est pas seulement une action dont le but est de présenter objectivement un objet réel, mais elle reproduit sincèrement les éléments réels sur une toile plane. De même que la simulation de la peinture voudrait transcender l'objet réel, celle-là est plus réaliste que celui-ci. C'est-à-dire que les peintres dépeignent les objets qui sont plus vrais que les objets réels, mais comment transcender le réel ? Et comment les objets peints sont-ils réels que la réalité ? Ces derniers ne sont pas justement similaires aux objets réels dans la vision (la figure similaire), mais leur fonction est de montrer la qualité et le sentiment de l'objet réel. Si la simulation représente seulement l'objet réel sur la toile plane, alors comment montrer l'existence des objets réels ?

Cependant, la façon de reproduire la réalité dépend du point de vue de l'artiste. Autrement dit, le peintre présente son propre sentiment grâce à sa peinture, les artistes observent les phénomènes du monde pour les montrer aux spectateurs. Toutefois, cette manière est subjective, elle n'est ainsi pas de s'asseoir et regarder le monde, bien que nous connaissons les artistes hyperréalistes qui restent sur la touche, mais ils choisissent leur propre point de vue dans leur peinture. Leurs techniques de la peinture est indifférentes, or leurs œuvres représentent également les situations sociales comme le Réalisme du XVIIe siècle. Même si les œuvres hyperréalistes sont plus nettes et plus claires que dans le réalisme, elles manquent d'effet spectaculaire, par conséquent, les artistes présentent intuitivement le monde aux spectateurs.

Par ailleurs, la peinture est une façon manuelle d'imiter la nature sur une surface plane. Au Moyen-Âge, la peinture avait été surnommée « l'art de singe »¹³, car le singe aime bien mimer les gestes humains, comme la peinture qui se présente une imitation de la nature. Cependant, à mesure que la technique de représentation de la réalité était plus en plus magnifique et progressive avant le XIXe siècle, la peinture a été influencée par la photographie. Les peintres européens et américains n'imitaient pas seulement la façade des objets mais ils se consacraient à la recherche de leurs propres subjectifs et d'eux-mêmes, chaque peintre commençait à développer son propre style.

Ensuite, la photographie et la peinture possèdent une relation étroite. Bien

¹³ Jacques Darriulat, *La Renaissance et l'imitation de la nature*, mise en ligne le 29 octobre 2007. Disponible sur : <http://www.jdarrilat.net/Introductionphiloeesth/Renaissance/ImitationNat.html>. (Consulté le 25 octobre 2013)

qu'elles soient deux différents domaines dans la composition visuelle, elles se complètent mutuellement l'une et l'autre. Autrement dit, la photographie représente directement et aisément la nature ou des objets, mais elle envisage également la composition de la peinture. Et puis, les peintres réfléchissent sur l'avantage de la peinture et sa nature à cause de l'invention de la photographie. Même si, certains peintres proscrivent ou combattent à plusieurs reprises l'utilisation de photographie, nous constatons que d'autres adoptent l'usage de la photographie comme le fondement de référence, par exemple : Edgar Degas, les peintres photoréalistes et hyperréalistes. Par conséquent, dans l'art contemporain, un simple exemple : avec l'hyperréalisme, nous pouvons découvrir les relations entre la peinture et la photographie.

L'hyperréalisme, un mouvement artistique, a été annoncé par la galerie Isy Brachot à Bruxelles en 1973. Il était le titre principal du catalogue et de l'exposition. Les artistes et les sculpteurs hyperréalistes utilisent les images photographiques comme la source de références par laquelle ils ont réalisé leurs œuvres plus définitives et plus détaillées. En revanche, cette façon diffère du photoréalisme car il présente et narre seulement des images photographiques sur la toile. C'est-à-dire que les artistes photoréalistes imitent des images picturales, en omettant ou en résumant les détails subtils afin de se conformer aux conceptions d'ensemble de la photo. Ils abandonnent délibérément souvent les émotions humaines et les éléments de la valeur politique et narrative dans leurs œuvres. Et puis, le style de la peinture photoréaliste est uniquement serré, précis, et fortement mécanique, en insistant sur des images banales de la vie quotidienne.

D'autre part, l'hyperréalisme, même si sa référence vient de la photographie en substance, traite les sujets par la manière plus douce ou plus complexe pour les présenter comme un objet vivant et tangible. Autrement dit, les objets ou les scènes, dans la peinture ou la sculpture hyperréaliste, sont minutieusement détaillés pour amener l'illusion d'une nouvelle réalité, donc celle-ci ne trouve pas dans la photo originale. Toutefois, ce n'est pas comme le surréalisme, parce que cette illusion est une représentation convaincante (simulé) de la réalité : les textures, les surfaces, les effets de la lumière et des ombres sont peints plus clairs et plus nets que la référence de photographie ou de l'objet lui-même.

La base théorique de l'hyperréalisme est liée à la philosophie de Jean Baudrillard : « *La simulation de quelque chose n'est jamais réellement présente.* »¹⁴ C'est-à-dire que l'hyperréalisme crée une fausse réalité qui est une illusion convaincante ; conformément à une simulation de réalité dû à la photographie numérique. La peinture et la sculpture hyperréelle sont des reproductions des images en très haute résolution des appareils photo numériques, et qui sont exposées sur l'ordinateur. Comme le photoréalisme émule la photographie analogique, l'hyperréalisme utilise des images numériques et les développe afin de créer une nouvelle scène de la réalité.

¹⁴ « *The simulation of something that never really existed* », G. Willow Wilson, *Eco Next : The Mechanics of Hyperpraxis*, mise en ligne le 6 juillet 2006. Disponible sur : <http://www.identitytheory.com/eco-next-mechanics-hyperpraxis/>. (Consulté le 25 octobre 2013)

La peinture et la sculpture hyperréaliste confrontent les spectateurs avec l'illusion réelle, en manipulant des images en haute résolution, mais de façon plus méticuleuse que les images originales.

La façon réaliste était apparue dans le réalisme, il avait mais possédé le style « humaniste ». Les œuvres des peintres réalistes avaient la valeur de collection à cause des presses de reproduction et des techniques complexes de la peinture. C'est la raison pour laquelle les collectionneurs et certaines personnes de la haute société aimaient les collectionner. Auparavant, dans l'Europe du XVII^e siècle, les peintres hollandais et flamands représentaient le thème de la nature morte. Leurs œuvres interprétaient les fleurs, les fruits et des porcelaines et atteignaient le point de la vraisemblance, quelques-unes avec un niveau du raffinement incroyable comme par exemple : les antennes d'insecte, les ailes de mouche et le duvet de pêche, comme ceux observés dans leurs peintures. En effet, le réalisme avait eu la base de caractéristique de la peinture hyperréaliste.

Cependant, la façon neutre de la peinture décrit objectivement les objets, les peintres hyperréalistes l'utilisent pour dépeindre les personnages et les éléments de la vie banale, leur présentation est, en fait, fondamentalement la même que le réalisme.

Il est à noter que l'industrialisation et la commercialisation de l'Europe sont très développées comme les Etats-Unis. Toutefois, les artistes européens répondent rarement à l'hyperréalisme, même si la racine de celui-ci est venue de l'Europe. Ce type de peinture, au cœur des peintres européens, n'était pas très important non plus pour les collectionneurs européens. Néanmoins, l'hyperréalisme est un style convaincant dans la tendance de l'art aux États-Unis. Ainsi, les artistes européens explorent leurs propres esprits, donc il est difficile de former la tendance (l'anti-subjectivation) en Europe.

Les artistes européens sont moins engagés vers la peinture réaliste. Leurs créations ont des concepts et des contenus plus explicites que les artistes américains, quoiqu'elles soient moins neutres, et moins sur la route de l'objectivisme. Ainsi, ils composent un système particulier de l'hyperréalisme, et ont les différentes méthodes de création et des présentations avec les artistes américains.

Notamment, le peintre européen, Gerhard Richter, montre une nouvelle conception de la peinture et les compétences créatives afin de réaliser son œuvre hyperréaliste.

D'ailleurs, Richter se promène entre la figuration et abstraction. Il présente les plusieurs faces de ces deux courants: il avait utilisé et reproduit directement des images de la photographie dans ses peintures et en même temps, il avait développé la peinture abstraite. Dans les années 1970, il a commencé à réaliser « sa série gris », en montrant les coups de pinceau et les monochromes. Pendant cette période, ses peintures ont, en effet, hérité de ses peintures anciennes (la peinture réaliste). Il employait également la figuration de photographie, mais la différence est l'utilisation

des coups de pinceau. Par conséquent, ces faces différentes s'interprètent et réalisent sa conception : la peinture existe dans la diversité et la possibilité.

En outre, ses peintures réalistes n'ont pas de contenus commerciaux comme la peinture hyperréaliste américaine. Cela est plus différent que l'art américain. Le critique allemand, Klaus Honnef, a commenté : « *Richter appréhende la vérité de la photographie comme la signification originale de la réalité, mais cette réalité est un monde indépendant. Ainsi, ses peintures ne reflètent pas le monde de la photographie originale, représentent donc objectivement une partie de l'image photographique. Par conséquent, l'existence de la vérité de l'empirisme est la double manière (la manière mécanique et humaine) dans l'art de Richter, ses œuvres se présentent partant simultanément la photographie et la peinture.* »¹⁵ Par conséquent, nous pouvons comprendre que ses œuvres sont filtrés par l'objectif photographique, elles sont objectivement créées par la façon de la peinture photoréaliste.

De plus, la série de Richter, « **Brigid Polk** », en 1971, représente le portrait d'un membre des extrémistes Ouest-allemands et d'organisations terroristes (la fraction armée rouge). La jeune fille, participant à des activités terroristes, est donc arrêtée. Richter utilise ses photographies prises avant son arrestation et dans la prison. L'artiste peint son portrait par la façon photoréaliste. Sa série de portraits indique vaguement l'ironie politique. Richter emploie la façon objective de description méticuleuse grâce à des tons de gris et des coups de pinceau. Il nous semble que cette jeune fille mérite d'être compatissante. Donc nous pouvons découvrir que Richter critique le pouvoir politique allemand par sa peinture.



Figure 12. Gerhard Richter, *Brigid Polk*, huile sur toile, 1971.

¹⁵ Yin Xiong (殷雄), *Langage de la figuration moderne (现代具象语言)*, Shanghai, Shanghai Painting and Calligraphy Press, 2006, P.76.

Le peintre, Richard Martin, a déclaré : « *l'hyperréalisme et le pop art empruntent les images photographiques, mais la différence est que le pop art explique le contenu de la photographie par la manière objective ; l'hyperréalisme représente ainsi la figure de l'objet réel.* »¹⁶

Le pop art détruit complètement la limite de noble et de pauvre en art. Cela veut dire que la caractéristique de son style est : les choses de la vie quotidienne que nous ne remarquons pas ; le thème commercial ; et les images sociales dans la presse. Les artistes du pop art les composent, en utilisant la manière de collage des symboles commerciaux dans leurs travaux qu'ils pratiquent avec les émotions neutres et les positions objectives.

Les deux procédés du pop art : les produits de la vie quotidienne progressent dans la peinture ; les images de la médias sont devenues les images de la peinture, donc l'hyperréalisme en hérite. Ensuite, l'hyperréalisme s'inspire de la philosophie de l'art du minimalisme, c'est que chaque objet possède sa propre forme et sa couleur, les artistes ne peuvent pas le dominer, seulement le dépeindre objectivement, mais sans personnalité. Dans cette conception, les artistes hyperréalistes et les artistes conceptuels ont la même motivation de création et le même contexte. Cependant, les artistes hyperréalistes contribuent et s'absorbent dans leurs travaux avec leurs propres esprits. Ce n'est pas un courant subalterne du Minimalisme. Normalement, nous estimons ainsi que l'hyperréalisme est la continuité du développement du mouvement artistique du pop art, ce sont en fait deux mouvements clairement différenciés, mais ils s'influencent aussi mutuellement.

Dans le suprématisme, « *l'art ne sert plus les gouvernements ou les religions, et il n'a pas besoin de décrire les activités historiques, il est objectivement pour reproduire les objets. Ainsi, ils sont simplement les genres géométriques. De plus, ils peuvent être indépendamment existés, et ne dépendre ni l'un et ni l'autre.* »¹⁷ C'est-à-dire que les artistes traitent purement les objets avec objectivité, car chaque objet possède sa propre beauté de la forme et de la couleur. Par conséquent, les artistes les démontrent objectivement, et sans changement de leurs apparences. C'est donc la représentation de la réalité.

Un exemple pour illustrer cette relation, l'artiste, Malcolm Morley, réalise une œuvre, « **Marine Sergeant at Valley Forge** », en 1968. Elle représente un militaire tenant le drapeau américain, solennellement debout devant le monument indépendant. Il a l'air plein d'esprit de patriotisme, mais à cette époque-là se déroulaient les manifestations anti-gouvernementales et les mouvements de l'anti-guerre du Viêtnam aux États-Unis, il possédait en fait moins de l'esprit nationaliste. Sa peinture est en rapport à la carte postale, très réaliste, comme une des œuvres du pop art. Il est évidemment et approximativement la motivation neutre. Mais cette

¹⁶ LI Mei-Ling (李美玲), *L'Art moderne taiwanais : La peinture hyperréaliste* (台灣現代美術大系—超寫實畫風), Taipei, Artist magazine, 2004, P.13.

¹⁷ LAO Cheng-Dian (羅成典), *Les Maîtres occidentaux modernes et la théorie esthétique* (西洋現代藝術大師與美學理論), Taipei, Showwe information, 2010, P.209.

œuvre nous semble sans émotion. Elle diffuse, en effet, plus ou moins l'ironie et la critique pour que les gens réalisent des manifestations et les mouvements. Cependant, la façon ironique et critique n'est pas visible. Ce point est comme le pop art. Malgré le fait qu'il peint son œuvre comme la carte postale par la façon objective, mais derrière le sens de sa peinture, se trouve la métaphore de la critique sévère. En conséquence, il n'imité pas seulement l'image de la carte postale, en lui donnant une nouvelle signification. C'est-à-dire, ce procédé alloue un concept subjectif à l'image objective.



Figure 13. Malcolm Morley, *Marine Sergeant at Valley Forge*, acrylique sur toile, 1968.

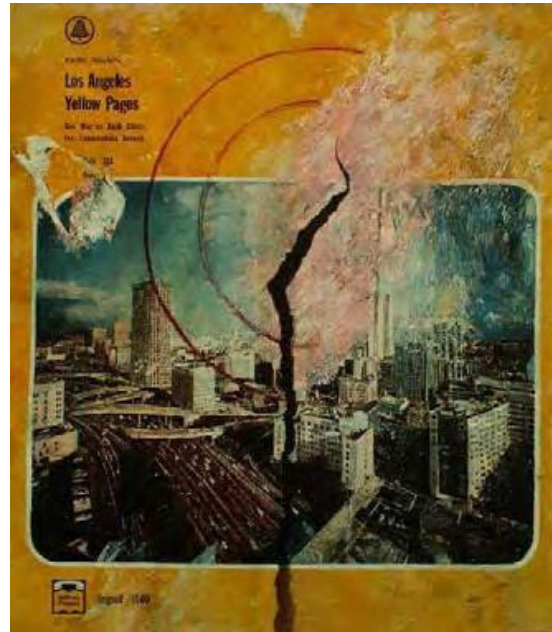


Figure 14. Malcolm Morley, *Los Angeles Yellow Pages*, acrylique et encaustique sur toile, 1971.

En outre, Morley utilise les significations de l'implication du tirage dans sa peinture, en possédant une relation ambiguë avec le pop art. Bien qu'il réalise son travail par la façon de copier, mais peint à la main, cela n'est pas seulement directement un copier-coller car il agrandit l'image, il est ainsi très différent du pop art. Dans son œuvre, « *Los Angeles Yellow Pages* », il représente la texture déchirée, tachée et ridée. Morley agrandit énormément et objectivement les détails d'un annuaire téléphonique ancien.

Par ailleurs, comme la plupart des travaux d'artistes qui ont un rapport particulier avec la photographie, Chuck Close notamment utilise les images photographiques qui sont fortuitement pris par l'appareil photo comme un échantillon. Le sujet de sa peinture possède la caractéristique qui est le choix du hasard de la photo. L'artiste interprète les personnages par différents matériaux : peinture à l'huile, aquarelle, acrylique, etc., ses peintures sont toujours en grand format. Par exemple : « *Big nude* », qui montre tous les détails d'une femme, semble comme une photographie, mais sans émotion personnelle. Après cette œuvre, l'artiste réalise une série de thème « portrait » qui a l'avantage d'impersonnalité et de sans identité, cela est absolument neutre et objective. Et son portrait représente souvent ses amis, ou les personnes qu'il connaît.



Figure 15. Chuck Close, *Big Nude*, huile sur toile, 1967.

Ensuite, ses portraits géants sont peints par les trois différentes manières :

1. Le portrait en noir et blanc : l'utilisation du ton noir et blanc afin de réaliser l'achèvement progressif de ses travaux.
2. Le portrait en couleur : il mélange tout d'abord les couleurs pour effectuer sa peinture. Après, il commence à utiliser un procédé d'imprimerie (la façon de séparer les couleurs à remplir et peindre sa peinture), il divise la couleur de la photographie en rouge, jaune, bleu et noir, en conformant l'ordre sur la toile avec la superposition. (Par exemple : « *John* »).



Figure 16. Chuck Close, *John*, acrylique sur toile, 1971-1972.



Figure 17. Le processus de création de Chuck Close.



Figure 18. Chuck Close, *Mark Watercolor/unfinished*, aquarelle et graphite sur papier, 1978.

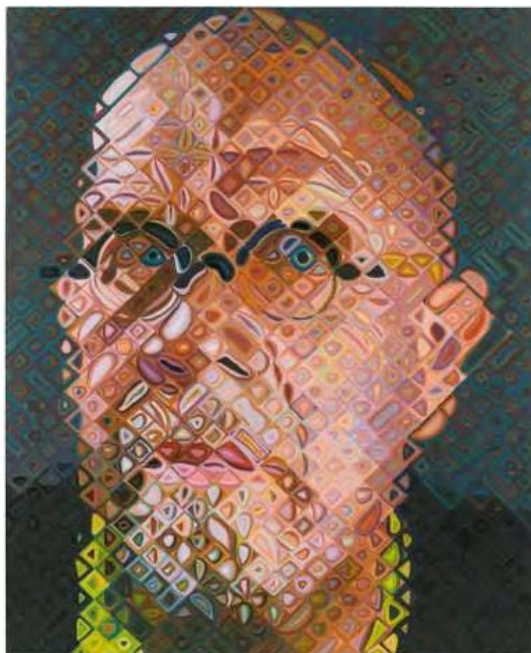


Figure 19. Chuck Close, *Autoportrait III*, huile sur toile, 2009.

3. À petite cellule : cette façon de la peinture en a les deux : l'expérimentation et après la maladie. L'expérimentation est de couper et séparer les plusieurs cellules, après les avoir peintes et remplies. (Par exemple : « **Mark Watercolor/ Unfinished** »). Close à la spondylose cervicale en 48 ans, ce qui entraîne des activités difficiles en dessous du cou. Même s'il est dans la douleur, il a envie d'enfoncer son propre style de la peinture. (Par exemple : « **Autoportrait III** »).

Par conséquent, nous pouvons appréhender que Close est un des artistes expérimentaux en limite, et il effectue des expérimentations pour témoigner ses conceptions de la peinture.

Cependant, nous pouvons trouver que son dernier style est analogue à la peinture figurative et abstraite. C'est-à-dire, lorsque de la maladie le contraint à mordre le pinceau en bouche pour faire la peinture, son assistant l'aide à composer les carrés sur la photo et la grand toile. Ces petits carrés deviennent l'espace personnel de la peinture pour Close. Il peint par différents coups de pinceau : parfois des cercles, parfois la peinture aux doigts et parfois l'utilisation de l'aérographe, etc. afin de pratiquer son grand portrait. En conséquence, cette technique apporte sa compétence personnelle. Dressant la manière analytique particulière du portrait, son portrait n'est pas uniquement comme le photoréalisme, et mais il est l'abstraction combinable, le style de l'interprétation personnelle. Quand nous regardons de façon plus proche son travail, sa peinture devient une peinture abstraite. Au contraire, lorsque nous la regardons avec une distance, sa toile apparaît comme une peinture photoréaliste proprement dit, comme une peinture figurative.

L'art du portrait

Chapitre I : Introduction

Depuis la seconde moitié du XVII^e siècle, les missionnaires européens étaient présents de plus en plus à l'Est, et les Chinois commencèrent à entrer en contact avec la peinture de portrait occidentale au travers de la peinture religieuse ; puis la peinture occidentale se répand en Chine vers le XIX^e siècle, et les peintres chinois s'inspirent de certaines excellentes méthodes créatives afin d'enrichir la création du portrait peint chinois. Ainsi l'art du portrait commence à participer aux échanges culturels entre l'Est et l'Ouest.

Même si le portrait peint n'est qu'un genre de peinture parmi d'autres au cours de la longue histoire de l'art, son développement est différent entre la Chine et le monde occidental. Une raison principale de cette différence de développement entre Chine et monde occidental, c'est que le portrait chinois et le portrait occidental sont influencés et limités par des systèmes sociaux différents – qui eux-mêmes changent selon les époques. La pensée de l'humanisme prend forme lors de la Renaissance à partir du XV^e siècle, et c'est à ce moment, où les gens commencent à affirmer les valeurs de l'être humain, qu'émerge la peinture de portrait. Par ailleurs le portrait se développe sous différentes formes. En Occident, ce développement se produit dans l'Europe du XVII^e siècle après l'ascension de la classe bourgeoise, alors que les dominations religieuse et royale se relâchent peu à peu. Plus tard, l'industrialisation suscite l'apparition d'une classe capitaliste, d'une bourgeoisie grâce à laquelle le portrait représentant des gens ordinaires se développe rapidement. Par conséquent, le portrait peint devient l'un des thèmes ou des types importants de la peinture ; au point que presque tous les peintres possèdent eux-mêmes leur propre portrait : en effet, les peintres exécutent des portraits de leurs commanditaires, mais aussi des autoportraits : l'ascension de la bourgeoisie popularise l'habitude de faire des portraits de « gens ordinaires », y compris des artistes eux-mêmes.

En Chine par contre, la peinture de portrait se développe plus tardivement et après beaucoup de tours et de détours, sans devenir vraiment un genre très développé. La Chine est dans la longue durée de la société féodale et de la domination impériale, et les peintures de portraits, en histoire de l'art chinois, sont presque toutes des représentations d'empereurs. Les portraits représentent donc rarement les visages quotidiens des gens ordinaires. Après le début du XX^e siècle (et en particulier après la Révolution chinoise de 1911), bien que la démocratie et la liberté sociales se soient renforcées, la société chinoise demeure longtemps dans une période de situation troublée, et les guerres successives y créent une grande instabilité sociale et une situation économique difficile qui n'est pas favorable au développement du respect de la personne humaine ni à celui de l'humanisme, donnant davantage d'importance à l'individu. Il est donc plus difficile de parler du portrait peint en Chine à cette époque.

En revanche, Taïwan, qui se trouve dans une situation géographique particulière, connaît un processus historique qui l'expose constamment à l'influence des pays étrangers, notamment dans le domaine culturel, selon des cycles d'influences réguliers. Depuis 1895, les Qing ont cédé Taïwan au Japon, et le gouvernement japonais a entrepris la colonisation de l'île, provoquant le conflit avec l'anticolonialisme taïwanais.

De ce conflit de sentiments naît un nouveau mouvement artistique. Mais, en fait, la colonisation japonaise introduit également la civilisation occidentale. Ainsi, par exemple les peintres taiwanais acquièrent alors au travers de leurs contacts avec le Japon la conception de « peindre d'après nature », et exécutent des peintures à l'huile de style impressionniste. Ce type de peinture, qui n'est donc pas d'origine taiwanaise, mais d'importation extérieure, s'intègre par la suite à la tradition de l'art taiwanais de l'époque, pour en devenir une nouvelle tendance.

En outre, la colonisation japonaise, qui perdure à Taïwan 50 ans, et est suivie des revers diplomatiques à l'international, provoque dans la société taiwanaise, en particulier chez ses peintres et ses écrivains, à la fois une prise de conscience de soi et une crise de conscience. Le portrait taiwanais se développe réellement après les années 70, moment où les Taïwanais commencent à réfléchir sur le destin futur de Taïwan. Cette réflexion déclenche une série de mouvements de la conscience locale, incluant toutes les facettes de celle-ci : politique, littéraire, artistique, etc. Dans la peinture de portrait, quelles que soient le choix des personnages, l'utilisation de la lumière et de la couleur, ou même la représentation de notre vie contemporaine et de l'esprit du peintre ou du modèle, les œuvres montrent l'indépendance et l'autonomie de l'homme. De la fin des années 80 jusqu'à aujourd'hui, certains peintres réalisent des portraits, et quelques-uns d'entre eux se concentrent sur ce type d'œuvre, qui devient leur principale création artistique. Une nouvelle génération d'artistes étend encore le langage de la peinture de portrait, qu'il s'agisse de la peinture de style chinois ou de la peinture à l'huile, qui montrent les différents types et formes de la création du portrait. La composition du portrait et le type de celui-ci sont complexes, ils font confluer différentes méthodes créatives à partir de la manifestation du visage de modèle, et la présentation du monde intérieur du modèle tel que l'artiste le ressent, jusqu'à la combinaison conceptuelle et symbolique. Le portrait transcende sa propre catégorie au sein de la peinture pour prendre de nombreuses formes et devenir un art en lui-même à part entière.

Le portrait occidental suit toujours deux formes différentes d'expression artistique. D'une part, il s'agit de présenter la personnalité, les émotions, les pensées, les expériences du modèle. Ceci devient une intention créative, ce qu'on appellera le réalisme. De la Renaissance au XVIIe siècle apparaissent les portraits officiels, les portraits de Vélasquez, de Rembrandt, de Van Eyck, et d'autres peintres présentent principalement l'objet (le modèle), mais leurs peintures montrent également les sentiments, le caractère du modèle. D'autre part (c'est l'autre forme d'expression artistique) ce type de portrait peut être affilié à la peinture moderniste, tel que les portraits de Modigliani et de Van Gogh, qui reflètent leur propre style artistique, et qui décrivent les goûts et les sentiments du modèle pour créer une résonance avec les spectateurs. La vérité de l'objet est dans la seconde position. Depuis la fin du XXe siècle, les portraits taiwanais sont fondamentalement des deux formes, mais la seconde est plus générale : le style individuel de l'artiste est le principe, et l'artiste s'intéresse également à la vérité de l'objet.

Tout au long de son histoire, l'art occidental prend pour sujet notamment l'être humain, et le portrait peint n'est que l'un des thèmes fondamentaux de la peinture,

conservant sa position jusqu'à l'art moderne. Bien que la peinture de chevalet soit actuellement rare en Europe, l'art sert toujours pour la vie sociale et les gens. Mais dans l'histoire de la peinture chinoise, qui est différente par rapport à dans d'autres cultures, il y a longtemps que les thèmes principaux de la peinture sont celui des « paysages » (山水, *Shanshui*) et celui des « fleurs et oiseaux » (花鳥, *Huaniao*), l'homme n'étant pas un thème important. Malgré que le portrait peint ait prospéré sous la dynastie Tang, il perdit de son importance face à la montée des peintures de « paysage » et de « fleurs et oiseaux »

Dans l'art moderne, la forme traditionnelle du portrait est désavantagée, parce qu'elle est influencée par la photographie, l'art conceptuel et d'autres mouvements artistiques. Mais, ayant accumulé plusieurs siècles d'expérience, le système occidental de la peinture de portrait est assez mature et développé, il y a de nombreux chefs-d'œuvre de portraits. L'histoire de la peinture de portrait chinoise est au contraire courte, car Taïwan et la Chine ne sont sorties de la société féodale qu'il y a une centaine d'années. Mais avec le développement économique, le concept de l'« écologie humaniste » a pris de l'importance. Désormais, le « respect de la personne humaine » devient un important thème de la peinture, notamment, il se concentre sur l'existence de l'être humain. Ainsi, la mission de la peinture de portrait n'est jamais terminée, la création artistique et la théorie artistique doivent être reliées à l'état du développement social et à la situation actuelle, pour que cette recherche théorique et artistique acquière sa pleine signification.

Chapitre II : Petite histoire du Portrait

Qu'est-ce qu'un portrait ? Le mot « portrait » en Occident trouve son origine dans deux dérivations de mots latins différents. D'une part, *retrato* en espagnol et *ritratto* en italien sont issus du mot latin *re-traho*. D'autre part, les mots *portrait* en français et en anglais, et *porträt* en allemand proviennent d'un mot latin différent, *pro-traho*. *Re-traho* et *pro-traho* sont des verbes : *re-traho* signifie littéralement « décrire et représenter » ; *pro-traho* signifie « tirer des traits, indiquer les lignes d'une figure ». Cela indique que le sens original du terme « portrait » est : « représentation d'un objet par rapport à ses signes et à ses caractéristiques ». Donc, le portrait enregistre un objet, ou notamment, une image particulière. En outre, le mot « portrait » (肖像, *Xiaoxiang*) en chinois est apparu plus tard ; « 肖 » (*Xiao*) est expliqué de la manière suivante dans le dictionnaire classique, « *Shuōwén Jiězì* » : « *Avoir la ressemblance avec quelqu'un ou quelque chose.* »¹⁸ Dans le contexte chinois, le portrait est : « *utiliser la peinture, la sculpture, la photo, ou une autre manière, composer l'image d'une personne.* »¹⁹

Le portrait au sens large réfère à la description d'une personne, parfois il est nécessaire de décrire précisément des caractéristiques de l'objet, et aussi de représenter son caractère, sa personnalité, son identité, son statut social, etc. ; il est, en fait, également l'un des thèmes les plus courants dans l'histoire de l'art. Surtout depuis l'humanisme du XIVe siècle jusqu'au début du XXe siècle, les peintres réalisent principalement leur peinture sur le chevalet, et si le portrait semble être simple dans le sens littéral, il connaît des réalisations se présentant sous des formes extrêmement variées, et la plupart des peintres attachent de l'importance à la manifestation du portrait.

Cependant, jusqu'à aujourd'hui, le portrait joue un rôle important tout au long de l'histoire de l'art. Dans les tombeaux égyptiens, dans les peintures desquels nous pouvons trouver la représentation d'une vie idéale après la mort, ou sont présents la relation avec les Dieux, les mythes et les rituels religieux, ces peintures jouent en fait un rôle magique. Les Égyptiens croient profondément que les images des morts demeurées dans le monde réel permettent à ceux-ci de continuer à vivre dans l'enfer ou le futur. Bien que ces peintures nous renvoient au concept du portrait, elles ne sont pas vraiment des portraits peints, car elles symbolisent l'âme éternelle des morts. Dans la civilisation grecque, les gens perdent la croyance en la peinture funéraire : nous assistons à l'émergence de la nouvelle pensée de la beauté idéale. Le portrait grec ne donnait pas tant d'importance à la précision de la forme, il se concentrait sur les caractères, les émotions et la personnalité des personnages. Durant la période de l'Empire romain, les Romains réalisent des portraits sculptés destinés à montrer / mettre en valeur le pouvoir impérial. À la suite de l'expansion des forces de l'Empire romain, les Romains puisent une inspiration idéale dans la peinture

¹⁸ « 相似、相像。說文解字：肖，骨肉相似也。 » Dictionnaire chinois du Ministère de l'Éducation nationale [en ligne], Taiwan. Disponible sur : <http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/newDict/dict.sh?cond=%A8v&pieceLen=50&fld=1&cat=&ukey=-763559887&serial=3&recNo=9&op=f&imgFont=1>. (Consulté le 25 juin 2014)

¹⁹ « 利用繪畫、雕塑、攝影等方式所形成的人物像。 » *Ibid.*

égyptienne. La peinture romaine montre la conception de l'existence de l'âme et de la vie après la mort, tout en faisant usage des techniques de la peinture de la Grèce antique : la peinture réaliste et la tendance du clair-obscur. Le visage du défunt est représenté de manière réaliste, en donnant à voir les expressions et le caractère. Ainsi la peinture romaine est considérée comme précurseuse pour le portrait peint.

La période allant du Ve siècle au XVe siècle, où la société est sous le contrôle de la religion chrétienne, est appelée « Moyen-Âge », de nombreux historiens l'ayant même appelé l'« Âge sombre ». L'expression artistique du Moyen-Âge se concentre sur le thème de la religion chrétienne, non pas seulement dans la peinture, mais dans tous les domaines de l'art. Le but assigné à l'art est l'explication de la Bible afin de diffuser la doctrine chrétienne, ainsi certaines personnes pensent que l'art médiéval est essentiellement un art chrétien ou religieux. Les artistes médiévaux travaillent sous l'ordre de Dieu ou le pouvoir de l'Eglise, le principe guidant leurs créations est de transmettre l'histoire du christianisme au peuple. Donc, ni la question de la représentation, réaliste ou non réaliste, ni celle de l'esthétique ne sont des problématiques guidant l'intention de l'artiste. Pour atteindre au simple effet de civiliser les peuples, les artistes, s'ils conservent l'apparence fondamentale des événements, simplifient souvent les contenus complexes de l'histoire religieuse. La peinture religieuse sert à faire comprendre aux spectateurs l'histoire du christianisme, elle n'est ainsi que l'illustration de la Bible. Par conséquent, l'art médiéval se caractérise par un style monotone ou terne ; le concept de la beauté et la technique de la peinture des Grecs antiques ont disparu. Ils sont remplacés par un art rigide et inexpressif, à l'objectif d'abord explicatif, et influencé par les « Mystères ». À cette époque, la peinture est seulement un porte-parole des histoires de la Bible et des symboles religieux. C'est pourquoi les artistes médiévaux sont souvent anonymes.

Plus tard, en raison de la stabilité du pouvoir de l'élite, les dominateurs veulent montrer au peuple leur propre image dans toute leur puissance. Donc la peinture de portrait apparaît sous deux formes : d'une part, le portrait individuel d'un individu détenteur de l'autorité, portrait en quelque sorte officiel ou « autorisé ». Avant la Renaissance, ce type de portrait est un privilège qui ne concerne que des personnes bien spécifiques: des papes, des rois ou d'autres membres de la famille royale. Dans les premiers portraits de ce type, le roi ou le pape pose en prenant une posture arrogante et inquisitoriale. Cette posture devient un exemple que les membres de la noblesse se mettent à imiter. Ainsi le portrait peint individuel, d'abord du type de modèle possesseur d'autorité, acquiert un second type, celui de la posture arrogante. Ces deux types de peinture de portrait annoncent et permettent l'avènement du portrait peint individuel à la Renaissance.

2.1 : L'ascension du portrait peint à la Renaissance

« Le XIIIe siècle avait été le siècle des grandes cathédrales, monuments où chacun des arts avait son rôle à jouer. Ces immenses entreprises se poursuivirent au cours du XIVe siècle et même au-delà, mais elles ne constituaient plus, dès lors, le foyer principal de l'activité artistique. Nous ne devons pas oublier que pendant toute cette période le visage du monde avait sensiblement changé. Au milieu du XIIe siècle, alors que se

formait le style gothique, l'Europe était encore un continent de population agricole assez clairsemée où les convents et les châteaux restaient les principaux centres du pouvoir et du savoir. Le désir des grands évêchés d'avoir chacun sa puissante cathédrale fut le premier symptôme de l'orgueil naissant des villes. Mais cent cinquante ans plus tard, ces cités étaient devenues des centres commerciaux d'une grande activité, et les bourgeois tendaient à se sentir de plus indépendants du pouvoir de l'Église et des seigneurs féodaux. La noblesse elle-même ne vivait plus dans l'isolement sévère de ses manoirs fortifiés, mais s'était installée dans les villes, attirée par leur confort et leur luxe nouveaux ; il lui était loisible, auprès des cours princières, de faire montre de ses richesses. »²⁰

Grâce à la prospérité urbaine à la fin du Moyen-Âge, les bourgeoisies commerçantes et industrielles commencent à être de plus en plus riches et indépendantes. C'est alors qu'un changement de mentalité émerge dans l'esprit des Européens, qui se libèrent progressivement du joug du statut social de la société féodale, tout comme ils se dégagent du cléricisme de l'église chrétienne, pour laquelle « Dieu est tout en tout. », et qui faisait qu'au Moyen-Âge, la peinture était dédiée à la gloire de Dieu qui avait créé toutes choses. Dans le mouvement intellectuel de l'humanisme, qui comprend une redécouverte des anciens ouvrages scientifiques, philosophiques et artistiques, les bourgeoisies européennes évoluent vers un mode de pensée dans lequel la personnalité humaine ou de l'être humain passe avant tout et devient l'un des critères principaux pour faire évoluer les activités humaines. Le résultat de cette époque est ce qu'on nomme la « Renaissance ».

L'humanisme est l'un des fondements les plus importants de la pensée de la Renaissance. Les humanistes mènent à partir de la culture classique et traditionnelle des recherches qui se concentrent sur la littérature grecque et romaine, la philosophie, l'historiographie, l'éthique et les autres connaissances. Cette recherche compose le premier pas des « Sciences humaines », leur objectif est de se libérer des obstacles de la théologie chrétienne et de redécouvrir les valeurs de la politique, de la société et de la religion dans la culture classique. L'idée principale de l'humanisme est d'affirmer l'humain comme être pensant, de s'opposer à l'idée que la vie humaine serait déterminée par Dieu, et de contrer l'ascétisme religieux et la vie d'ermite. En fait, l'idée humaniste promeut l'esprit de combat, encourage à profiter des moments de joie et de bonheur ; l'humanisme promeut la « rationalité », en préconisant activement de découvrir les secrets de l'être humain et de la nature. Cette conception a permis aux sciences de se développer rapidement.

Sous l'influence de l'humanisme, les artistes ont commencé à poursuivre les vérités dans l'« art » ; ils se sont inspirés pour leurs réalisations de l'esprit dans l'art classique. Afin de présenter l'homme, la société et la nature dans leurs œuvres d'art, ils cherchent à créer une image vivante et réaliste. Les peintres acquièrent une grande maîtrise de la technique de la peinture et du changement de perspective. En même temps, la montée de l'humanisme et des bourgeoisies amène les gens à s'intéresser

²⁰ E.H. Gombrich, *Histoire de l'Art (The Story of Art)*, Tradition française par J. Combe et C. Lauriol, Paris, Gallimard, 1998, p. 207.

davantage à l'individu. Ces ascensions favorisent le développement de la peinture de portrait, qui affiche des progrès et des changements à long terme. Nous pouvons trouver un changement évident depuis le XVe siècle : ce ne sont plus seulement les empereurs, les prêtres, ou les noblesses qui se font faire leur propre portrait, mais des individus de groupes plus populaires : commerçants, artisans, banquiers, savants, artistes, etc. Ces derniers n'hésitent pas à collectionner des portraits peints d'eux-mêmes. Evidemment, l'humanisme déconstruit l'idée de propriété dans le portrait peint. À partir de ce moment-là la peinture de portrait devient un thème indépendant dans la peinture. Par conséquent, cette époque témoigne et reprend « la peinture de genre » que les gens avaient oubliée depuis le Moyen-Âge.

À part le portrait individuel, certaines personnes des plus puissantes utilisent les fonctions du portrait pour exposer leur statut social et leur autonomie individuelle. Ils deviennent des mécènes et sponsorisent les talents des peintres. Cependant, le portrait de groupe existe encore dans la période de l'humanisme. Auparavant il servait seulement à présenter l'histoire chrétienne et à montrer parfois certaines personnes des plus importantes dans les groupes sociaux comme les guildes, les associations professionnelles, etc. Nous constatons que dans les portraits de groupe, les positions des personnages sont choisies selon leurs différents rôles et leurs différentes classes au sein du groupe. De même que le portrait de certains couples mariés ou le portrait de famille représente la situation sociale à l'époque, quelques membres sont autorisés à réaliser leurs portraits peints, ce qui reflète l'éthique sociale de l'époque.

Le portrait peint se développe rapidement en l'espace de quelques décennies du XVe siècle. Nous nous étonnons qu'il vienne de la complexité de la peinture de genre. Notamment, certains commanditaires demandent aux peintres de faire ressortir leur autorité dans leur portrait peint pour témoigner de l'époque de sa réalisation. Cette demande se reflète dans les gestes du modèle, le langage du corps, les expressions du visage, les symboles de classe, et d'autres signes qui montrent le statut social du commanditaire. Jusqu'au XVIIe siècle, le portrait peint progresse continuellement, prend sa place comme l'un des genres types de la peinture. Ainsi, cette période est considérée comme l'« âge d'or » de la peinture de portrait.

À la fin du Moyen-Âge et au début de la Renaissance, la peinture de portrait est réalisée en corrélation culturelle et historique avec la philosophie de l'époque, qui souligne la dignité humaine. Par exemple, « **De la dignité de l'homme** » de Jean Pic de la Mirandole décrit de la manière suivante comme un créateur (un parfait ouvrier, c'est-à-dire Dieu) a défini le destin de son œuvre (l'être humain) :

« Nous ne t'avons accordé ni domicile précis, ni visage propre, ni un quelconque don particulier, ô Adam, afin que tu puisses avoir et posséder tout domicile, tout visage et tous les dons que tu souhaites certainement, selon ta propre volonté et selon ton idée. La nature des autres êtres est déterminée par les lois que nous avons prescrites, et par là même restreinte. Tu n'es gêné par aucune barrière insurmontable, tu dois au contraire prédéterminer cette nature selon ta propre volonté, dans laquelle j'ai placé

ta destinée. »²¹

Il y a une certaine conscience de la souveraineté individuelle dans ce passage solennel, mais Jean Pic de la Mirandole ne peut pas exprimer son idée par les mots, parce que son idée de l'individu autonome se cache derrière ce discours solennel.

Cependant, cette notion rend une signification métaphysique pour la bourgeoisie qui dont la confiance en elle – et l'égoïsme – augmente grâce au développement économique puis technologique, tandis que les grandes découvertes et les migrations humaines lui apportent de nouvelles opportunités. Toutefois, en fournissant à cette nouvelle vision du monde une forme symbolique appropriée, le portrait peint assume une fonction appréciée en particulier par les classes sociales détentrices du pouvoir.

2.2 : La fonction du portrait peint

Le portrait peint possède aussi une fonction de « substitution » ou de « procuration » déplus les premiers temps de la civilisation. Ainsi le portrait de Jésus ne correspond pas vraiment à l'image de Jésus lui-même, mais il peut remplacer et représenter sous sa propre apparence et son image les personnes auxquelles il est destiné (il est habituel au Moyen âge de représenter les personnages antiques ou bibliques habillés à la manière médiévale). Le portrait peint entre le XVe siècle et la fin du XVIIe siècle doit être considéré en relation avec l'arrivée et le développement de l'empirisme, une tendance qui concerne l'ensemble de l'art depuis la fin du Moyen-Âge. Ainsi, le processus de réalisation du portrait peint voit ses règles orientées et stimulées par la rationalité inhérente, et le portrait peint se présente à la ressemblance de l'objet représenté.

Au Siècle des Lumières, quand un criminel que les autorités n'ont pas pu arrêter est en fuite durant longtemps, on réalise son portrait. Selon la Loi, la peinture doit représenter exactement le délinquant, et le châtimement est symboliquement appliqué sur cette peinture comme sur les parties d'un corps réel. La représentation de l'endroit de la mise à mort du criminel et de son exécution sont très importantes pour choquer la population même si ce criminel est toujours en fuite. Cette habitude, établie depuis le siècle des Lumières, se prolonge jusqu'à nos jours, elle semble être devenue une coutume. Exposer au public le portrait du criminel est lui faire honte publiquement. Ces portraits sont souvent ironiques et conçus pour provoquer le mépris et la dérision chez le spectateur. L'attitude de celui-ci envers le personnage peint est méprisante, négative, entraînée par le désir de punir ou d'exercer une vengeance. Un portrait peint peut donc être un objet de fétichisme, il peut permettre d'exprimer une attitude négative par rapport à son sujet. L'être humain possède un amour-propre et peut ressentir de la honte : en général nous ne pouvons pas accepter que notre faute éclate au grand jour. De plus, même si le portrait peint d'un criminel peut exercer un effet intimidant (le portrait du criminel fait peur aux spectateurs), il peut également modifier leurs pensées et leurs comportements : éveiller leur conscience et générer

²¹ Norbert Schneider, *L'Art du portrait (The art of the portrait)*, Tradition française par Marie-Anne Trémeau-Böhm, Cologne, Taschen, 2002, p. 9.

un bon comportement.

« La description d'un cérémoniel de cour aristocratique du début du XVIIIe siècle est intéressante à ce propos : " En ce qui concerne le portrait d'un souverain, il se trouve dans les salles d'audience, près des ambassadeurs, entre le baldaquin et le siège de parade, généralement sous forme de portrait en buste. Il présente la personne, tout comme si elle était présente, et c'est pourquoi il n'est pas facile de lui tourner le dos étant assis, et personne, sauf les ambassadeurs, ne peut paraître la tête couverte dans la pièce où se trouve le portrait d'un potentat régnant. " »²²

Ce passage nous explique que la « substitution » du portrait peint est une des importantes caractéristiques de la « représentation » (même aujourd'hui) : lorsque nous regardons le portrait d'un empereur, c'est comme si nous voyons l'empereur lui-même. C'est-à-dire que le but de la plupart des peintures de portrait est d'offrir une démonstration de force, d'hégémonie, ou de prestige. Ceci nous revoie à l'exécution du criminel en effigie dont nous venons de parler – qui opère également une substitution – mais la différence est que l'objectif de la substitution est alors d'affaiblir la force de l'adversaire ou de la foule.

Les portraits de souverains sont réalisés dans une intention de montrer leur force au public, en particulier les portraits équestres, qui veulent susciter chez les spectateurs des sensations de peur et de soumission. La fonction du portrait peint durant toute la durée de la Renaissance et l'Âge Baroque ne se limite pas à des démonstrations de force de l'aristocratie féodale qui souhaite renforcer sa prétention au pouvoir. Elle est aussi le signe d'une ascension de la classe moyenne : parvenus ou usurpateurs – par exemple, le capitaine mercenaire voire le condottiere – utilisent la fonction du portrait pour faire état de leur pouvoir. Toutefois, comme la situation financière des mercenaires n'est pas suffisante pour commander des sculptures en pierre ou en marbre, certains capitaines mercenaires sont immortalisés se font immortaliser pour après leur mort au travers de peintures de portrait réalistes très vivantes.

Les savants humanistes font également réaliser leur portrait. Ceci exprime leur puissance ou leur prestige dans la société. En effet, les savants jouissent alors d'un statut social comparable à celui des riches marchands et des noblesses, ils montrent dans leurs portraits avec fierté la supériorité de leur érudition, leurs valeurs spirituelles et de leur indépendance morale. Par conséquent, on peut dire que le portrait est impressionnant pour les spectateurs. Il veut saisir l'autorité des personnages qu'il représente, il peut ainsi élargir ou limiter l'étendue du pouvoir et de l'influence des personnages.

La « commémoration » est une autre particularité caractéristique de la peinture de portrait. Albrecht Dürer pensait que la peinture peut sauver les gens après la mort. Il exprime sa confiance en un art qui peut miraculeusement transcender l'espace et le temps, comme si la peinture pouvait même surmonter la mort. Cela rappelle que le

²² *Ibid.*, p. 26.

portrait lui-même vient du portrait funéraire, où se trouve l'origine de la forme de manifestation du portrait peint. La relation entre le portrait et le culte des morts peut être retrouvée dans l'art de la Rome antique, où les masques de cire des morts sont conservés dans les sanctuaires. « *Les portraits étaient exécutés pour se souvenir et non comme œuvres d'art ; en raison du caractère éphémère de la cire, on suppose qu'ils se conservaient seulement quelques dizaines d'années. Les reproduire en marbre était donc un désir compréhensible, qui ne fut toutefois réalisé qu'au début du premier siècle avant J.-C. A l'époque, les patriciens voyaient leur position de dirigeant menacée et voulaient peut-être souligner leurs droits ancestraux en exposant publiquement leurs ancêtres.* »²³

Les fonctions du portrait mentionnées ci-dessus avec les idées de base, les normes, et les attentes de peintre ou modèle, peuvent être considérées comme exprimant des structures mentales. Elles changent au fil du temps et avec les différentes situations sociales. Leurs caractéristiques communes et leurs avantages sont comme un cadre de référence, et il est nécessaire de voir ou d'effectuer des recherches sur le portrait peint contemporain par rapport à ces structures. Le point de vue que je défends dans la présente recherche est que l'histoire de certaines périodes particulières joue un rôle important dans l'évolution de ce type d'art : Moyen-Âge, Renaissance, Siècle des Lumières, etc. Cela signifie que portrait et pensée historique sont indissociables. Et les formes symboliques reflètent ce fait dans les différents types et sujets de la peinture. Le portrait présente une forme en relation aux métiers, à la classe sociale (par exemple : les portraits de papes, d'empereurs, ou de savants humanistes), et au sexe (les portraits d'hommes et de femmes). Les choix de forme sont importants à analyser car c'est par eux que le portrait lui-même accomplit au mieux l'intention des artistes et les exigences de leurs clients. Nous ne pouvons pas considérer la forme de manifestation du portrait peint comme dénuée de signification. La méthode de composition choisie est au contraire hautement significative, car elle atteint à un thème concret, et elle peut être considérée comme une création artistique influencée certes par l'esthétique mais aussi par son contexte social et historique.

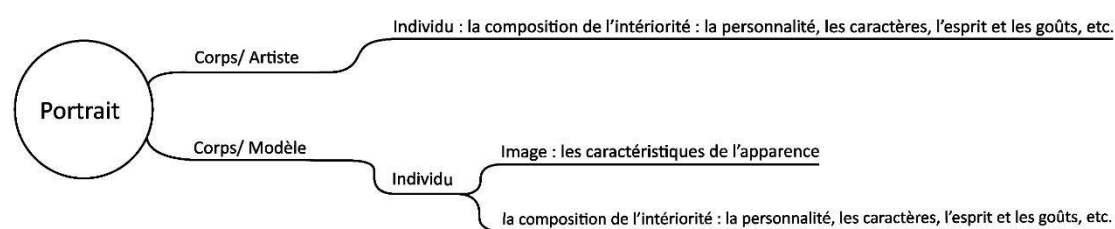
²³ *Ibid.*, p.28.

Chapitre III : Les différences entre le portrait peint traditionnel chinois et occidental

Le développement des échanges entre la peinture chinoise et la peinture occidentale se produit durant la période du XVe siècle au XIXe siècle. Durant cette époque, le concept visuel du portrait peint chinois et les techniques de la peinture chinoise sont influencés par l'art occidental. Toutefois, de notre point de vue actuel, l'expression des contenus et les symboles du portrait peint chinois ne connaissent pas beaucoup de changements, et dans ses formes principales, le portrait peint chinois continue de copier ou de se conformer au style et à la structure de la peinture ancienne chinoise. Evidemment, on constate une grande différence dans les évolutions respectives des deux peintures ; si la peinture chinoise d'avant le XXe siècle n'a pas changé beaucoup au fil du temps (il y a donc peu de différences entre œuvres d'époques différentes), la peinture occidentale quant à elle a développé des formes très différentes formes au long de son histoire. Il y a donc ce que nous appelons ici une « frontière des différences » entre peintures de portrait chinoises et occidentales. En bref, le portrait peint chinois avant le XXe siècle avait clairement et manifestement les motivations de création et de la représentation de son objet. Au contraire, le portrait peint occidental suivait les exigences des différents styles et sensations de l'image visuelle dans le cadre de différents contextes historiques. Nous tenterons dans ce chapitre de découvrir et d'analyser les différences entre portrait peint individuel dans l'art traditionnel chinois et occidental, en comparant quelques grands chefs-d'œuvre orientaux et occidentaux pour nous appuyer sur les caractéristiques de leurs différences.

3.1 : Image individuelle de l'esprit et du corps.

Tableau 1.



Un portrait peint est composé par la combinaison de deux corps : artiste et modèle. Le corps de l'artiste se compose aussi bien de l'« individu physique » (corps en action) que de son intériorité : la personnalité, les caractères, l'esprit et les goûts, etc. ; le corps du modèle est de même une combinaison d'un autre « individu physique » : son apparence, ses caractéristiques extérieures, et de ses pensées abstraites internes. On peut facilement trouver que l'art de l'« image individuelle » comporte les deux éléments : l'esprit (l'intérieur invisible) et le corps (l'extérieur visible).

Les premières traces de recherche sur cette dualité « visible et invisible », nous pouvons les trouver dans les discussions sur la « beauté » dans la philosophie de la

Grèce antique. Dans « **les Mémoires** » de Xénophon, dans la partie consacrée aux dialogues de Socrate avec des artistes, on trouve : « *Il en est de même de la fierté et de l'indépendance, de l'humilité et de la bassesse, de la tempérance et de la raison, de l'insolence et de la grossièreté ; c'est par la physionomie et par l'attitude des hommes, debout ou en mouvement, que ces sentiments se produisent* » ; « *Il faut donc aussi que le statuaire exprime par les formes toutes les impressions de l'âme.* »²⁴ Ces deux dialogues impliquent une sorte de prédétermination de l'extérieur par l'intérieur ; c'est une hypothèse selon laquelle le « tempérament », l'esprit invisible à l'intérieur du personnage individuel, se transmet certainement par l'image du « corps » visible de l'extérieur.

Platon croyait qu'il existait un monde idéal combinant la Vérité, la Bonté et la Beauté dans le monde réel. La Vérité est la simulation de l'objet réel, elle appartient aux « idées » (*idea*, ιδέα) intelligibles. Mais elle ne peut sortir de la « forme » (*eidos*, εἶδος : l'aspect extérieur) de l'existence et de la connaissance qui construit un prototype d'architecture. Cette forme est l'Être au-delà de l'expérience, et elle révèle sa propre essence. Cependant, Aristote pensait que la Vérité était nécessairement une conjonction de la « forme » et de la matière ; l'artiste devait complètement « imiter » la forme extérieure de l'objet afin de présenter l'essence de celui-ci. Pour Aristote, l'imitation devient un fondement important de l'esthétique, ainsi il a discuté et analysé les œuvres d'art sur la forme sensible de la beauté et la laideur. Toutefois, dans sa « **Poétique** », il écrit :

« [...] *les poètes doivent suivre la pratique des bons peintres qui font les portraits ressemblants, et toutefois plus beaux que les modèles.* »²⁵

Cette phrase explique qu'Aristote a posé la même exigence que Socrate et Platon. C'est-à-dire que l'artiste doit essayer de réaliser l'esprit (l'âme) qui est supérieur au corps. Dans leurs recherches sur la problématique de l'esthétique, les philosophes de la Grèce antique ont commenté la manière dont la « beauté » était due à la forme en abordant tous les niveaux, de l'« esprit » au « corps » humains. En bref, ce point de vue est une racine du concept de base et du style structurel du portrait classique occidental.

En Chine, la conception de la dualité entre la « forme » et l'« esprit » de Gu Kaizhi (顧愷之) a amené une réforme dans la théorie de l'histoire du portrait peint traditionnel chinois. Toutefois, la forme proposée par Gu Kaizhi, pour laquelle il a

²⁴ Xénophon, *Les Mémoires*, Livre III, Traduction française par Eugène Talbot. Disponible sur : <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/xenophon/memorable2.htm#V>. (Consulté le 1 juillet 2014)

²⁵ Aristote, *Poétique*, Traduction française par Charles Batteux. Disponible sur : http://www.mediterranees.net/civilisation/spectacles/theatre_grec/poetique.html. (Consulté le 1 juillet 2014)

souligné la subjectivité de l'artiste²⁶, et le prototype de la pensée en philosophie de la Grèce antique (*eidos*) sont d'essence et de signification différentes. En outre, même si le portrait peint traditionnel chinois, quant à la règle de structure et le contenu créatif, se divise évidemment en trois types principaux : Empereurs, Ancêtres et Savants, il semble suivre toujours une forme obéissant à des règles figées de structure et de contenu créatif. Bien que la culture chinoise envisage dans son histoire l'image individuelle à partir de différentes conceptions et attitudes, cette forme de manifestation figée se retrouve dans les conceptions de tous les systèmes. Pour l'origine de celles-ci, nous devons revenir avant Gu Kaizhi. La croyance de l'« âme » dans la religion primitive a évolué en le développement d'une éthique de la vertu. En Chine, l'éthique de la vertu était considérée comme une théorie esthétique fondamentale sur laquelle était basé le genre littéraire traditionnel du commentaire biographique évaluant les vertus d'une personnalité, les « Evaluations de personnes » (人物品藻, *Renwu Pinzao*). Cette méthode de commentaire critique des personnes par rapport à l'éthique de la vertu de l'époque apportait un concept esthétique pour évaluer celles-ci.



Figure 20. Anonyme, *Portrait de l'empereur Tianqi en costume de cour*, encre et couleurs sur papier, 1605-1627.



Figure 21. Anonyme, *Portrait de cinq générations d'officiers*, encre et couleurs sur papier, entre la fin de la dynastie Ming et le début de la dynastie Qing.

²⁶ *La déplacement de l'imagination apporte les acquisitions inattendues* (遷想妙得, *Qian Xiang Miao De*) : Une proposition importante de la théorie de Gu Kaizhi en peinture chinoise, « *Qian Xiang* » est que l'artiste dans le processus créatif amène les activités de sa propre imagination, la pensée subjective de l'artiste « se déplace » dans l'objet, ce qui permet à l'artiste d'acquérir des sensations artistiques. « *Miao De* » est son résultat. Au travers de l'activité émotionnelle de l'artiste et la philosophie de la beauté interne, l'esprit de l'objet devient l'être vivant et parfait de l'œuvre d'art.

3.1-1 : L'être humain est né du *Qi*.

Les anciens Chinois croyaient en « l'immortalité de l'âme » et aussi que toutes les choses possédaient leur propre âme. Cette croyance a engendré une sorte de croyance envers des animaux et plantes totémiques, puis les anciens ont commencé à croire en un (ou plusieurs) « dieu(x) ». Même si parmi les dieux on trouve des âmes des morts, toutes les âmes ne peuvent pas devenir des dieux. C'est pourquoi existe le concept d'« esprit » ou « fantôme » (鬼, *Gui* en chinois). Le fantôme fait partie des ancêtres de l'être humain, parfois il possède la fonction de dieu, ainsi dieu et fantôme sont donc tous les deux en relation. Le culte des ancêtres est une importante coutume qui s'est transmise pendant très longtemps durant l'histoire de la Chine. Cela signifie que les Chinois, dans leur culture traditionnelle, attachent une grande importance à la « famille ». Par ailleurs, les Chinois croyaient que toutes les choses possèdent un caractère divin : le dieu-fleuve et le dieu-montagne, etc. Notamment, le « Ciel » possède une position de suprématie parmi les dieux : le « Dieu » régnant au *Ciel* est celui qui contrôle l'ordre en toutes choses sur la terre, cet ordre qu'on appelle le « Mandat du Ciel ». L'empereur du monde réel reçoit ce mandat du Dieu du *Ciel*, par lequel il domine la société humaine : c'est ce qui fait qu'il est appelé le fils du *Ciel*. Cela implique qu'entre le *Ciel* et l'empereur existent une relation éthique entre père et fils. Les livres historiques anciens²⁷ chinois présentent les images individuelles des empereurs, même si la date de celles-ci ne peut être déterminée, mais ces livres montrent aussi clairement que ces empereurs ne peuvent pas assumer par eux-mêmes assumer le rôle de détenteur de pouvoir suprême tenu par le *Ciel* : ils ne peuvent remplacer celui-ci, qui demeure dans la non-figuration.

Dès le début du développement de la philosophie chinoise, les Chinois ont accepté le concept du *Ciel* et de la *Mandat du Ciel*, et ils ont commencé à penser les régularités naturelles dans l'Univers comme amenées par le *Ciel* : les empereurs, la politique, l'État, la généalogie, la famille, l'individu, etc. Ces régularités sont appelés par un nom collectif : « Tao » (voie, chemin). Ainsi, le *Ciel* a petit à petit perdu l'allure d'une croyance mystique pour se tourner vers la logique. À l'époque où de nombreuses écoles de pensée coexistent : Confucianisme, Taoïsme, Moïsme, Légisme, et École de

²⁷ Sima Qian (司馬遷), *Mémoires historiques* (史記, *Shi-Ji*), Chapitre « Les Yin » (殷) : I Yn (伊尹) (un des fonctionnaires locaux de Chang) persuade Tang (le souverain) avec les images des neuf Maîtres (le souverain idéal des théories taoïstes) ; Auteur inconnu, *Classique des documents* (尚書, *Shang-Shu*), Annales de la dynastie Chang, Promotion de lue : L'empereur, Kao Tsoung, avait distinctement vu en songe les traits d'un roi du Ciel, en ordonnant aux peintres de peindre le portrait de celui-ci. Il avait trouvé ce personnage plus tard dans la plaine de Fu Yen. Ce roi du Ciel avait été nommé premier ministre. L'empereur le gardait à ses côtés ; Wang Su (王肅), *Jai Yu de Confucius* (孔子家語), Vertus de cinq empereurs : Confucius avait discuté les images individuelles de sages antiques avec un de ses disciples : Huangdi, Yu, Tang, le roi Wen de Zhou, le roi Wu de Zhou, le Duc de Zhou, etc., mais ces images sont très difficiles à reconstituer à partir des mots.

Noms (School of Names)²⁸, etc., toutes les écoles possèdent leur propre point de vue pour discuter et appliquer les méthodes du *Tao*.

« *Les philosophes et écoles de pensée fleurissaient entre 770-221 av. J.-C. durant les périodes des Printemps et Automnes et des Royaumes combattants, une ère de grande expansion culturelle et intellectuelle en Chine. Ces périodes sont considérées comme l'âge d'or de la philosophie chinoise puisqu'un large éventail de pensées et d'idées sont librement développées et discutées. Ce phénomène est appelé Conflit des Cent écoles de pensée.* »²⁹ Ce conflit des Cent écoles de pensée a formé les caractéristiques spirituelles des « savants » érémitiques ou cénobitiques.

Puis durant la dynastie Qin (de 221 à 206 av. J.-C.), le développement de la philosophie a élevé la conscience rationnelle de l'humanité. Les fonctions pratiques de l'« image individuelle » se sont étendues, remplaçant une partie de cérémonies coutumières originales. Pour le système funéraire, la réalisation du « sacrifice humain » était de plus en plus impopulaire. Les gens ont ainsi peint les images du défunt dans le tombeau ; le « rite du cadavre »³⁰ dans le culte antique des ancêtres a été remplacé par l'usage de statues de terre. Ce phénomène n'a pas incité les philosophes chinois à faire des recherches sur l'essence et la forme de l'image des personnages, parce que les Chinois ne croyaient pas que la vie soit une forme de l'« être », mais un écoulement du « Qi ».

Ce *Qi* vient du concept du *Ciel*, il n'a pas de signification religieuse. Cependant, il désigne une énergie invisible et fluide. Le premier ouvrage incorporant le *Qi* dans la pensée philosophique, les « **Discours des royaumes** », notamment le « Discours de Tcheou », a enregistré un tremblement de terre dans la deuxième année du règne de Yeou-Wang (780 av. J.-C.) :

« *Tcheou périra bientôt. Les éléments actifs du Ciel et de la terre ne doivent point troubler leurs rapports d'ordre ; s'ils les intervertissent, le peuple sera dans le trouble. Quand le Yang se baisse, il ne sait plus sortir des éléments où il est entré. Quand le Yin lui résiste et presse contre le Yang, il ne sait plus s'élever. C'est quand ces circonstances*

²⁸ Les philosophes de cette école pensent que l'objet est en relations avec les noms des choses – *Ming* (名) : « Nom » en chinois. Un autre concept important de cette école est référé par le caractère *Shi* (實) : « Existence réelle », « Le fait que les choses existent dans la réalité », qui possède en même temps le sens de « célébrité » et de « richesse ». Centrée sur la relation entre *Ming* (名) et *Shi* (實), La pensée de ces philosophes est souvent considérée comme une philosophie dialectique ou rhétorique.

²⁹ Conflit des Cent écoles de pensée (百家爭鳴, Bai Jia Zheng Ming) dans Wikipédia. Disponible sur : http://fr.wikipedia.org/wiki/Cent_%C3%A9coles_de_pens%C3%A9e. (Consulté le 1 juillet 2014)

³⁰ Rite de cadavre : un membre de famille immédiate du défunt – en général un de ses petits-fils – porte les vêtements du défunt et reçoit les prières des autres membres de la famille de celui-ci.

se produisent qu'il y a un tremblement de terre. »³¹

Les Chinois croient que la fluctuation de *Qi* est la raison principale des phénomènes naturels. Elle est stable ou troublée, affectant la dynamique de tout l'État. Par ailleurs, cette théorie du *Qi* se joint à celle du « Yin et Yang » pour ouvrir les pensées philosophiques de celle-ci. Notamment, le « **Tao Te King** » (道德經) mentionne : « *Le Tao a produit un ; un a produit deux ; deux a produit trois ; trois a produit tous les êtres.* »³² Le *Tao* de Lao Tseu (老子) a donc établi la première ontologie en Chine : Le *Ciel* donne l'ordre éthique en toutes choses, le *Qi* pousse la capacité du fonctionnement du *Ciel*, en lui combinant la conception de « Yin et Yang ». En conséquence, le *Qi* est préalable à l'origine des pensées chinoises de l'ontologie, il était considéré comme l'un des éléments originaux de la création de toutes choses. « **Guanzi** » (管子) : « *C'est le Qi qui remplit le corps* »³³ ; « *L'homme est né, car le Ciel donne son esprit ; la Terre offre sa forme, cet esprit et cette forme s'unissent en l'homme* »³⁴ ; « **Vrai Classique de Nanhua** » (南華真經, Nanhua Zhenjing) : « *L'homme naît d'une condensation du Qi [souffle]. C'est le souffle, qui en se condensant produit la vie et le même souffle qui, en se dispersant, amène la mort. [...] C'est pourquoi il a dit : "Il n'y a dans l'univers entier qu'un seul et unique souffle."* »³⁵ Par conséquent, le *Qi* participe au processus global de la vie humaine : de l'invisible vers le visible, pour ensuite retourner à l'invisible. La vie intérieure possède le caractère de l'invisible, elle est considérée comme à l'origine de l'esprit et de l'éthique de la vertu.

« **Huainanzi** » (淮南子) : « *La forme est une habitation de la vie ; le Qi est un support de la vie ; l'esprit est une domination de la vie. Une fois que l'un ou l'une des trois perde son statut et son rôle, les trois seront blessés.* »³⁶ Les philosophes ont réfléchi sur la conception du corps par le *Qi*. Elle s'est principalement développée sous la dynastie des Han (漢朝, 206-220), et puis, elle a établi les trois fondements

³¹ Zhou Qiuming (左丘明), *Discours des Royaumes* (國語, Koue-Yu), Discours de Tcheou, Traduction et annotation par Charles De Harlez, p.21. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/chine_ancienne/B_autres_classiques/B_23_koue_yu/koue_yu.pdf. (Consulté le 5 juillet 2014)

³² « 道生一，一生二，二生三，三生萬物。 » Lao Tseu, *Tao Te King*, 42. Disponible sur : <http://ctext.org/dao-de-jing/zh>. (Consulté le 5 juillet 2014)

³³ « 氣者，身之充也。 » Liu Xinag (劉向), *Guanzi*, Xin Shu II, 1. Disponible sur : <http://ctext.org/guanzi/xin-shu-ii/zh>. (Consulté le 6 juillet 2014)

³⁴ « 凡人之生也，天出其精，地出其形，合此以為人。 » Liu Xinag, *Guanzi*, Nei Ye, 7. Disponible sur : <http://ctext.org/guanzi/nei-ye>. (Consulté le 6 juillet 2014)

³⁵ « 人之生，氣之聚，聚則為生，散則為死。… 故曰：「通天下一氣耳。」 » Zhuangzi, *Vrai Classique de Nanhua* (南華真經), Chapitres externes, Connaissance voyage vers le nord, Traduction française par Liou Kia-Hway. Disponible sur : <http://languetchinoise.wordpress.com/textes-anciens/zhuangzi-%E8%8E%8A%E5%AD%90/%E7%9F%A5%E5%8C%97%E9%81%8A-%E2%80%93-connaissance-voyage-vers-le-nord/>. (Consulté le 6 juillet 2014)

³⁶ « 夫形者，生之舍也；夫氣者，生之充也；夫神者，生之制也，一失位，則三者傷矣。 » Liu An (劉安), *Huainanzi*, Le Tao originel, 21. Disponible sur : <http://ctext.org/huainanzi/yuan-dao-xun>. (Consulté le 6 juillet 2014)

principe de la culture chinoise. Le *Qi* est devenu l'essence spirituelle du corps intérieur, il a toujours possédé la couleur de l'éthique de la vertu.

Dong Zhongshu (董仲舒) a dit : « *La véritable essence de l'être humain est la bonté et l'avidité. Le Qi de la bonté et l'avidité, les deux s'installent dans le corps humain. La réputation de l'être humain vient du Ciel. Le Ciel applique le Yin et le Yang, et le corps [l'être humain] possède les caractères de la bonté et l'avidité.* »³⁸ ; Wang Chong (王充) a déclaré : « *Le bien et le mal chez l'homme occupent un Qi primordial [un souffle primordial]. Combien de Qi nous-avons ? Cela signifie que l'homme est vertueux ou ignorant.* »³⁹

Les Chinois croyaient que l'homme pouvait être changé par la civilisation pour promouvoir le bien et s'éloigner du mal. Cependant, les portraits d'empereurs et d'ancêtres étaient considérés comme remplissant une fonction pratique de la civilisation et de l'éthique dans la société chinoise. Wang Chong raconte l'histoire d'un fils pleurant devant le portrait de sa mère défunte, dans « *Lunheng* » :

« *Cette peinture n'est pas la réalité de ma mère. Soudain, je pleure à cause de cette image que je contemple, malgré qu'elle n'est pas réellement ma mère, mais le Qi de la nostalgie me touche profondément.* »⁴⁰

Mathias Obert, une sinologue allemande, pense que si le fils pleure, ce n'est pas parce qu'il observe une « représentation », une image réalistes. En effet, le portrait de sa mère contient et transmet la capacité du *Qi* à éveiller une « résonance » spécifique chez l'endeuillé. Donc la « réponse » par les larmes est une réaction du corps. Cette sensation du *Qi* dirige la « praxis transformationnelle » et la « responsabilité », c'est une façon particulière de voir les activités de l'image en esthétique traditionnelle chinoise.⁴¹

Troisièmement : Le *Qi* était utilisé dans l'esthétique de ces *biographies morales* dont nous avons parlé (les « Evaluations de personnes »). Le développement du portrait littéraire s'est donc fait en rapport avec la pensée esthétique : l'homme était divisé en deux parties, liées au bien et au mal, et « apprécier les personnes » était un mode de la sélection des talents – sous la dynastie des Han, la vertu servait de critère de sélection pour les postes politiques, le recrutement des fonctionnaires impériaux.

³⁸ « 人之誠，有貪有仁。仁貪之氣，兩在於身。身之名，取諸天。天兩有陰陽之施，身亦兩有貪仁之性。 » Dong Zhongshu, *Annales de roses luxuriantes des Printemps et Automne* (春秋繁露, *Chun Qiu Fan Lu*), Shen Cha Ming Hao(深查名號), 4.

Disponible sur : <http://ctext.org/chun-qiu-fan-lu/shen-cha-ming-hao/zh>. (Consulté le 7 juillet 2014)

³⁹ « 人之善惡，共一元氣。氣有少多，故性有賢愚。 » Wang Chong, *Lunheng* (論衡), La formation du caractère (率性), 11. Disponible sur : <http://ctext.org/lunheng/lv-xing/zh>. (Consulté le 7 juillet 2014)

⁴⁰ « 夫圖畫、非母之實身也，因見形象，涕泣輒下，思親氣感，不待實然也。 » Wang Chong, *Lunheng*, Un dernier mot sur les dragons (亂龍), 16. Disponible sur : <http://ctext.org/lunheng/luan-long>. (Consulté le 7 juillet 2014)

⁴¹ Mathias Obert, *Peinture chinoise ancienne sur l'esthétique transculturelle* (跨文化美學視域下的中國古代畫論), Aletheia, 14, Fév. 2008, p. 58-61.

Toutefois, à la fin de la dynastie des Han et durant la période des Six dynasties, il y eut de nombreux combats politiques et des guerres, et de nombreux lettrés (ou « savants »)⁴² ne s'intéressaient pas à la politique, ils avaient tendance à évaluer le talent à partir des caractéristiques de la personnalité. Par conséquent, durant cette période apparurent beaucoup de critiques sur la littérature, la peinture, la calligraphie chinoise et la musique, etc. Cao Pi (曹丕) fut le premier à utiliser le concept du *Qi* dans la critique d'art et littéraire :

« *Le Qi est le principe même des textes d'auteur – ou de la littérature [文, Wen] –, il se divise en deux types, concret ou abstrait. Il ne peut être imposé ou forcé.* »⁴³

C'est-à-dire que le *Qi* littéraire (le talent littéraire) vient du *Qi* de l'homme (le tempérament). Pour la pensée philosophique chinoise, le corps humain est constitué par le *Qi* de l'intérieur à l'extérieur. Cela signifie que le *Qi* des œuvres d'art ne provient pas seulement des vertus spirituelles de l'auteur, mais renferme également ses activités physiologiques. Dans les *biographies morales* il s'agissait de la contemplation esthétique : la posture, l'aspect, les expressions et l'attitude, etc. Cependant, dans l'esprit et la vie des lettrés, se mettre à l'écart de la politique et vivre dans les montagnes est devenu un mode de vie idéal et a fait l'objet d'un consensus esthétique dans la société chinoise. Les peintres ont considéré ce mode de vie comme un thème de leur peinture, ainsi le portrait littéraire est devenu porteur de ce sens esthétiques particulier.

La pensée théorique portant spécialement sur le *Qi* est porteuse selon nous de trois différences entre portrait chinois traditionnel et portrait occidental traditionnel :

Tout d'abord, dans la société traditionnelle chinoise, nous ne trouvons aucune conception de la structure du corps humain correspondant aux idées (les formes intelligibles) de Platon, influencées par la logique mathématique de Pythagore ; ou à l'« imitation » (mimésis), soulignée par Aristote comme réception de la forme sensible dans le monde réel. Nous ne trouvons pas non plus dans la pensée chinoise d'équivalent des proportions du corps humain décrites par l'architecte romain, Vitruve (Marcus Vitruvius Pollio). C'est-à-dire que les Chinois ne croyaient pas que, dans l'aspect réel de l'être

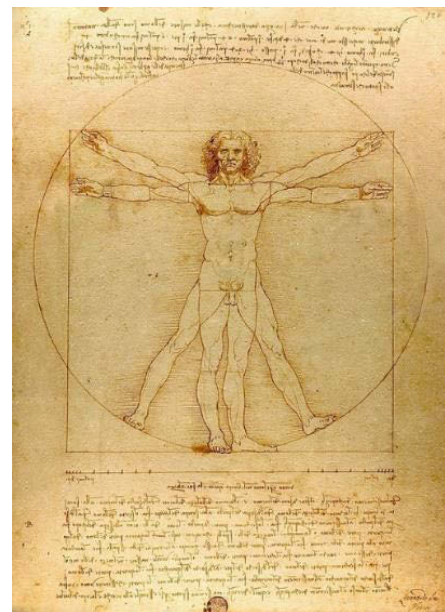


Figure 23. Léonard de Vinci, *L'homme de Vitruve*, encre et lavis sur papier, vers 1492.

⁴² Lettré : chinois 文人, *Wenren*. 文, *Wen*, désignant aussi bien le texte ou la littérature que la culture.

⁴³ « 文以氣為主，氣之清濁有體，不可力強而致。 » Cao Pi, *Dianlun Lunwen* (典論·論文). In : Xiao Tong (蕭統), *Anthologie de la littérature* (文選, *Wen Xuan*), Volume LII, 1.2. Disponible sur : <http://zh.wikisource.org/zh-hant/%E6%98%AD%E6%98%8E%E6%96%87%E9%81%B8/%E5%8D%B752>. (Consulté le 7 juillet 2014)

humain, existe la forme de la *beauté*, ou que celui-ci soit un véhicule transmettant la *beauté*. Ils se concentraient sur l'homme et le *Ciel* ou bien l'homme et la *Nature* comme possédant une origine commune.

Ensuite, le *Qi* de l'homme possède des valeurs éthiques. Entre portrait peint et spectateur, il y a une action en circulation : la « responsabilité » et la « transformation ». C'est-à-dire que, lorsqu'un portrait vise à provoquer des réactions émotionnelles, celles-ci sont plutôt destinées à des proches de la personne portraiturée, des amis ou des membres de la famille du modèle. Cette « responsabilité » et cette « transformation » ne se produisent donc que dans une zone spécifique, entre portrait et proches du modèle. Il s'agit d'une situation très différente de celle de l'Occident, où les gens utilisent la façon la plus ouverte pour présenter le portrait : celui-ci peut en effet aussi être contemplé dans le cadre d'une relation « privée » entre le modèle et ses proches, mais il peut également se trouver en relation « publique » avec l'ensemble de la population, comme dans le cas du portrait de l'empereur reproduit sur les pièces de monnaie romaines.

Enfin, pour le portrait chinois, le concept et la norme de la *beauté* sont établies à partir du domaine de l'esthétique des *biographies morales*. Le contenu de l'image représente principalement des personnages qui correspondent aux normes idéales et esthétiques de l'époque : les comportements physiques, les conversations et la personnalité dans la vie quotidienne. Les penseurs chinois attachent de l'importance à l'esprit intérieur plutôt qu'à l'aspect extérieur du réel, donc l'« esprit » est supérieur à la « corporalité ». C'est pourquoi les artistes chinois aiment bien utiliser cette structure de forme pour réaliser le portrait. La « manifestation de l'esprit à travers la forme » de Gu Kaizhi et l'« imitation » d'Aristote sont des genres différents.

D'ailleurs, dans « *Anecdotes contemporaines et nouveaux propos* » Liu Yiqing (劉義慶) écrit : « *Gu Changkang [Gu Kaizhi] réalise un portrait du Xie Youyu en le plaçant dans des falaises rocheuses. Quelqu'un lui demande pourquoi ? Gu lui répond que Xie a dit : "vivre entre colline et vallée pour le plaisir", donc c'est bien qu'il s'installe entre colline et vallée.* »⁴⁴

Gu Kaizhi pense que les caractéristiques environnementales peuvent aider à traduire la personnalité, et à atteindre l'effet de la « représentation de l'esprit ». Autrement dit, le champ de paysage naturel où les lettrés se retirent pour s'éloigner du monde réel permet au peintre de symboliser leur sensibilité esthétique. C'est pour cette raison que la plupart des portraits littéraires chinois représentent souvent le paysage naturel en fond (paysage se disant en chinois littéralement « montage et eau », 山水, *Shanshui*).

⁴⁴ « 顧長康畫謝幼輿在巖石妙。人問其所以？顧曰：「謝云：『一丘一壑，自謂過之。』此子宜置丘壑中。」 » Liu Yiqing, *Anecdotes contemporaines et nouveaux propos* (世說新語, *Shishou Xinyu*), Artisanat exquis (巧藝), 12. Disponible sur : <http://ctext.org/shi-shuo-xin-yu/qiao-yi/zh>. (Consulté le 8 juillet 2014)

Ainsi, les portraits d'empereurs et d'ancêtres sont concentrés sur une fonction pratique, alors que les portraits littéraires possèdent une sens esthétique, leur image présente, révèle la pensée et le contenu de l'esprit individuel. En effet, dans les pensées anciennes chinoises ont évolué quelques éléments principaux : l'âme, le Yin, le Yang, le *Ciel*, le *Qi*, l'éthique et la vertu, etc. Ces éléments ont influencé tout le développement du portrait peint traditionnel chinois : les principales formes structurelles, les méthodes créatives, les activités contemplatives, et le but esthétique. La pensée antique chinoise en physique, selon laquelle l'être humain est né du *Qi*, a incité les Chinois à ne pas se concentrer sur l'aspect réel du « corps » du modèle, mais à poursuivre un état idéal de l'« individu ». François Jullien déclare : lorsque les penseurs chinois anciens rencontrent la conscience du réel, ils ne demandent pas ce qui est absolu du réel ; ils n'interrompent jamais sa transformation allégorique. Ils se concentrent sur le développement spontané de la formule, et sur le mouvement – continu – d'expansion du sens. Ainsi, les Chinoise s'intéressent à la capacité commune (la Vertu) dans le monde réel, de l'étape la plus subtile à l'étape la plus évidente.⁴⁵

Par conséquent, pour la technique de la peinture chinoise, la réalité répond seulement aux exigences de la fonction pratique de la société, mais elle n'est pas le reflet de la *beauté* en peinture. La représentation du visage était apparue comme l'image dans le miroir, mais cela n'était pas une facture principale ou une norme qui soulevait la pensée esthétique. En outre, les peintres chinois refusaient de donner une représentation complète de la réalité à cause des tabous présents dans les règles de la peinture, selon lesquels on ne pouvait représenter les couleurs et les ombres, et aussi à cause de la superstition chinoise de la peur des « fantômes » (les âmes ou les esprits des morts), qui ne leur permettait pas de représenter ces derniers de manière trop réaliste. Ils considéraient la simple représentation de la réalité comme un jeu vulgaire et non-imaginatif de technique picturale. Donc, quand les Chinois ont regardé les peintures occidentales pour la première fois, ils se sont étonnés du fait que les images soient si réalistes, mais ce réalisme n'a pas été tenu en haute estime – du reste, les Chinois avaient peur de la technique photographique.

3.1-2 : Naissance de l'individu

« La croyance en l'immortalité de l'âme » était également une motivation principale de l'image individuelle en Occident. Dans les tombeaux et les temples de l'Égypte antique sont apparues des statues et des peintures murales qui portaient le nom et l'identité des personnages. Ces images étaient réalisées selon les règles strictes de proportions de l'art égyptien traditionnel. En bref, elles servaient les dieux, les

⁴⁵ François Jullien, *Éloge de la fadeur : À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Paris, Philippe Picquier, 1991, p.26-27.

pharaons et le Ka⁴⁶, mais elles n'étaient pas classifiées dans le domaine du portrait par le savant occidental.⁴⁷

Sous le règne du pharaon Akhénaton, il y eut une courte période de changement de style de l'image durant laquelle nous trouvons des portraits peints répondant à notre vision dans l'art traditionnel occidental. Si les méthodes traditionnelles de la création d'image conduisaient toujours tout le développement de l'art et la pensée égyptiens, elles nous permettent également d'entrevoir une importante caractéristique de l'image individuelle primitive : la « forme » était construite à partir de données claires et visibles et des théories des proportions ; en même temps elle contenait la manifestation et la nourriture de l'« esprit ». Cette caractéristique se trouva également par la suite dans les images individuelles de la Grèce, mais l'intention créative de l'image et les théories des proportions avaient totalement changé leur destinée.

Erwin Panofsky a indiqué que pour les Grecs, l'image de la sculpture servait à commémorer un homme réel qui avait vécu, tandis que pour les Égyptiens, l'image est un corps vivant qui attend d'être réveillé. Les œuvres grecques sont dans le domaine de l'idéal esthétique ; les œuvres égyptiennes sont dans le domaine du mystère et de la réalité. Selon le point de vue des premiers, le but de l'artiste est l'« imitation » ; pour les seconds, le but de l'artiste est la « reconstruction. »⁴⁸

Dans la philosophie grecque, c'est la question de la forme (*eidos*) à partir de laquelle a été lancé un axe principal de discussion sur le dualisme entre le visible et l'invisible – autrement dit, sur la relation entre l'intelligence, la sensation, l'esprit d'une part et le corps d'autre part. C'est cette discussion qui est au fondement de l'esthétique classique européenne. Le premier concept de la conscience individuelle en Occident avait commencé à bourgeonner dans la période de la Grèce lorsque Démocrite a proposé l'atomisme (l'atome unique et insécable) ; Protagoras a indiqué : « *L'homme est la mesure de toutes choses : de celles qui sont, du fait qu'elles sont ; de celles qui ne sont pas, du fait qu'elles ne sont pas* » ; et Socrate a déclaré : « *Connais-toi toi-même (Gnothi seauton, γνῶθι σεαυτόν)* ». Ces réflexions ont profondément inspiré le concept de l'« individu », ses caractéristiques, son positionnement et ses valeurs, etc. Ainsi, si les Grecs ont utilisé comme les Égyptiens l'image individuelle en deux circonstances : les funérailles et les statues publiques, ils ne l'ont pas fait comme les Égyptiens afin de servir les dieux. Par conséquent, l'image individuelle chez les Grecs

⁴⁶ Le ka : le double spirituel qui naît en même temps que l'humain et qui survit après la mort, dans Wikipédia. Disponible sur : http://fr.wikipedia.org/wiki/Composition_de_l'%C3%AAtre_dans_l'%C3%89gypte_antique. (Consulté le 10 juillet 2014)

⁴⁷ Tzvetan Todorov commente la représentation égyptienne : « *Une image qui n'est pas destinée à être vue par des yeux humains n'est pas un portrait. [...] des statues monumentales de pharaons qui ne se trouvaient pas dans les tombes. [...] leur caractère monumental comme le manque d'individualisation nous empêchent d'y voir des portraits sculptés.* » Tzvetan Todorov, *Eloge de l'individu*, Paris, Adam Biro, 2004, p.17.

⁴⁸ Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations : Essais sur les arts « visuels »*, Paris, Gallimard, 1969, p.62, 68.

possède deux fonctions principales : la commémoration des morts qui ont vécu et leur glorification. Malheureusement, la peinture grecque a bien peu survécu, et nous ne la connaissons que vaguement. Nous ne pouvons pas obtenir d'informations sur la peinture de portrait grecque que par des documentas, des sculptures, des reliefs, des mosaïques ou des reproductions. Il est très difficile de juger la manifestation de l'« individu » dans l'art de la Grèce antique. Tzvetan Todorov pense que les œuvres à la fonction de commémoration représentent toujours des modèles qui ont quitté ce monde, et qu'elles ne s'interprètent pas par les caractéristiques de l'individu ; pour la fonction de glorification de personnages publics, les images montrent des chefs de l'Etat, également des poètes, des philosophes, des hommes politiques, des militaires, et d'autres personnages professionnels. Mais ces œuvres ont été réalisées alors que les modèles étaient déjà morts depuis plusieurs siècles. Donc nous ne pouvons pas vraiment résoudre la question de la véracité de leur représentation. Le spectateur de ces représentations de personnages individuels ne peut que se concentrer sur leurs réalisations exceptionnelles, en quelque sorte leur « identité », et non pas sur l'« individu ».



Figure 24. Anonyme, *Portrait de jeune femme habillée d'un vêtement pourpre*, Fayoum, la fin du IIIe siècle.

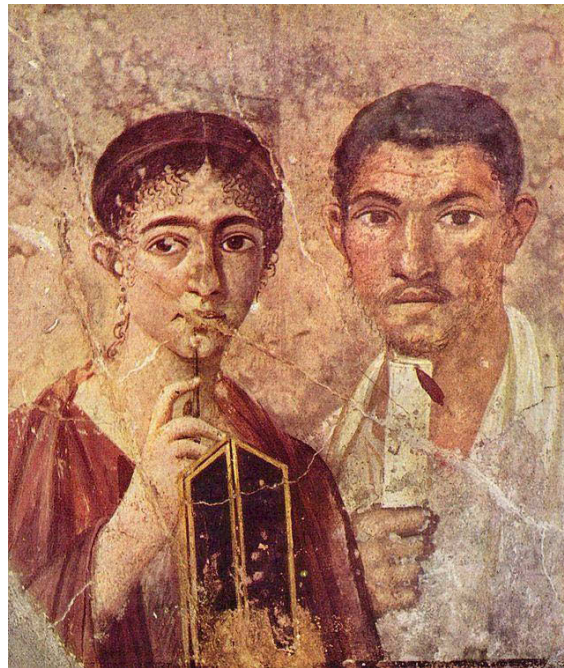


Figure 25. Anonyme, *Paquius Proculus et son épouse*, Fresque, entre 40 et 75.

Les œuvres romaines avec représentation individuelle ont hérité de la plupart des idéaux de perfection de l'art de la Grèce et les caractéristiques de deux fonctions principale : commémoration et glorification. Cependant, elles sont caractérisées par une plus grande concentration sur la manifestation de la réalité du modèle lui-même. Par exemple, l'image des empereurs romains est comme un objet symbolique pour mettre en avant leur propre pouvoir et statut social. Elle est utilisée sur les monnaies, les portraits peints, les sculptures et d'autres types de représentations qui sont exposés dans chaque bâtiment du gouvernement local. Entre les Ier et IVe siècles, les portraits du Fayoum qui sont une représentation de la multiculturelle combinant la

culture des funéraires égyptiens et la peinture grecque et romaine. Durant la période de l'Empire romain, nous trouvons que les peintures individuelles ne se concentrent pas sur la fonction funéraire. Elles ne soulignent ni les réalisations exceptionnelles, ni l'identité particulière, mais elles présentent, en fait, l'« individu ». Par exemple, dans « **Paquius Proculus et son épouse** », portrait de coup découvert dans la peinture murale de leur maison à Pompéi, et réalisé entre 40 et 75 apr. J.-C., les objets quotidiens que les personnages tiennent à la main montrent que les deux personnages représentés ont différents loisirs et caractères. La composition si simple du portrait nous permet d'éliminer la possibilité qu'il s'agisse de personnages divins ou de demi-dieux, au profit de la conclusion qu'ils sont seulement des êtres humains ordinaires. Le portrait n'est qu'une consommation visuelle pour satisfaire l'esprit, cela se conforme à la connaissance du portrait dans la société moderne.

Si la présentation de l'« individu » par l'image est venue de la culture gréco-romaine, elle a progressivement évolué vers un autre style après la naissance de Jésus. Pour la religion chrétienne, l'homme est seulement un « individu » (le chrétien) qui parle avec Dieu. Donc « la gloire à Dieu qui est un seul vrai Dieu » est un thème religieux, et devient l'intention créative du portrait pour les artistes chrétiens. Cette image qui est remplie de sens symboliques, relègue à l'arrière-plan la question visuelle de la représentation fidèle de l'unicité de l'individu telle qu'elle apparaissait dans le style de la peinture romaine. Vers la fin du IV^e siècle, le christianisme est devenu la religion officielle, et il a développé une organisation centralisée (césaropapisme) ; le pape a bloqué tous les chemins par lesquels les chrétiens communiquaient vers Dieu en tant qu'individus. Ainsi, la théorie de l'art chrétien a attribué à celui-ci le but unique de diffuser la doctrine chrétienne, elle a changé peu à peu l'art grec et romain, elle a redéfini la norme de la création de l'individu. Et, la direction de la théorie de l'art chrétien au Moyen-Âge était profondément influencée par l'esthétique grecque du néoplatonisme.

Plotin, un philosophe néoplatonicien, pensait que la forme (*eidos*) de l'objet (le corps) dérive de la réalité supérieure – c'est la perfection idéale du monde sensible, la matière est dominée par la forme.

« [...] *l'airain reçoit la sienne [sa forme] du statuaire, le bois, de l'artisan : tandis que l'image de l'art pénètre dans la matière, l'art lui-même reste dans son identité et possède en lui-même la véritable essence de la statue et du lit.* »⁴⁹

Même si l'objet possède une belle forme, il n'est mais pas beau avant que la forme ne passe dans la matière.

Parce que « *Si l'Art réussit à produire des œuvres qui soient conformes à son essence constitutive (sa nature étant de produire le beau), il a encore, par la possession de la beauté qui lui est essentielle, une beauté plus grande et plus véritable que celle*

⁴⁹ Plotin, *Ennéades V*, Livre IX § 5 ; Tome III, Traduction française par Marie-Nicolas Bouillet, Paris, Librairie Louis Hachette et Cie, 1857. Disponible sur : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/plotin/table.htm>. (Consulté le 15 juillet 2014)

qui passe dans les objets extérieurs. En effet, comme toute forme s'étend en passant dans la matière, elle est plus faible que celle qui demeure une. »⁵⁰

Plotin pense que la matière est installée dans la position la plus éloignée du monde, et entre le monde intelligible et le monde réel, il n'y a pas de continuité. Mais, Plotin ne nie pas que l'art imite la sensation de réalité.

Il dit : « *Considérons donc les arts et leurs productions. On ne peut rapporter au monde intelligible, si ce n'est comme impliqués dans la raison humaine, les arts d'imitation tels que la peinture, la sculpture, la danse, l'art mimique, parce qu'ils prennent naissance ici-bas, qu'ils se proposent pour modèles des objets sensibles, qu'ils en représentent les figures, les mouvements et les proportions visibles. S'il y a en nous une faculté qui, en étudiant les beautés qu'offre la symétrie dans les animaux, considère les caractères généraux de cette symétrie, elle fait partie de la puissance intellectuelle qui contemple là-haut la symétrie universelle. »⁵¹*

Cela veut dire que l'art n'est plus l'imitation de la *Nature*, mais qu'il peut guider l'esprit intérieur chez les spectateurs, et devenir un moyen de médiation avec le domaine idéal de la réalité supérieure.

« *Si le monde intelligible contient l'idée de l'homme, il renferme aussi celle de l'homme raisonnable et de l'artiste, par conséquent l'idée des arts qui sont engendrés par l'intelligence. Il faut donc admettre que l'on trouve dans le monde intelligible les idées des universaux, l'idée de l'homme même, par exemple, et non celle de Socrate. Il est néanmoins nécessaire d'examiner si l'on ne trouve pas aussi là-haut l'idée de l'homme individuel. »⁵²*

Évidemment, Plotin croit que l'individu unique présente les formes sensibles, mais que celles-ci ne relèvent pas de la vraie beauté. Mais si notre esprit intérieur ressent les idées des universaux, alors nous pouvons contempler l'origine de l'univers.

« *Laissant les sens dans leur sphère inférieure, élevons-nous maintenant à la contemplation de ces beautés d'un ordre supérieur, dont les sens n'ont pas l'intuition, mais que l'âme voit et nomme sans le secours des organes. »⁵³*

La conception esthétique établie par Plotin, dans laquelle l'esprit est plus élevé que la matière, l'âme supérieure au corps, correspondait aux idées dont le christianisme ancien avait besoin. Saint Paul (Paul de Tarse) a dit : « *le corps appartient à Satan ; l'esprit divin appartient à Dieu. »* Plus tard, cette conception esthétique a été absorbée dans la théologie chrétienne. Saint Augustin (Augustin d'Hippone) croyait

⁵⁰ *Ibid.*, Liv. VIII § 1 ; T. III, p.108.

⁵¹ *Ibid.*, Liv. IX § XI ; T. III, p.144-145.

⁵² *Ibid.*, Liv. IX § XII ; T. III, p.146.

⁵³ Plotin, *Ennéades I*, Livre IV § 1.4 ; Tome I, Traduction française par Marie-Nicolas Bouillet, Paris, Librairie Louis Hachette et Cie, 1857. Disponible sur : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/plotin/enneade6.htm>. (Consulté le 15 juillet 2014)

que « la forme de Dieu » (*Formadei*) était la seule valeur permettant de bénéficier de la forme intelligible dans ce monde, et la forme sensible était complètement inférieure et temporelle : Dieu, étant supérieur à tout ce qui existe, rabaisait toute valeur de la beauté dans la réalité. Même si la norme de la « beauté » était la principale conception de l'art visuel au Moyen-Âge, toutes les choses obéissaient absolument à Dieu. Enfin, même si le créateur de toutes choses (Dieu) avait créé l'être humain à son image, il n'avait jamais révélé son visage au monde. Par conséquent, Jésus, qui était l'incarnation de Dieu sur terre, devient un objet important pour la sensation visuelle.

Les icônes du Christ, de la Vierge Marie et des saints symbolisaient le chemin par lequel l'être humain pouvait quitter le monde profane pour aller vers Dieu ; elles jouaient un rôle très important dans le domaine de l'art médiéval, mais elles ne voulaient ni reconstruire, ni imiter, ni représenter l'apparence de leurs corps. En effet, elles étaient produites comme une incarnation des contenus religieux : la vérité dans la foi chrétienne. Panofsky a même écrit que l'artiste médiéval avait décidé d'abandonner la tentative de dimension objective, mais utilisait le style « iconique » dans la peinture. L'icône est devenue le principal matériau religieux pour le christianisme médiéval, l'image visible a été produite et formée en utilisant un code permettant d'attendre à la compréhension commune. C'est-à-dire, pour l'icône, la signification des symboles spirituels dépasse les besoins de la sensation visuelle, Dieu est le seul qui possède la perception mentale de l'éternité, et le corps individuel est tout à fait insignifiant. Même si il y avait peu d'œuvres individuelles au Moyen-Âge, les portraits de papes, d'empereurs, et de dignitaires, elles ne se concentraient pas sur leur aspect particulier, en effet elles présentent l'idée générale que Dieu crée toutes les choses. À l'époque médiévale, la peinture est entièrement une icône.

En Europe du Nord à la fin du XIVe siècle (à l'époque de la première Renaissance du Nord), certaines enluminures commandées par le financement privé sont les premières qui commencent à changer le style plastique de l'« icône » du Moyen-Âge. Par exemple : « **Les Très Riches Heures du duc de Berry** », est un livre d'heures qui ne montre pas le sujet ou le contenu de la vérité du christianisme, mais qui représente les scènes, la perception des choses que les gens ont vues ; et les caractéristiques des changements avec l'écoulement du temps : les lumières, les ombres, les traces du temps et le cycle de la vie, etc. Ces contenus sont fidèlement dépeints dans les images. En utilisant la peinture pour servir la vision de spectateur, ce livre présente le monde visible et également l'individu. Les images de personnages ayant une signification religieuse (le Christ, la Vierge et les personnages dans la Bible) ne sont plus d'incarnation de l'essence qui est composée par la loi de Dieu, elles montrent davantage la particularité de l'individu. La composition des images commence à se concentrer sur la présentation des moments les plus émouvants de la vie de Jésus dans le monde réel. Des gens ordinaires ont apparu dans la vie de Jésus, les peintres accordent maintenant davantage d'attention à l'interprétation de leur unicité. Ainsi Joseph, par exemple, est représenté d'une manière plus proche du caractère de la vie des gens ordinaires : époux de Marie et père nourricier de Jésus, il apparaît les protégeant. Son dévouement est plein d'humanité, donc il reçoit beaucoup d'attention, et est très présent dans la peinture.



Figure 26. Frères de Limbourg (Herman, Johan et Paul), *Septembre* (à gauche) et *Octobre* (à droite). In: *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, peinture sur vélin, entre 1412 et 1416, vers 1440 et entre 1485 et 1486.

Plus tard, les nouveaux éléments visuels de l'enluminure s'étendirent progressivement dans le domaine de la peinture du XVe siècle, en particulier chez les primitifs flamands. Dans les œuvres de Robert Campin, les vêtements et les accessoires de la Vierge, de Joseph, et des autres personnages ainsi que l'ornement architectural de la scène sont presque le style flamand à l'époque. Cela semble confirmer la suprématie de l'essence divine de Jésus et Marie qui ont vécu aussi dans le monde humain au XVe siècle. Les paysages et toutes les choses sont peints minutieusement et de façon réaliste. Cela veut dire que l'essence éternelle de Dieu est plus ou moins exprimée par l'apparence visible et sensible.



Figure 27. Robert Campin, *Portrait d'un homme*, huile et tempera sur panneau, 1425-1430.



Figure 28. Robert Campin, *Portrait d'une femme*, huile sur panneau, vers 1430.

La peinture est devenue une fonction pratique pour diffuser la doctrine chrétienne, celle-ci n'avait pas disparue à cause de la représentation du monde réel, au contraire, la peinture a étendu le champ de l'usage de ses objets de représentation. Johan Huizinga indique que le retable flamand du XVe siècle contient la double signification : « *Le triptyque sert à intensifier l'adoration aux grandes fêtes et à conserver la mémoire des pieux donateurs.* »⁵⁴ L'esprit religieux et les personnages du monde réel s'installent dans une œuvre. C'est-à-dire que cette peinture montre la foi de l'esprit intérieur de l'individu et en même temps l'aspect extérieur du corps humain. Le portrait individu occidental, qui était en sommeil depuis bien longtemps, s'est finalement réveillé après la fin du XVe siècle. Campin était un portraitiste célèbre en ce temps-là, mais il n'a pas seulement peint des objets qui ont une identité particulière en termes de classe sociale, mais aussi des gens ordinaires que nous ne pouvons pas identifier. Il n'a pas concentré ses forces sur l'identité exemplaire ou l'aspect de la beauté idéale. En effet, il a utilisé la technique innovante de la peinture réaliste de l'époque afin de représenter fidèlement l'extérieur et l'intérieur de ses modèles : l'aspect particulier et les personnalités. Cela signifie que les caractéristiques de l'expression délicate et réelle se transmettent silencieusement.

Le corps du modèle a obtenu une place légitime dans la peinture, et l'autre corps qui a participé aussi à la constitution de la peinture est le peintre. C'était le second qui

⁵⁴ Johan Huizinga, *Le déclin du Moyen-Âge (L'Automne du Moyen-Âge)* [en ligne], Traduction françaises par Juila Bastin, Paris, Payot, 1948, p.226. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/huizinga_johan/declin_moyen_age/declin_moyen_age.pdf. (Consulté le 18 juillet 2014)

a joué un rôle important en termes d'expression de soi en art que le premier. Jan Van Eyck, un peintre flamand, a utilisé de nombreuses façons différentes de s'exprimer, comme signer son nom sur ses peintures, indiquer ses devises, ou faire usage d'un miroir pour réfléchir son image dans le tableau. Ceci met en évidence que l'artiste est un membre des activités de la peinture, et se joint à la structure même du tableau. Todorov a commenté un tableau de Van Eyck, « *Les époux Arnolfini* » :

« La force de cette image ne lui vient pas de son contenu symbolique ni de son audace historique, mais de l'état dans lequel elle nous immerge : à nouveau, la perception cède la place à la contemplation. »⁵⁵



Figure 29. Jan Van Eyck, *Les époux Arnolfini*, huile sur panneau de chêne, 1434.

La contemplation du spectateur est le regard de l'artiste, alors que nous contemplons une œuvre avec un point de vue objectif, en même temps, nous constituons la distribution de l'espace au fond. Et puis, Van Eyck a souligné et a agrandi le point de vue subjectif des époux Arnolfini. Malgré que les deux points de vue ne soient pas confondus, les deux sont dans un espace-temps particulier. Pourtant, cette composition explique que le corps d'artiste soit obligé de réaliser la peinture.

C'est dans les régions de l'Europe du nord de la première moitié du XVe siècle (incluant la Flandre, la Bourgogne, et le nord de la France à l'époque) que nous trouvons la naissance de l'individu. Dorénavant, la peinture occidentale n'est plus jamais séparée de l'image individuelle qui représente l'existence de l'être humain dans le monde réel, et son développement continue jusqu'à la fin du XIXe siècle. Todorov pense que la peinture participe activement à l'histoire de la pensée philosophique ; en

⁵⁵ Tzvetan Todorov, *Éloge de l'individu*, op. cit., p.175.

même temps la peinture réfléchit sur elle-même. Cette réflexion ne porte pas sur les changements de la forme spéciale et du sens particulier, mais elle est exprimée à travers la façon dont la peinture se manifeste elle-même. Ainsi, la naissance de l'individu semble marquer une grande rupture dans l'histoire de la pensée philosophique occidentale, une rupture qui prend une nouvelle signification lors pour le mouvement de la Renaissance : ce mouvement ne doit pas seulement annoncer un renouveau ou un soudaine redécouverte de l'art grec et romain à partir de l'Italie, mais grâce à cette rupture, l'histoire occidentale a arrêté de se développer de manière linéaire et unique.

À travers le résumé du processus de l'évolution de la conception et l'essence de l'image individuelle entre Orient et Occident, il nous est très difficile de trouver une théorie (la beauté ou la laideur ; les deux ou trois dimensions ; le réalisme ou le conceptualisme, ou d'autres manières) permettant d'analyser les différences entre le portrait oriental et le portrait occidental. Evidemment, nous ne pouvons pas unilatéralement en tirer conclusion sur les résultats de l'évolution de la pensée, ou sur les caractéristiques des matériaux et de la technique de la peinture. Comme mentionné ci-dessus, un portrait peint doit contenir les deux éléments : l'esprit et le corps. Les deux, que ce soit dans le portrait oriental et le portrait occidental, possèdent leur propre manière d'être compris et de se présenter. Donc il faut que l'énonciation de la vérité de leurs différences abdique en faveur du langage de la peinture elle-même, son intention créative ou le but avec lequel elle doit être regardée. En bref, pour l'Orient, la cognition invisible explique le processus de l'existence de toutes les choses, et on peut utiliser le portrait peint individuel pour faire connaître ce dernier. Le portrait peint individuel se dote donc des valeurs de l'éthique en nature et devient un matériau pour diffuser la norme de la Vertu. Pour l'Occident, la forme exprime les idées suprêmes dans la pensée : à partir de l'esprit divin de l'Égypte, l'idéal de la Grèce, la réalité de la Rome antique, jusqu'au don de l'humanité par le Dieu du christianisme. La transformation du style formel explique les exigences des idées et les règles de celles dans les différentes époques. Lorsque chaque être humain individuel est complètement montré dans le monde réel par l'art de la peinture, cela nous prédit l'avènement de l'humanisme.

3.2 : Comparaison des différentes formes de manifestation dans le portrait peint traditionnel

Je souhaiterais aborder ici maintenant directement la question de la comparaison des œuvres de portrait. Le portrait oriental traditionnel et le portrait occidental traditionnel s'établissent tout deux sur un critère fondamental : le monde réel est dépeint et représenté par la peinture, et l'œil nu perçoit et observe les caractéristiques de la forme particulière d'un personnage individuel. Donc pour l'individu, le portrait oriental et le portrait occidental se présentent sous différentes formes de représentation qui seront un point central de la discussion.

Pour le portrait occidental, nous continuons à étudier comme nous l'avons commencé ci-dessus, la naissance de la conception de l'individu en art, en choisissant des œuvres de portraits réalisées entre XVe siècle et la fin du XIXe siècle,

période durant laquelle elles contiennent les éléments fondamentaux de l'individu réaliste. En ce qui concerne le portrait chinois, il se divise en trois principaux types, selon l'identité de son objet et la fonction qu'il veut remplir : les portraits d'empereurs, d'ancêtres et de lettrés. Les trois types en question sont liés à la pensée de l'individu, auteur et/ou modèle, et ils s'influencent mutuellement dans la conception et la structure. Nous allons présenter ici principalement le portrait littéraire, tout en gardant secondairement à l'esprit les portraits d'empereurs et d'ancêtres. Le portrait littéraire présente l'esprit individuel ; les portraits d'empereurs et d'ancêtres (ceux-ci souvent d'auteur inconnu) remplissent plutôt une fonction pratique.



Figure 30. Wang Yi et Ni Zan, *Portrait de Yang Zhuxi*, encre sur papier, 1363.

Comme le portrait oriental traditionnel et le portrait occidental traditionnel s'appuient sur la manifestation des éléments réalistes qui est obtenue de l'individu, nous devons commencer en comparant deux travaux qui possèdent des caractéristiques réalistes. Pour le portrait chinois, nous avons choisi une œuvre, « **Portrait de Yang Zhuxi** », par Wang Yi (王穉) et Ni Zan (倪瓚), qui est un portrait littéraire de l'époque de la dynastie Yuan. Réalisée avant les échanges entre peinture orientale et occidentale, ce portrait est considéré comme n'ayant pas utilisé la technique du portrait peint traditionnel occidental, mais il est l'un des chefs-d'œuvre du portrait chinois traditionnel, parce qu'il représente fidèlement et souligne sur la structure et la composition du visage, les caractéristiques et les détails du visage. Comme œuvre occidentale, nous avons choisi « **Croquis préliminaire du portrait du cardinal Niccolò Albergati** », par Van Eyck. Ces deux travaux possèdent également les caractéristiques réalistes de l'individu que l'on peut identifier. Étant donné qu'ils sont composés par les lignes simples en noir et blanc, nous pouvons distinguer plus clairement leurs essences différentes dans la pensée et la manifestation. La structure de la peinture de Van Eyck garde totalement le rendu réaliste des lignes et la représentation des lumières et des trois dimensions. Sa peinture est donc plus réaliste que le portrait de Yang Zhuxi. Est-ce que les yeux de Wang Yi et Ni Zan voient la réalité d'une manière différente de celle de Van Eyck ? Pour la pensée chinoise, les peintres observent l'individu, ils ne saisissent pas complètement la forme sensible de l'individu réel, mais ils voudraient que le corps humain animé produise l'effet invisible de la personnalité. Dans son ouvrage, « **Secrets de portrait peint** », Wang Yi a décrit les processus de la création, à partir de l'observation, de l'expérience, jusqu'à la réalisation. D'abord, « *pour peindre une figure humaine, il faut savoir observer le visage.* » Ensuite,

« entre les clameurs et les conversations du modèle, ses tempéraments naturels s'extériorisent. » Après, « je demande silencieusement à recevoir le tempérament naturel du modèle. » Enfin, pendant la réalisation de la peinture, « quand je le connais dans mon cœur, je ferme mes yeux comme si le modèle était en face de moi ; je pose le pinceau [sur le papier] comme s'il [le modèle] était sous mon pinceau. »⁵⁶ Les peintres chinois saisissent les caractéristiques de l'esprit intérieur du modèle animé en observant la forme réelle de celui-ci.

Les caractéristiques de l'esprit intérieur sont rendues manifestes par la peinture à travers la réflexion et l'expérience. Pour la subjectivité du peintre, la peinture est utilisée pour représenter l'intérieur de l'individu réel et l'extérieur de celui-ci, mais l'objectivité pure ne fait jamais partie des critères idéaux dans la peinture chinoise traditionnelle. Le portrait peint chinois montre combien de niveau de réalisme final dépend de la conscience subjective de la pensée du peintre, ainsi la capacité de représentation de la peinture est guidée par la conscience subjective de la pensée du peintre. Pour sa subjectivité, l'éthique de la vertu de l'invisible devient, en général, le centre de la valeur suprême, elle prend toujours le pas sur les autres conditions objectives. Or, concernant Wang Yi, il a présenté les lignes épurées à l'encre, et il n'a pas voulu mettre des couleurs dans sa peinture. Cela veut dire que sa peinture traduit le tempérament littéraire des Chinois qui ne poursuivent pas l'honneur et la richesse. Ni Zan, un portraitiste littéraire, a adjoint un pin isolé et les roches au fond, qui possèdent la signification symbolique des moralités du personnage représenté.



Figure 31. Détails : Wang Yi et N Zan, *Portrait de Yang Zhuxi*, 1363.



Figure 32. Détails : Jan Van Eyck, *Croquis préliminaire du portrait du cardinal Niccolò Albergati*, dessin à la pointe d'argent sur papier préparé la craie et avec quelques traces de couleurs, 1435.

⁵⁶ « 凡寫像須通曉相法。… 彼方叫嘯談話之間，本真性情發見，我則靜而求之。默識於心，閉目如在目前，放筆如在筆底。 » Wang Yi, *Secrets de portrait peint* (寫像秘訣, *Xiexiang Mijue*). Disponible sur : <http://cetxt.org/wiki.pl?if=en&chapter=79833>. (Consulté le 20 juillet 2014)

Au contraire, pour Van Eyck, le dessin lui-même, et les éléments et les matériaux de la peinture ne possèdent pas, contrairement au portrait de Yang Zhuxi, de signification symbolique particulière. Le dessin est principalement l'un des croquis et dossiers préliminaires réalisés pour aider à la préparation d'une peinture à l'huile. La technique de la peinture du XVe siècle (la reconstitution de l'individu réel) prend la signification de la « naissance de l'individu », un élément ayant découlé de l'évaluation de la pensée dans l'histoire occidentale. Mais il est à noter que la naissance de l'individu signifie en Occident le début de l'humanisme, et non pas celui de l'individualisme. En résumé, la subjectivité des valeurs de l'artiste, du modèle, et des autres personnes, et le but de la présentation de la peinture



Figure 33. Jan Van Erck, *Portrait du cardinal Niccolò Albergati*, huile sur bois, 1438.

poursuivent encore la mission de la diffusion de la foi et la vérité telles que le christianisme les conçoit. Grâce à l'inspiration née du nouveau développement de la peinture réaliste, les spectateurs et les commanditaires semblent participer à un miracle ou à une activité tenant de l'illusion visuelle. Ainsi, bien que le portrait flamand du XVe siècle apparaisse se situer dans le thème de la peinture religieuse, il fournit également un chemin pour que l'individu montre son existence et exprime sa conscience subjective. Le portrait flamand exerce de plus plusieurs fonctions pratiques dans la société. L'individu dans le monde réel ne change pas à cause de son identité spéciale ou en considération de son statut social. Donc c'est une étape importante pour la manière de penser l'image, la pensée visuelle.

Dans « **Le déclin du Moyen-Âge** », Francisco de Holanda, un peintre portugais, a écrit le paragraphe suivant à propos de la conception de Michel-Ange :

« La peinture flamande plaît à tous les dévots mieux que la peinture italienne. Celle-ci ne leur arrache pas de larmes, celle-là les fait pleurer abondamment. Et ce n'est pas une conséquence des mérites de cet art ; seule la sensibilité extrême des dévots en est cause. Les tableaux flamands plaisent aux femmes, surtout aux vieilles et aux très jeunes, de même qu'aux moines et aux religieuses, et enfin aux gens du monde qui ne sont pas susceptibles de comprendre la vraie harmonie. En Flandre, on peint avant tout pour rendre exactement et à s'y méprendre l'aspect extérieur des choses. Les peintres choisissent de préférence les sujets qui provoquent un transport de piété, comme des figures de saints ou de prophètes. Mais la plupart du temps, ils peignent ce qu'on appelle un paysage avec beaucoup de personnages. Quoique l'œil soit frappé agréablement, il n'y a là ni art ni raison, ni symétrie ni proportions, ni choix des valeurs ni grandeurs : bref, cet art est sans force et sans gloire ; il veut rendre minutieusement

*beaucoup de choses à la fois, dont une seule aurait suffi pour qu'on y vouât toute son application. »*⁵⁷

Ce passage nous offre les deux façades de la réflexion. D'une part, il exprime la présentation de la peinture flamande du Nord. D'autre part, il met en évidence la différence entre les idées créatives de la peinture flamande du Nord et la peinture italienne du Sud. Panofsky quant à lui écrit :

*« Les artistes italiens de la Renaissance ont établi la théorie des proportions du corps qui fusionne avec le point de vue cosmique de la Grèce antique et du Moyen-Âge. Ils ont élevé la nation classique de symétrie au rang de principe fondamental de perfection esthétique. Elle a fourni le fonctionnement physique (et psychique) des mesures du corps et la précision mathématique de la perspective. »*⁵⁸

Donc, cela veut dire que la symétrie classique de perfection esthétique accomplit le passage de la métaphysique sur le plan du réalisme.

Bien que les grandes théories de la Renaissance aient été mises en pratique en peinture sur les thèmes religieux, en raison de beaucoup d'études et d'observations faites sur l'être humain, elles inspirent une sorte de portrait peint d'un genre formé progressivement à l'époque. Par exemple, le portrait de « **Sigismondo Pandolfo Malatesta** » réalisé par Piero della Francesca. Le nez de personnage est en proportion d'un tiers de son visage; le tableau est séparé en deux à 45 degrés par la ligne des chevaux ; la tête du personnage est presque circulaire et son cou est presque cylindrique. Ces éléments sont étroitement liés avec la géométrie. Autre exemple, le portrait de « **Ginevra de' Benci** » par Léonard de Vinci : la texture de la peau de la jeune fille est douce et lisse ; la structure du visage possède le style classique ; dans le fond du tableau, les genévriers noirs contiennent une signification symbolique, et ils font ressortir le visage blanc de Ginevra ; le dos du tableau est également peint : trois rameaux de palmier, de laurier et de genévrier s'entrelacent sur un ruban sur lequel est écrit : VIRTUTEM FORMA DECORAT (la beauté orne la vertu). Cela relève l'intention de ce tableau. Par ailleurs, le portrait de « **Bindo Altoviti** » de Raphaël (Raffaello Sanzio). Il est composé par de belles couleurs et le clair-obscur ; l'œil droit du jeune



Figure 34. Piero della Francesca, *Sigismondo Pandolfo Malatesta*, gouache sur panneau, vers 1450-1451.

⁵⁷ Johan Huizinga, *Le déclin du Moyen-Âge*, op. cit., p.242.

⁵⁸ Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations*, op. cit., p. 84.

homme, une échancrure dans son dos et une bague d'or à son doigt, créent un triangle stable. Ces exemples expliquent que les peintres de la Renaissance poursuivent la forme parfaite pour atteindre à l'esprit parfait, ils appliquent cette méthode pour dépeindre l'image individuelle tout en évoquant en réalité la pensée créative. Autrement dit, ils croient que l'individu possède des codes secrets de la variété divine dans le monde réel. Or, la peinture combine les éléments de principe de la perfection de l'art, c'est une sorte de manifestation de la confirmation de la beauté de la vérité.

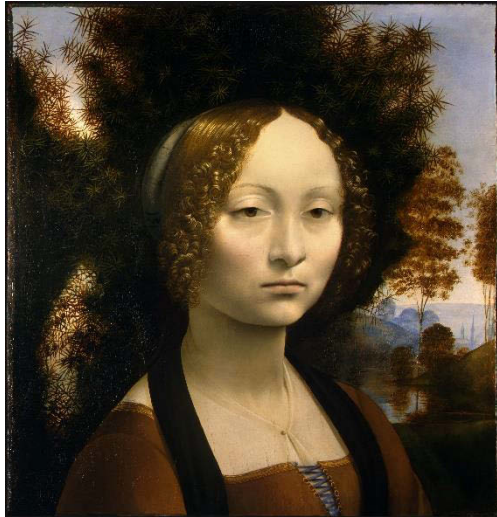


Figure 35. Léonard de Vinci, *Ginevra de' Benci*, huile et détrempe sur bois, vers 1474-1476

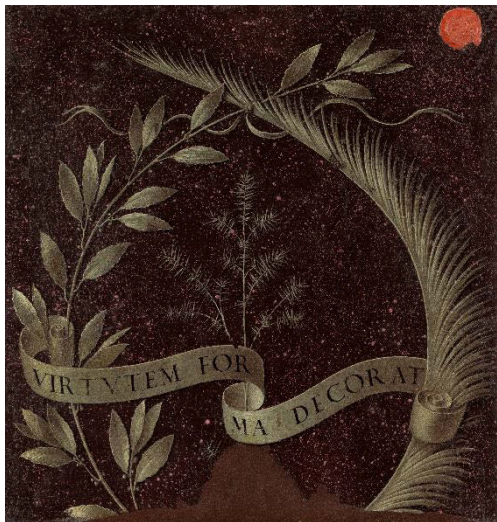


Figure 36. Le dos de *Ginevra de' Benci* avec la devise : « La beauté orne la vertu ».

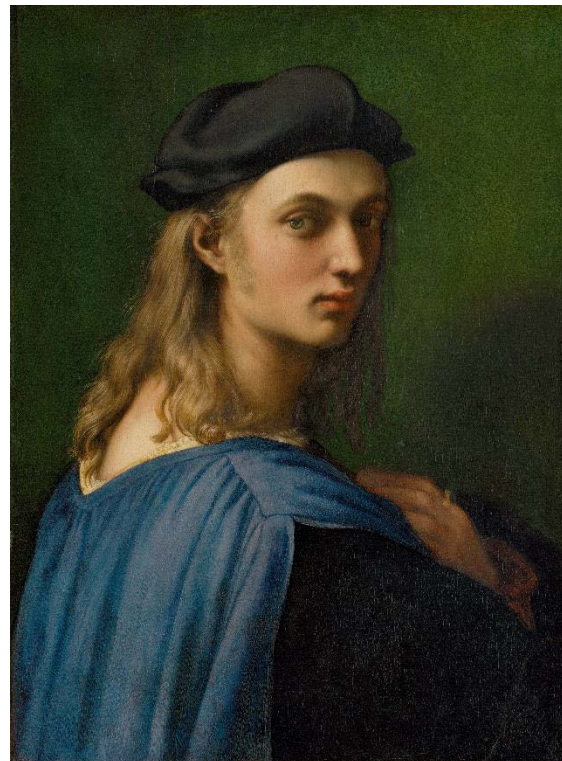
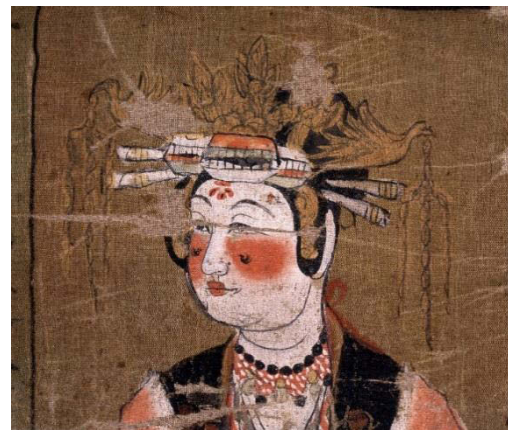


Figure 37. Raphaël, *Bindo Altoviti*, huile sur bois, 1512-1514.

En outre, Michel-Ange indique que la symétrie, les proportions, les choix des valeurs et les grandeurs, constituent les principes théoriques dans l'art de la peinture. Le portrait chinois traditionnel possède aussi des notions similaires, mais pas les principes fondamentaux des mathématiques et de la géométrie : ceux-ci ne peuvent donc pas être utilisés pour mesurer le corps humain. En effet, dans l'organisation des symboles totémiques (圖騰符號, *Tuteng Fuhao*) présents sur les vêtements du modèle et la disposition de la structure, il y a un système de l'ordre hiérarchisant noble et vulgaire, auquel les portraitistes chinois doivent se conformer, et ce système se reflète

principalement dans les portraits officiels d'empereurs et ancêtres. Les Chinois anciens attachent de l'importance à l'ordre de l'éthique qui se transforme en système social de classes distinctes. Dans un ouvrage ancien sous la direction de Lü Buwei (呂不韋), « *Annales des Printemps et des Automnes de Lü* », on trouve :

« Le Ciel est le premier à engendrer la vie dans les choses ; l'homme accomplit cette vie en la nourrissant. La personne est capable de nourrir la vie que le Ciel a créée sans lui faire violence est appelée le fils du Ciel. »⁵⁹



Détails de *Fumu Enzhong Jing* : une mère de famille.

Figure 38. Anonyme, *Fumu Enzhong Jing*, encre et couleurs sur soie, vers 951-1000.

L'empereur (le fils du Ciel) a le plus haut rang dans la société chinoise traditionnelle, il possède son propre style de couleurs, symboles, et totems (圖騰, *Tuteng*), ceux-ci ont explicitement des sens connotés. Toutes les classes sociales sous le fils du Ciel possèdent leurs propres symboles qui permettent de distinguer leur haute ou basse position sociale, donc ils ne peuvent pas facilement dépasser les frontières de classes. Ces symboles se reflètent sur l'habillement des personnages en portrait peint officiel, tels que des animaux et des plantes totémiques montrent les différents rangs de fonctionnaires civiles et militaires. Étant donné que le culte des ancêtres et le culte des dieux expriment dans l'éthique la coutume de l'ordre opposant noble et vulgaire, les peintures religieuses et les portraits ayant une fonction pratique sociale partagent avec les portraits officiels un style similaire de composition picturale. Au milieu de la peinture, le personnage s'installe en haut, il possède le statut le plus

⁵⁹ « 始生之者，天也；養成之者，人也。能養天之所生而勿撓之謂天子。 » Lü Buwei, *Annales des Printemps et des Automnes de Lü* (呂氏春秋, *Lü Shi Chunqiu*), Livre I, 2, Sur les origines de la vie (本生, *Ben Sheng*). Disponible sur : <http://ctext.org/lv-shi-chun-qiu/ben-sheng>. (Consulté le 21 juillet 2014)

distingué. La peinture se regarde ensuite successivement de haut en bas et de gauche à droite, ce qui révèle les différences entre noble et vulgaire (et aussi entre l'homme et la femme : dans la culture traditionnelle chinoise, l'homme étant supérieur à la femme, et considéré comme plus noble qu'elle, est donc souvent dans la peinture chinoise placé à gauche et les femmes à droite).

Zhou Lujing (周履靖) de Ming a indiqué : « *Pour peindre des bouddhas et des dieux, on veut qu'ils aient de l'allure, le comportement digne, respectueux ; l'un ou les sujets peuvent généralement être représenté(s) de face, donc ils ont le sens de la solennité.* »⁶⁰

Ce passage explique que la plupart des portraits officiels empereurs et ancêtres soient le plus souvent représentés de face, une position adoptée universellement depuis XVe siècle. Li Guo-An (李國安) pense que le portrait de face crée un effet de renforcement du contact et du lien perçu par le spectateur, un renforcement du lien entre le modèle dans le portrait et les spectateurs dans le monde réel. Alors la représentation de face amène les spectateurs, de la vision à la psychologie, à faire face à l'ordre de l'éthique en nature, et même à se relier aux valeurs morales. C'est pour cette raison que la plupart des portraits littéraires sont présentés de face. Bien que le portrait littéraire ne doive pas nécessairement répondre aux exigences structurelles de la fonction pratique sociale, il possède son propre système symbolique de la mode esthétique en peinture, par exemple on montrera un lettré qui s'habille, s'assoit ou s'allonge en lisant, erre dans les montagnes, etc. Ces contenus sont principalement originaires des personnages historiques qui correspondent à l'esthétique traditionnelle chinoise et à la vertu idéale. Comme les portraitistes chinois connaissent bien l'identité du modèle et les bonnes méthodes de l'intention créative, ils empruntent souvent dans leur peinture des éléments historiques, ou habillent le personnage en vêtements particuliers et élégants. Chen Hongshou (陳洪綬) emprunte le travail du poète, Bai Juyi (白居易), pour sa peinture, « **Les quatre joies de Nan Shenglu** » ; Gai Qi (改琦) peint une image du moine pour le littérateur, Qian Dong (錢東). Ils veulent faire allusion au caractère intérieur de ces personnages.

⁶⁰ « 惟畫神佛，欲其威儀莊嚴尊重矜敬之理，故多用正像，蓋取其端嚴之意故也。 » Zhou Lujing, Essai sur le portrait peint : La forme du Ciel et le visage du Tao (天形道貌人物畫論). In : Yu Jianhua(俞劍華), *Essai sur la peinture chinoise II* (中國畫論下冊), Taipei, Haucheng Book, 2003, p.496.



Figure 39. Détails : Chen Hongshou, *Les quatre joies de Nan Shenglu*, encre et couleurs sur soie, 1649.



Figure 40. Gai Qi, *Qian Dong*, encre et couleurs sur papier, 1823.

Emprunter et habiller sont souvent utilisés dans le portrait peint occidental, une œuvre connue, « **Autoportrait** », d'Albrecht Dürer réalisée en 1500, se distingue des productions des autres artistes : ces derniers placent les modèles réels et la sainte famille (Jésus, Marie, Joseph, et les autres saints) ensemble dans une scène picturale, alors que Dürer se construit lui-même comme une image du Christ. Todorov pense que cela n'a pas la signification d'une profanation religieuse, ni d'un culte de soi-même, ni non plus de la volonté de se montrer comme un saint, mais que c'est pour rappeler à chacun son devoir : suivre le plus possible l'exemple de Jésus-Christ. L'idée de ce portrait peint (Dieu se transforme en être humain ordinaire) symbolise la conscience humaine qui est en train de s'élever progressivement dans la société occidentale, cela signifie également que l'art de la peinture va vers le développement de la transmission d'un style subjectif. Dans les œuvres de Titien (Tiziano Vecellio), nous constatons que la conception de l'image dans le portrait occidental accède à une nouvelle étape dans

sa forme de réalisation, mais elle ne se concentre pas sur une représentation de structure détaillée, elle ne présente pas non plus le culte de la forme de la perfection esthétique. En effet, elle utilise le coup de pinceau, l'atmosphère, la lumière, les couleurs, et d'autres éléments de la peinture pour former une image qui ressemble à l'individu réel. Cependant, les textures et les matériaux utilisés dans la peinture et le changement de couleur ne reflètent pas seulement les sentiments subjectifs du peintre, mais ils deviennent la présentation visible. En fait, ces effets visuels renforcent la métaphore du monde intérieur du modèle. Plus tard, la peinture d'El Greco présente des modèles allongés et des couleurs vivantes ; Pierre Paul Rubens souligne la forme sensuelle et charnelle, et les couleurs chaudes et riches. Ces deux peintres sont influencés profondément par la nouvelle technique de la peinture de Titien.



Figure 41. Albrecht Dürer, *Autoportrait*, huile sur bois, 1500.

Les artistes occidentaux utilisent la représentation objective de l'individu réel pour faire évoluer les couleurs, les lignes, les matériaux, et des autres éléments de la peinture, et ils changent l'expression du langage de la peinture dans l'esprit subjectif du portrait peint ; les artistes chinois utilisent la conscience subjective et le motif créatif pour présenter l'ordre de l'éthique et la vertu idéale, et ils répondent exactement aux besoins de l'individu réel afin de réaliser leur portrait, dans tous les éléments de la peinture où le « pinceau-encre » (筆墨, *Bi Mo*, voir plus bas) est notamment le plus important.

Shi Tao (石濤) a indiqué : « *La peinture résulte de la réception de l'encre ; l'encre,*

de la réception du pinceau ; le pinceau, de la réception de la main ; la main, de la réception de l'esprit : tout comme dans le processus qui fait que le Ciel engendre ce que la Terre ensuite accomplit, ainsi tout est fruit d'une réception »⁶¹ ; Jiag Ji (蔣驥) a déclaré : « l'homme a une moralité noble et une connaissance profonde, il peint naturellement avec la respiration poétique ; avoir la respiration poétique exprime donc le rythme spirituel »⁶² ; Shen Zongqian (沈宗騫) a dit : « ainsi le pinceau qui dirige l'encre ; l'encre qui remplit le pinceau. »⁶³



Figure 42. Lio Pin, *Ding Jing*, encre et couleurs sur papier, 1763

Les Chinois réfléchissent sur la théorie de la peinture à partir d'une part de l'utilisation du pinceau et de l'encre de Chine, et d'autre part d'une réflexion sur l'essence invisible de l'esprit subjectif. Ainsi les peintres chinois poursuivent-ils davantage les différentes formes des lignes tracées au pinceau avec l'encre que la représentation de la forme objective. De même que le portrait de « **Ding Jing** » (丁敬) » par Luo Pin (羅聘), utilise les lignes vivantes et habiles caractéristiques de la calligraphie, il emprunte les éléments du portrait religieux pour introduire une plastique naïve et étrange. Mais ce style particulier de plastique ne cherche pas à subvertir le portrait traditionnel : en fait, Luo Pin l'utilise pour rendre compte, exprimer métaphoriquement l'esprit extraordinaire et raffiné de la fin de vie de Ding Jing.

La prévalence de conception esthétique du « pinceau-encre » est l'une des raisons qui fait que la peinture occidentale, introduite en Chine à partir du XVII^e siècle, n'obtient pas de reconnaissance universelle.

Le peintre chinois traditionnel, Zou Yigui (鄒一桂), pense que : « *Les Occidentaux sont habiles dans la pratique du théorème de Pythagore. De ce fait, ils possèdent une extrême précision lorsqu'ils représentent dans leurs peintures le clair et l'obscur, le lointain et le proche. Quand ils peignent des personnages des arbres et des maisons, ils indiquent aussi les ombres. Les couleurs et les pinceaux qu'ils utilisent diffèrent de*

⁶¹ « 畫受墨，墨受筆，筆受腕，腕受心。如天之造生，地之造成，此其所以受也。 » Shi Tao, *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère* [en ligne], Traduction française par Pierre Ryckmans. Disponible sur : http://www.lacanchine.com/L_Shitao_textes.html. (Consulté le 5 août 2014)

⁶² « 人品高，學問深，下筆自然有書卷氣，有書卷氣即有氣韻。 » Jiag Ji, *Secrets de la peinture avec l'esprit* (傳神祕要). In : Yu Jianhua, *Essai sur la peinture chinois II*, Taipei, Haucheng Book, 2003, p. 510.

⁶³ « 蓋筆者墨之帥也，墨者筆之充。 » Shen Zongqian, *Jiezhou Xuehua Bian* (芥舟學畫編). In : Yu Jianhua, *Essai sur la peinture chinois II*, Taipei, Haucheng Book, 2003, p. 518.

ceux que nous utilisons en Chine. L'ombre est représentée du large vers l'étroit, conformément à un triangle. Les tableaux peints à même les murs, où sont décrits maisons et palais, nous donnent presque envie d'y pénétrer. Ceux qui apprennent la peinture peuvent assimiler un ou deux éléments de cette technique pour se donner un style frappant. Mais quant à la technique du pinceau, elle est sans style malgré l'habileté de l'exécution. Cette méthode picturale ne peut donc être classée dans aucune catégorie de la peinture. »⁶⁴

Au contraire, les portraits avec le style de la peinture chinois de Giuseppe Castiglione, missionnaire en Chine et peintre, reçoivent une telle compréhension artistique par les Occidentaux :

« Castiglione, qui était un excellent peintre, reçut de l'Empereur des commandes pour exécuter plusieurs tableaux de lui ; mais en même temps, il lui fut intimé d'imiter le style de la peinture chinoise, et non celui de l'Europe, qui était considérée comme non naturel. [...] Il a également peint une série de personnages travaillant dans les différents métiers de la Chine. Le crayonné et la coloration des portraits étaient incomparablement bien exécutés ; mais en raison du manque d'ombres appropriées, l'ensemble demeurait sans effet. Les Chinois, en fait, semblent considérer l'ombre comme une circonstance accidentelle qui ne devrait pas être reportée de la nature vers la peinture, dont elle retirerait une partie de l'éclat et de l'uniformité de sa coloration. En outre, en ce qui concerne la représentation des objets situés à différentes distances, ils préfèrent les peindre, non pas tels qu'ils apparaissent à l'œil, de taille décroissante en rapport à leur distance de celui-ci, mais de leur taille réel, celle-ci déterminée par le jugement qui corrige les erreurs de vue : erreurs pourtant nécessaires pour (assurer) la beauté et la cohérence du paysage. »⁶⁵

Ces commentaires nous permettent de comprendre une différence importante dans la peinture créative entre le portrait oriental et le portrait occidental : les Chinois soulignent que c'est l'impression de l'esprit intérieur qui dote la représentation de sa forme extérieure ; les Occidentaux soulignent que la représentation de la forme

⁶⁴ Zou Yigui, Xiaoshan Huapu (小山畫譜), In : Éric Janicot, *50 ans d'esthétique moderne chinoise, Tradition et Occidentalisme 1911-1949*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p.111.

⁶⁵ « The name of Castiglione, who was an excellent painter, received orders from the Emperor to paint for him several pictures; but it was intimated to him at the same time, to imitate the Chinese style of painting, and not that of Europe, which was considered as unnatural. [...] He also painted a set of characters occupied in the different trades of China. The penciling and coloring of these were incomparably well executed; but for want of the proper shadows, the whole was without effect. The Chinese, indeed, seem to consider shade as an accidental circumstance, which ought not to be carried from nature to a picture, from which it take away a part of the éclat and uniformity of coloring; and as to the representation of objects at different distances, they prefer having them drawn, not as they appear to the eye, gradually diminishing as they recede from it, but of their actual size, as determined by the judgment correcting the errors of sight: errors necessary, however, to the beauty and consistency of landscape. » George Leonard Staunton, *An authentic account of an embassy from the king of Great Britain to the emperor of China*, Volume II, Bulmer, 1797, p. 308-309. Numérisé sur Google Livres le 19 septembre 2011.

Disponible sur:

<http://books.google.fr/books?id=1xMAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false>. (Consulté le 5 août 2014)

extérieure transmet l'impression de l'esprit intérieur. Cela veut dire que, pour l'esthétique chinoise, l'individu humain possède les valeurs exactes de l'esprit intérieur, elles élèvent le sujet et le contenu du portrait peint traditionnel, où il s'agit toujours de l'invisible de l'éthique de la vertu. Ainsi nous ne pouvons aléatoirement commenter le portrait peint chinois ou les portraits chinois similaires par rapport à la forme d'expression artistique de la peinture. Puisque la logique commandant cette forme se situe dans des éléments qui n'apparaissent pas sur la peinture ? Nous trouvons un exemple de biais cognitif dans un commentaire pour une peinture occidentale, celui que le comte de Francesco Algarotti a fait de « **La belle Chocolatière** » de Jean-Étienne Liotard :

« Il [Le tableau] représente en profil une jeune fille de chambre Allemande, qui porte un bassin sur lequel est un verre d'eau, et une tasse de chocolat. Cette peinture est presque sans ombre, dans un fond clair, et elle prend son jour de deux fenêtres dont l'image [se] réfléchit dans le verre. Elle est travaillée à demi-teintes, avec des dégradations de lumière insensibles, et d'un relief parfait. La nature qu'elle exprime, n'est point maniérée ; et quoique peinture d'Europe, elle serait du goût des Chinois, ennemis jurés de l'ombre, comme vous le savez. »⁶⁶

Cette analyse néglige évidemment le pinceau-encre, la couleur, la calligraphie, et d'autres éléments de critères esthétiques dans l'esthétique chinoise. Notamment, elle traite de l'identité du modèle et les comportements du modèle, mais en fait « **La belle Chocolatière** » n'a aucune relation avec le goût des Chinois.



Figure 43.
Jean-Étienne Liotard, *La belle Chocolatière*, pastel sur vélin, vers 1744-1745.

⁶⁶ Francesco Algarotti et Domenico Michelessi, *Œuvres du comte Algarotti*, Volume VI, Berlin, chez G. J. Decker, imprimeur du Roi, 1772, p. 35. Numérisé sur Google Livres le 26 juillet 2010. Disponible sur : http://books.google.fr/books?id=ugkJfdmmlcgC&vq=Liotard&hl=fr&source=gbs_navlinks_s. (Consulté le 5 août 2014)

Bien sûr, nous ne pouvons pas utiliser la forme des techniques de la peinture réaliste pour regarder le portrait classique occidental. Parce que pour l'Ouest, la soi-disant représentation de la forme extérieure (l'artiste dépeint la forme extérieure du modèle) est, en effet, étroitement liée à notre vie réelle, donc lorsque le système social et la conscience de la pensée provoquent des changements révolutionnaires, ceux-ci influencent directement les jugements sur la valeur de la vie, et se reflètent aussi sur le portrait peint en relation avec l'individu. Ainsi les portraits européens du Nord et du Sud au XVIIe siècle ont été influencés par la Réforme protestante, qui a fait naître différentes exigences de sujet et de contenu. Aux Pays-Bas, dans les portraits de Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon Van Rijn), où les coups de pinceaux forts et les textures de pigments renforcent « le toucher du visuel » ; le contour flou et la représentation de la lumière (le clair-obscur) expriment la profondeur de l'esprit intérieur. Par ailleurs, la création continue d'autoportraits enregistre les hauts et les bas de la vie de Rembrandt, et aussi son caractère persistant et persévérant. Les œuvres d'un autre peintre hollandais, Pieter de Hooch, représentent principalement les scènes de la vie quotidienne, et elles montrent beaucoup d'images sur l'interaction et l'étreinte entre la mère et l'enfant. Todorov pense que l'image de « la mère et l'enfant » n'a pas pour signification l'humanisation du divin de la Vierge et son fils Jésus, mais, en fait, le symptôme de la divinisation de l'humain.⁶⁷



Figure 44.
Rembrandt Harmenszoon van Rijn,
Portrait de l'artiste au chevalet, huile
sur toile, 1660.



Figure 45. Pieter de Hooch, *Les soins maternels*, huile
sur toile, 1658-1660.

Dans les régions protestantes en Europe du Nord au XVIIe siècle, où l'évolution de la peinture a été transférée sur le corps humain (plus précisément pour la bourgeoisie), se forme peu à peu une industrie du portrait peint individuel. En Europe du Sud, domaine de la foi catholique, la peinture sert principalement la religion et la noblesse. Le peintre espagnol Diego Vélasquez a réalisé de nombreux portraits pour les nobles de la cour. Ses coups de pinceaux irréguliers s'associent avec des couleurs

⁶⁷ Tzvetan Todorov, *Éloge de l'individu*, op. cit., p.229

riches, naturelles et réalistes, il a utilisé intelligemment la disposition et la composition pour que sa peinture montre beaucoup de métaphores et de significations. Dans son œuvre la plus connue, « **Les Ménines** », le miroir à l'arrière-plan réfléchit les images floues de Philippe IV et de la reine. Mais est-ce que c'est un tableau dans la peinture ? Ou bien sont-ils des spectacles réellement présents ? Ou est-ce que le peintre a ajouté délibérément une illusion dans la peinture pour élever les valeurs nobles de sa peinture ou de lui-même ? Il y a de nombreux points de vue différents pour interpréter ce tableau. D'ailleurs, Diego Vélasquez a également réalisé une série de portraits d'artistes (hommes de plaisir) et de bouffons de la cour pour exprimer qu'ils possèdent une apparence défectueuse, et qu'ils cachent une triste humanité dans leur cœur. Ces portraits ironiques sont en complet et dramatique contraste avec les portraits magnifique et noble de la cour.



Figure 46. Diego Vélasquez, *Les Ménines*, huile sur toile, 1656.

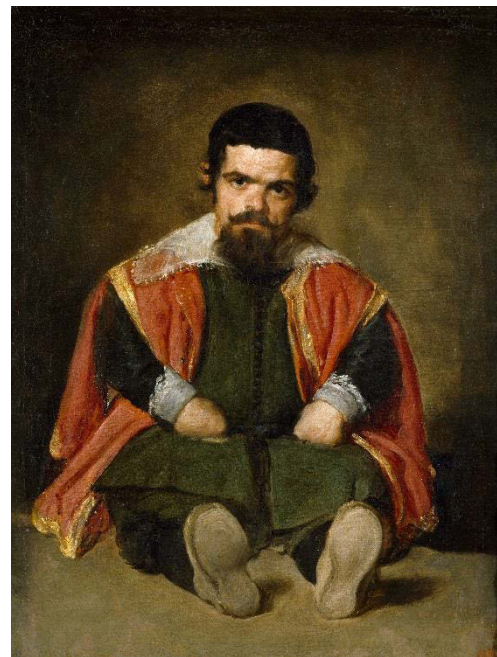


Figure 47. Diego Vélasquez, *Sebastián de Morra*, huile sur toile, vers 1645.

Les changements sociaux se reflètent, bien sûr, dans la création du portrait chinois, comme dans les styles de vêtements avec les changements de dynastie. De plus, comme mentionné précédemment, les échanges entre peinture orientale et occidentale entre 1600-1900 influencent la technique picturale des portraits officiels et des portraits folkloriques en Chine. Toutefois, ce sont des changements de la technique et du symbole sur toute surface visuelle. En gros, la structure d'ensemble et l'exigence de contenu ne changent pas beaucoup. Cela ne signifie pas que les peintres chinois traditionnels ne ressentent pas les événements sociaux qui leur apportent stimulation et expérience dans leur cœur. Mais ils ne veulent pas présenter les vrais sentiments à l'intérieur de l'individu sous la forme de manifestation des expressions faciales, préférant les exprimer et les cacher dans l'inspiration poétique placée à côté de l'image. Par exemple, « **Ivresse et mélancolie** » de Chen Hongshou représente l'image de l'artiste lui-même : il partage le plaisir de boire de l'alcool avec ses amis, mais l'inscription du poème sous-entend ses sentiments d'inquiétude : les étrangers

empiètent progressivement sur le terrain de son pays, en menaçant sa vie et sa maison. Le conflit entre l'image et les textes exprime l'importance de la frustration ressentie à l'intérieur par le peintre. Autre exemple, « **Autoportrait** » de Ren Xiong (任熊), un tableau qui montre l'expression sérieuse et la posture d'un preux chevalier, présentant aux spectateurs une attitude provocante. Mais l'inspiration du tableau mentionne : « Dans ce monde tourmenté, qu'est-ce qui s'ouvre à moi ? » ; « Mais où sont les ignorants, où sont les sages ? Je n'en ai aucune idée. » Ces versets sont remplis de couleurs émotionnelles pessimistes et négatives, et ils expriment l'extrême ambivalence du peintre, entre les amis et la tendance sociale. Ces deux œuvres nous présentent des changements d'expression très subtils, pourtant si on ne regarde que leur image picturale, il est difficile de connaître leurs vraies émotions. Les mots et les phrases littéraires ajoutés à celle-ci et qui permettent de créer un contraste et d'atteindre la mise en évidence de l'effet dans la peinture provoquent en même temps une résonance dans l'esprit de spectateurs.



Figure 48. Chen Hongshou, *Ivresse et mélancolie*, encre et couleurs sur soie, 1627. (A gauche)



Figure 49. Ren Xiong, *Autoportrait*, encre et couleurs sur papier, 1865. (A droite)

Dans l'ensemble, concernant l'image du portrait peint, les Chinois traditionnels ont l'attitude suivante : ils pensent que la plupart des buts de la peinture de portrait concernent l'éthique et la diffusion de la vertu individuelle, même si la peinture chinoise ajoute des éléments poétiques pour sous-entendre les questions sociales. Mais l'image elle-même semble toujours solennelle et rigoriste, et même elle a tendance à la présentation introvertie et neutre de la beauté visuelle.

En revanche, la conception de l'image du portrait occidental traditionnel est plus

proche de la réalité, ce n'est pas seulement l'effet visuel de la technique picturale utilisée, mais à cause de l'expression émotionnelle de l'intérieur du corps – peintre ou modèle. Les spectateurs peuvent directement entrer dans le contexte de la forme de représentation pour éveiller la réflexion de leur esprit intérieur. Ainsi l'image possède des forces d'inspiration et cohésion pour notre âme, elle peut remonter à la tradition qui existe dans l'art gréco-romain. Grâce à ces caractéristiques de l'image, la peinture occidentale devient au XVIIIe siècle un important outil de propagande révolutionnaire pour désagréger l'Ancien Régime, et de plus le portrait peint n'est alors plus voué à présenter et à mettre en valeur le tempérament des nobles : noblesse, joie, magnificence et arrogance, mais il ajoute les représentations du style académique : honneur, tragique, sacrifice et courage, et même les sujets sensibles dans la société : la peur, la maladie, la mort et la violence sanglante. Francisco de Goya est considéré comme un grand portraitiste psychologique par Pierre Francastel. Les portraits peints de Goya représentent les couleurs de l'esprit de l'individu, en effet, il affaiblit les décorations, les compositions classiques à l'arrière-plan, et il rejette certain équilibre et l'harmonie. Il souligne que les expressions du modèle traduisent la personnalité intérieure. Tous les portraits de Goya exposent excellemment l'individu humain, de sorte que les « vraies » expressions dans la peinture sont plus proches des expressions « réelles » à l'intérieur de l'individu.

Enfin, nous terminerons cette comparaison et analyse des différences entre portrait oriental et portrait occidental en utilisant deux œuvres du XIXe siècle : pour la Chine, « **Le repos à l'ombre du bananier** » de Ren Yi (任頤) et pour l'Europe, « **Olympia** » d'Édouard Manet. Ces deux œuvres de portrait sont réalisées avec différents matériaux, mais nous y trouvons quelques caractéristiques similaires de la forme visuelle. D'abord, leur composition pour le personnage possède évidemment des éléments réalistes. Dans « **Le repos à l'ombre du bananier** », Ren Yi préfère ajouter quelque couleurs et des encres légères dans la structure des lignes et formes, pour un effet visuel qui tend à la représentation plane, de sorte que le personnage peint possède plus l'effet visuel de l'existence réelle (la corporéité). Dans « **Olympia** », Manet peint une jeune fille nue, peut-être est-il inspiré par l'ukiyo-e, l'image en relief s'approche d'être plane. L'ombre au bord du corps de la jeune fille est considérée comme les lignes qui dessinent la forme. Il semble que les deux tableaux atteignent une moyenne entre « les deux dimensions » et « les trois dimensions », bien qu'ils présentent beaucoup de ressemblances dans les caractéristiques de l'effet visuel ; mais cela ne signifie pas que le développement du portrait peint oriental et du portrait peint occidental donne la même direction à la création. Au contraire, c'est signe que chacun d'entre eux possède au XXe siècle son propre (et différent) chemin de développement.



Figure 50.
Ren Yi, *Le repos à l'ombre du bananier*,
encre et couleurs sur papier, 1887.

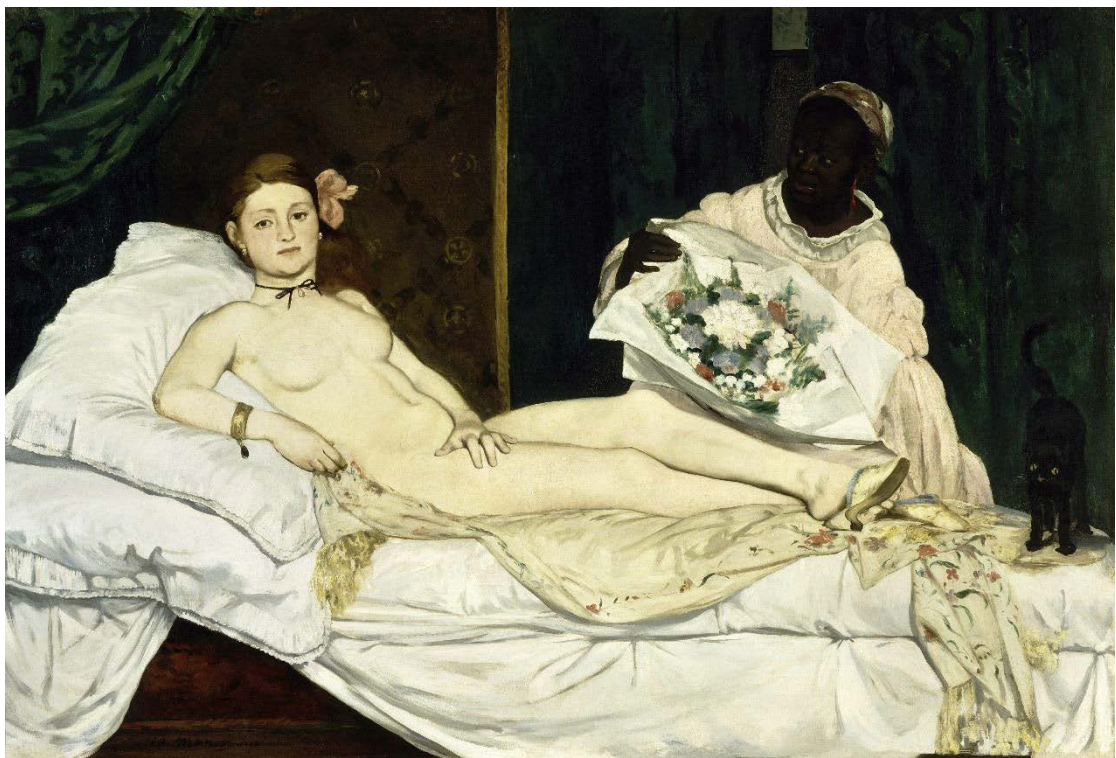


Figure 51. Édouard Manet, *Olympia*, huile sur toile, 1863.

« **Le repos à l'ombre du bananier** » est, en fait, un thème qui est hérité du portrait littéraire traditionnel, le contenu symbolique fait toujours allusion à l'esprit de la vie idéale dont l'esthétique chinoise traditionnelle fait grand cas. Dans l'image, une importante caractéristique est que Ren Yi utilise les concepts plastiques de l'art visuel classique de l'Ouest pour représenter le personnage peint – l'apparence de Wu Changshuo (吳昌碩). Bien que Ren Yi se concentre principalement sur la beauté de la présentation des lignes, les traits du visage et les proportions du corps de Wu Changshuo possèdent encore les caractéristiques de la réalité naturelle. Cette peinture n'est pas comme les portraits anciens : l'image étrange par déformation des proportions entre la tête et le corps. Ren Yi utilise habilement une variété de styles des lignes du pinceau-encre pour constituer par des morceaux de dessin l'existence réelle de l'objet. En outre, il utilise les lignes pour représenter un personnage individuel réel qui montre véritablement son corps nu. Cette peinture est un des rares exemples dans l'histoire de la peinture chinoise d'un portrait qui se sépare de l'image issue de la pensée esthétique traditionnelle, de l'invisible de la civilisation de l'éthique et de la volonté de prêcher la vertu. C'est un important premier signe que les peintres chinois acceptent et apprennent officiellement le concept de figuration dans l'art visuel occidental.

Quant à « **Olympia** » de Manet, nous devons revoir le réalisme en peinture au milieu du XIXe siècle. Linda Nochlin donne cette analyse de la société occidentale :

*« Ce ne fut pas avant le XIXe siècle que l'idéologie contemporaine en vint à considérer comme équivalents la croyance en les faits et la totalité du contenu de la croyance elle-même : c'est en cela que se situe la différence cruciale entre le Réalisme du XIXe siècle et tous ses prédécesseurs. »*⁶⁸

Malgré que la peinture réaliste du XIXe siècle ait continué l'art visuel traditionnel de l'Ouest, elle n'exprimait aucune idée métaphorique, ni aucun élément de l'intervention : le temps ou l'émotion du peintre comme du modèle. Elle insiste sur une représentation vraie, objective et impartiale, qui doit correspondre à la temporalité dans la réalité : la peinture réaliste représente l'image de l'époque. Ainsi, c'est une image à peu près neutre, qui permet aux réalistes d'avoir des sentiments réactionnaires par rapport à la révolution pour montrer le monde réel. Comme les casseurs de pierres de Gustave Courbet répondent peut-être au mouvement social révolutionnaire de 1848 en France ; ou ils l'aident à ironiser sur la tromperie que constitue l'embellissement des représentations visuelles dans l'art académique, qui montre un mode et une histoire modifiés par l'artiste. Mais ces points, même s'ils seraient intéressants à discuter, ne constituent pas mon but dans ce texte. Il faut noter que Manet hérite du concept de la peinture réaliste, et qu'il considère la vie des gens dans la ville moderne à l'époque comme son thème principal. Dans « **Olympia** », une femme nue et plantureuse se tient au premier plan, et une autre femme noire au

⁶⁸ « *It was not until the nineteenth century that contemporary ideology came to equate belief in the facts with the total content of belief itself: it is in this that crucial difference lies between nineteenth-century Realism and all its predecessors.* » Linda Nochlin, *Realism : Style and Civilization*, New York, Penguin Books, 1971, p.45.

second-plan tient un bouquet de fleurs. La scène montre aussi un chat noir, des chaussons, un intérieur décoré de tentures en velours, etc. Ce sont les éléments de la représentation fidèle de l'époque : la vie dissolue des Parisiens (appartenant à la bourgeoisie) au milieu du XIXe siècle. « *Olympia* » n'a pas été peint pour exprimer l'expression de l'intérieur du corps – peintre ou modèle – et il ne traduit aucune sens romantique ou idéaliste. Pour Manet, la peinture elle-même se transforme en élément réactionnaire, nous pouvons l'appréhender par rapport à « *Olympia* » qui est violemment attaqué par les critiques à l'époque. En outre, nous trouvons que Manet brouille la frontière entre l'objectivité et la subjectivité dans la peinture. Les coups de pinceaux et la couleur du visage, du corps, des pétales, et des tissus graphiques, apparaissent comme les signes que l'on se détache de la structure des objets réels. C'est-à-dire que l'esprit de la peinture réaliste ne représente pas l'objet réel, mais l'objet peint doit correspondre à son existence réel de l'époque. La peinture de Manet elle-même produit une première réforme révolutionnaire pour la peinture traditionnelle, plus tard, cette idéologie révolutionnaire est acceptée et reprise par certains peintres, ils la développent et la continuent jusqu'au XXe siècle. Comme nous le savons, le portrait occidental traditionnel va pencher du côté d'un art révolutionnaire, qui est constamment déchiré et destructeur.

Un simple regard

Chapitre I : Un simple regard

Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que déception et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force.

Il va de la vie à la mort. Homme, bêtes, villes et choses, tout est imaginé.

Et puis d'abord tout le monde peut en faire autant. Il suffit de fermer les yeux.

C'est de l'autre côté de la vie.⁶⁹

La majorité de gens pense que « regarder » est un simple événement mais c'est en effet un mystère. Lorsque nous apprenons à utiliser des paroles et des mots pour décrire le phénomène visuel, le monde réel est progressivement remplacé par le concept. Cependant, l'instinct visuel est une sorte d'« intuition ». Néanmoins, si l'intuition est nommée et concrète, elle est affaiblie par le processus de conceptualisation. Que je ne puisse pas expliquer clairement ce que signifie l'intuition par la description de texte, néanmoins, nous pourrions trouver son existence dans nos expériences visuelles et le phénomène visuel.

Quelle est la soi-disante « simplicité » ? Nous pouvons bénéficier ou satisfaire l'avantage de l'expérience visuelle de la coexistence multiple entre le « réaliste » et l'« abstraction », par le regard dans la peinture ?

La « simplicité » est ce que l'homme voudrait toujours atteindre. Précisément, les gens cherchent et suivent un mode de vie : la simplicité volontaire. Elle consiste à rechercher le bonheur et le bien-être pour améliorer la véritable qualité de vie. Elle a obtenu le sentiment calme et pur. Et le sentiment pur serait éprouvé au travers d'un relâchement. Cependant, la pureté de la création serait le but ultime de certains artistes.

Ensuite, la simplicité s'oppose à la complexité. Elle pourrait être singulière, pure, facile et particulière. En revanche, la complexité pourrait être plurielle, compliquée, répétitive et réciproque.

Quand une chose si simple était devenue complexe même si nous voulions l'arrêter, bien que la phrase hypothétique ait été composée, nous sommes donc impuissants pour changer ce fait. À condition que nous regardons une chose simple, mais sans supputation qui vient de la pensée compliquée et du théorique. Peut-être que nous pouvons bénéficier de la simplicité volontaire.

⁶⁹ Luis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 2010, p.5.

« Nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer la mort de l'Auteur. »⁷⁰ La pensée de Roland Barthes dont l'idée derrière le texte nous permet aussi de se rappeler qu'une œuvre créée à partir d'une réappropriation ne peut pas être complètement définie dans son rapport avec son auteur déclaré, et surtout, qu'elle subit une « relecture » dans une possible seconde instance d'auteur. C'est-à-dire qu'en contemplant une œuvre si simple, les spectateurs l'évaluent à partir de références compliquées par leurs expériences esthétiques et leurs connaissances, en y gagnant une sensation de plaisir. Cela veut dire que la perception est obtenue par une pensée complexe. Néanmoins, l'œuvre nous donne toujours l'impression de simplicité.

Ensuite, John Berger a déclaré : « *Le voir précède le mot en ce sens que c'est en effet la vue qui marque notre place dans le monde : les mots nous disons le monde mais les mots ne peuvent pas défaire ce monde qui le fait. Le rapport entre ce que nous voyons et ce que nous savons n'est jamais fixé une fois pour toutes.* »⁷¹

Nous voyons un événement par nos yeux, en utilisant notre propre langue habituelle pour le décrire et l'expliquer. Par exemple : l'œuvre de René Magritte, « **Faux miroir** », représente un œil d'homme dans lequel se reflète un ciel bleu avec les nuages blancs. L'œil humain est comme un faux miroir, parce que nos yeux reçoivent seulement les illusions naturelles, plutôt que la nature elle-même. Aucun œil ne peut voir le monde réel, donc le réaliste dans le tableau présente une illusion par l'intermédiaire de nos yeux humains. C'est-à-dire que les yeux ne voient en effet pas la vérité du monde réel, peut-être, la pensée de l'esprit est une sorte de réaction pour comprendre la signification réelle qui se cache derrière l'image. Par conséquent, l'œil est comme un miroir qui reflète les images ce que nous voyons, mais les mots pour exprimer les idées ne peuvent pas entièrement expliquer la signification de l'image.

Par ailleurs, les yeux sont les fenêtres de l'âme. Ils semblent révéler les secrets du cœur, en pouvant lire le vrai sens d'autrui qui n'est pas transmis. C'est-à-dire que nous considérons des gens, à partir desquels nous pouvons ressentir l'âme ou des impressions.

D'autre part, l'œuvre de Joseph Kosuth, « **One and Three Chairs** », traite de la description d'ensemble d'une chaise par l'image, l'objet et les textes. Ils représentent l'interprétation d'une chaise, en insistant assez bien sur la relation des trois aspects entre les similitudes et les différences. Au contraire, l'œuvre de Magritte, Le clé des songes, présente les différences par les images, les événements réels et les mots.

Donc, pour la peinture, est-ce que nous pouvons distinguer le « réaliste » et l'« abstraction » ? Ou les comparons-nous seulement par la forme visuelle ou le différent type de peinture ? Quand nous voyons un tableau, en même temps, nous ne pouvons facilement distinguer s'il est réaliste ou s'il est abstrait. Alors, la première

⁷⁰ Roland Barthes, *Essais critiques IV : Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p.67.

⁷¹ John Berger, *Voir le voir (Ways of seeing)*, Traduction française par Monique Triomphe, Paris, Alain Moreau, 1976, p. 7.

étape est nous détendre, puis nous commençons à jouir de la vision.

L'œuvre de Bertrand Lavier, « **Crimson** », présente les deux aspects du rouge Crimson par la photographie et la peinture sur une surface, celle-ci se compose deux parties égales qui ont été peintes chacune de rouge. Cependant, quand je vois cette œuvre, je ne peux pas différencier si c'est un objet réel ou une illusion d'image. Dans la fiche de l'exposition solo de Lavier au Centre Pompidou, il est décrit que : « *En 1986, il imagine un diptyque consistant en la photographie d'une surface recouverte de peinture rouge, dont une moitié a été elle-même recouverte d'une peinture identique. Un véritable chassé-croisé entre photographie et peinture qui brouille l'identité des deux.* »

C'est-à-dire que la photographie montre une image qui reflète la réalité du monde, et la peinture recrée une image ou une illusion du monde réel. Mais, la peinture de Lavier représente le matériel de pigment rouge ou la texture de peinture, et sa photographie s'interprète le contexte de sa peinture. Donc, dans l'effet visuel, la texture de peintre est disparue, en devenant être plat, ou bien sa photographie possède la texture protubérante.

Par ailleurs, quand j'aperçois une autre œuvre de Lavier, « **Avenue Montaigne no 1** », je pense à une peinture abstraite et monochrome avec les gestes forts de peindre. Cependant, elle est en effet la reproduction d'une photographie à jet d'encre. Il s'agit d'une vitre badigeonnée avec les grandes et larges traces blanches.

Par conséquent, si je lisais l'explication d'œuvre, avant que je regarde une œuvre. Je ne pourrais pas satisfaire la sensation de plaisir qui vient du phénomène visuel. C'est-à-dire qu'une œuvre est définie ou limitée par le texte. Cependant, notre regard est seulement pour juger et certifier les textes que nous lisons, ou nos connaissances.

« Regarder », pour la plupart de gens, est une affaire simple, mais comment vraiment regarder ? C'est en effet un événement difficile. Car la majorité des gens distinguent souvent les événements différents par la façon de « concept », par exemple : l'homme, les objets et la nature, qui possèdent leur essence et leur propres particularités, toutefois ils sont simplifiés ou concrets par notre conception acquise. Au contraire, il est plus grave au travers de cette conception d'obtenir une compréhension objective. Au contraire, l'expérience visuelle s'est en effet jamais accomplie, alors la vision se réduit à un outil fonctionnant de façon simple.

Comme Descartes propose de raisonner à partir des intuitions des principes, c'est à nous d'avancer dans la connaissance au moyen de la déduction. La déduction est un mouvement de la pensée, consistant en une série d'intuitions enchaînées, mises en relation par ce mouvement continu de l'esprit. Par ces séries d'intuitions reliées par le raisonnement, nous ramenons ce qui est inconnu aux principes, c'est-à-dire à ce qui est connu. Ainsi, en raisonnant sur la base de l'évidence, la pensée étend son domaine de connaissance au-delà des principes. Donc la simplicité n'est pas seulement simple ; regarder n'est pas de simple regard.

Or, nous n'oublierions pas que le regard lui-même soit un événement riche, il contient la sensibilité complexe, on peut grossièrement se diviser en deux aspects :

Le premier aspect est dans le temps, le regard est l'ensemble et immédiatement le contact direct entre nous et les objets, c'est-à-dire que les spectateurs contactent directement les événements à ce moment.

Le second se place entre les spectateurs et les objets, ils ont leur propre signification. Pour les spectateurs qui possèdent les situations de ce que l'on peut dire, ou de ce que l'on ne peut pas dire : l'intuition, la perception, la raison, le sentiment, le conscient, l'inconscient, etc. Mais cette situation complexe influence nos expériences visuelles, également nos expériences passées, notre état actuel, nos espoirs de l'avenir, notre culture, etc. En tous cas, elle entraîne une expérience visuelle différente ou une profonde impression à chaque personne. Par ailleurs, pour les objets, tel que mentionné ci-dessus, ils possèdent leurs essences et leur propres particularités. Par conséquent, si nous ne changeons pas nos habitudes que nous avons limitées, et en ne mettant pas de côté toutes nos conceptions originales acquises à ouvrir nos yeux afin de restaurer la possibilité d'intuition visuelle, notre regard semblera devenir la conception acquise répétant éternellement dans notre tête, probablement que la vision, en réalité, ne représente complètement jamais la sensation.

Enfin, dans la forme de peinture, je voudrais essayer autant que possible de me débarrasser de toutes les conceptions acquises par la façon d'intuition pour présenter et reproduire l'expérience visuelle multiple. C'est-à-dire que si l'expérience visuelle était vraiment complexe, alors la forme de peinture représenterait un espace réel où nous existons : l'espace bidimensionnel et tridimensionnel et le réaliste ou l'abstraction, etc. Cependant, ils sont un mélange, ils peuvent aussi coexister, en interférant les uns et les autres. Et puis, ils peuvent être, à la fois, plans et profonds ou abstraits et figuratifs. Donc, leur multiplicité est incapable de se séparer par le concept unique afin de clarifier ou classer.

Dans le livre de Li Zehou, « **Le plan de ma philosophie** », il a déclaré : « *« La liberté d'intuition » (il s'agit de créer l'intuition) : Ce n'est ni la spéculation rationnelle, ni le concept de raisonnement ; ni l'expérience émotionnelle, ni la simple intuition. [...] Il ne semble pas qu'elle puisse être analysée, mais elle vient de la vie et de la réalité. Elle est souvent une sorte de flou poétique, car elle inclut les plusieurs significations ce que nous ne pouvons clairement expliquer. Ainsi, elle possède également la force des expériences acquises pour percer la ligne de la pensée existante. »*⁷² En bref, l'expérience visuelle multiple se présente par la manière de totalité, peut-être que nous pouvons essayer de trouver un caractère de les expériences visuelles par mes peintures.

Bien sûr, un créateur ou un artiste ne peut pas seulement rester et discuter les problèmes de schème ou du phénomène visuel. Autrement, un livre ou une œuvre d'art deviendra comme la somme de mots ou un objet par rapport au concept de

⁷² Li Zehou (李澤厚), *Le plan de ma philosophie* (我的哲學提綱), Taipei, San Min Book, 1996, p. 125.

Barthes : La mort de l'auteur. Néanmoins, quand une création est lancée, elle possède sa propre force, cependant l'artiste ou l'auteur est obligatoirement à l'expliquer et l'analyser comme un manuel pour enseigner ou guider aux lecteurs ou aux spectateurs comment lire ses idées principales ou comprendre sa pensée. Même si, nous avons nos propres connaissances et nos expériences personnelles pour profiter d'une œuvre, mais si ne pas de distance, une œuvre se réduit à une illusion optique ou un objet regardé. Cependant, pour moi, j'essaie d'expliquer le concept d'un simple regard par une simple forme de mon travail.

1.1 : Un goût du simple regard

Je raconte ma vie quotidienne par rapport à mes créations. Je décris doucement l'état de ma vie comme des murmures. Il me semble entendre le bruit de mes paroles qui fait écho dans mes oreilles, mais pas clairement.

La peinture sollicite la vue, le regard, elle peut être considérée comme un travail, tel que les mouvements compliqués de peindre, dans lesquels je voudrais trouver le calme et une signification d'équilibre. Cependant, une œuvre simple est surveillée par la façon complexe, celle-ci crée un sentiment artistique par rapport à l'expérience esthétique : le plaisir n'est pas seulement un sentiment simple, pourtant il est en effet perçu une sensation par les pensées complexes et la réflexion dans nos raisonnements et nos expériences visuelles.

Cela veut dire que ce qui est agréable plaît aux sens. L'agréable est une conséquence de la matérialité de l'objet qui cause un effet sur mes sens. Il y a bien un plaisir de l'agréable, c'est ainsi un plaisir empirique, lié à un enchaînement causal : la rencontre entre un aliment agréable et les papilles gustatives produit un plaisir empirique.

Au contraire, dans le jugement du goût, c'est la simple représentation de l'objet qui entre en compte. Nous ne sommes donc pas affectés empiriquement. « Le jugement de goût est seulement contemplatif. ». C'est pourquoi Emmanuel Kant parle d'une satisfaction désintéressée. L'intérêt est la satisfaction liée à la représentation de l'existence d'un objet. Il a un rapport avec la faculté de désirer. Dans la contemplation esthétique, aucun intérêt n'entre en jeu. C'est un plaisir libre, « une faveur » dit Kant. La matérialité de l'objet est exclue : une couleur pour Kant ne peut pas être belle toute seule. Kant conclut donc : Le goût est la faculté de juger d'un objet ou d'un mode de représentation sans aucun intérêt, par une satisfaction ou une insatisfaction. On appelle beau l'objet d'une telle satisfaction.⁷³

D'autre part, l'homme est un être vivant compliqué, l'être sensible avec des pensées rationnelles dans la société actuelle. Entre les hommes, en général, il serait impossible d'utiliser seulement les gestes corporels, les paroles ou les mots pour se connaître mutuellement. Cependant, pour la relation d'amitié, nous devons en effet

⁷³ Elodie Gaden, *L'Art, objet de pensée philosophique* [en ligne]. Disponible sur : http://www.lettres-et-arts.net/arts/143-ii_kant_analyse_du_jugement_esthetique. (Consulté le 10 octobre 2012)

petit à petit atteindre l'assimilation, ou approfondir la compréhension mutuelle des deux parties.

En outre, dans la couleur, lorsque nous assemblons les deux couleurs, il se produit un phénomène dans lequel « suinte » une ligne blanche à travers la lumière qui se reflète dans nos yeux. Malgré le fait qu'elles sont « ensembles » mais séparées, pourtant, elles ne se mélangent pas, ce phénomène est comme la relation humaine.

Lorsqu'une couleur pure se construit un carré de couleur, elle représente une atmosphère colorée qui pourrait influencer notre sentiment. Chez Mark Rothko qui a retranché la limite de la forme dans sa création, l'intensité de la couleur représente un simple regard. Il a utilisé les couleurs pour communiquer ses propres sentiments aux autres, et pour que les spectateurs puissent en ressentir le « rayonnement coloré ».

« Je ne suis pas un artiste abstrait. [...] Je ne m'intéresse pas aux relations de couleur ou de forme ou de quoi ce soit d'autre. [...] Je n'intéresse qu'à l'expression des émotions humaines fondamentales – la tragédie, l'extase, mort, et j'en passe – et le fait que beaucoup de gens s'effondrent et fondant en larmes lorsqu'ils sont confrontés à mes tableaux montre que je communique ces émotions humaines fondamentales. [...] Les personnes qui pleurent devant mes tableaux font la même expérience religieuse que celle que j'ai eue lorsque je les ai peints. Et si vous-même, comme vous le dites, n'êtes ému que par les rapports de couleurs, eh bien alors, vous passez à cote du sujet ! »⁷⁴, dit-a-il, Rothko.

C'est pourquoi, Rothko a également parlé de « la contraction et l'expansion » de couleur, de transparence, et de densité, et il exposait ses tableaux à hauteur du sol afin qu'ils soient proches du spectateur pour que celui-ci puisse y pénétrer, et puisse alors être entraîné dans une véritable expérience spirituelle. Rothko nous baigne dans un espace de silence où la lumière vibre doucement et appelle à la méditation. C'est-à-dire que la couleur pourrait sublimer la température réelle que nous sentons ; la peinture pourrait sublimer également les mouvements de travail qui provoque le bouleversement de ce que nous percevons. Bien que Rothko refuse d'adhérer à toute étiquette, pour lui, la couleur est seulement un « outil » afin d'exprimer la dimension spirituelle et les émotions humaines fondamentales. La couleur devient alors un intermédiaire pour transmettre les sentiments.

Mes créations principales permettent donc de communiquer aussi mes sentiments aux spectateurs en superposant mes œuvres à leurs expériences. Un exemple de composition simple : je saisis et peins un portrait seul dans la foule que je rencontre ou aperçois pour présenter ma vie quotidienne. Je pense donc je suis ; je vois donc je peins. Je dispose des carrés de couleur pour former un aspect qui crée une parole abstraite grâce à laquelle le personnage dans ma peinture pourrait communiquer avec l'autre. L'atmosphère créée par les couleurs provoque les sentiments personnels. J'utilise ce moyen pour trouver une forme simple pour

⁷⁴ Mark Rothko, *Ecrits sur l'art : 1934-1969*, Rédaction par Miguel Lopez-Remiro, Traduction française par Claude Bondy, Paris, Flammarion, 2009, p. 190.

raconter une pensée compliquée.

Ensuite, dans certaine mesure, une part de mes peintures (le fond de ma peinture) est abstraite. Elles ont été réalisées à partir de paysages urbains que j'ai vus, ou dont je me suis souvenu. Comme je suis myope, quand j'enlève mes lunettes, je ne peux pas voir clairement toutes les choses et celles-ci apparaissent donc floues. Ainsi, il faut que le flou visuel fasse partie de ma vie à l'instar du flou de mémoire, avec lequel je raconte parfois quelques événements. Par conséquent, les paysages urbains sont transformés un flou de mémoire que je présente et plus mes sentiments par les couleurs. Cependant, pour les portraits, qui représentent également ma mémoire, le processus est différent. Cela veut dire que lorsque je me remémore une personne, j'ai oublié où j'avais déjà rencontrée ce personnage qui m'a laissé quelques profondes impressions. En conséquence, il est clair et net. Pourtant l'espace de son existence disparu, et devient comme une sorte de sensation et de flou. Or, lorsque je me rappelle les souvenirs oubliés, je les reconstruis, et je collecte des fragments par mes peintures. C'est-à-dire que j'enregistre seulement les événements importants dans ma tête, et donc mes peintures montrent les impressions sensorielles de ce que je ressens vers mon environnement.

Pour la méthode de mes créations personnelles, j'ai été inspiré par le thème du colorfield painting (une part de l'expressionnisme abstrait) et par la technique de l'hyperréalisme. Par conséquent, mes portraits s'inspirent de l'hyperréalisme, et le fond de mes toiles prend comme modèle le colorfield painting. C'est-à-dire, je photographie mes amis ou quelqu'un dans la rue. Après l'image du personnage est projetée sur la toile par vidéoprojecteur. En couchant des contours des images originales, je commence à peindre le personnage par des mouvements de pinceau, je réfléchis et ressens le personnage qui me rend les sentiments et son tempérament.

Cependant, mes créations sont différentes que celles des artistes hyperréalistes. Ces derniers refusent de montrer leurs propres sentiments personnels. Les peintres recherchent en effet la neutralité, ils n'ont pas pour but de dénoncer quoi que ce soit, ils montrent le monde de manière objective, en font le simple constat. Or, je voudrais créer une sorte de langage artistique entre le colorfield painting et l'hyperréalisme, c'est-à-dire que je présente mes propres sentiments pour montrer aux spectateurs, par les couleurs, par la figure, par les gestes corporels du personnage.

Par conséquent, ma peinture s'interprète comme un phénomène de jouissance entre la peinture hyperréaliste et abstraite. Ce phénomène est comme une jouissance de vision multiple par rapport à ci-dessus : l'expérience visuelle multiple.

Chapitre II : Le mimétisme et l'empiètement

Les deux importants concepts dans l'esthétique contemporaine : le mimétisme et l'empiètement. Le mimétisme est basé sur la théorie de Jacques Lacan : la couleur de notre existence cache dans l'environnement, dans lequel nous nous transformons en un objet. Lacan pense que le comportement mimétique des insectes n'est pas seulement pour se protéger en biologie, mais dans le but de satisfaire leurs désirs et leurs jouissances. En outre, à partir de l'image elle-même, la projection de l'image se traverse dans le support intermédiaire pour lequel la construction de son désir et la construction de sa jouissance sont cachées, cela devient la contemplation invisible, la vérité se transforme grâce à la présence de l'image. Cette image ne peut pas être fixée à une logique de forme dans l'esthétique, parce que l'importance du mimétisme est le moment de transformation, mais elle n'est pas estimée dans la forme esthétique, nous appelons l'image impossible/ esthétique.

D'autre part, cette image impossible/ esthétique ne s'agit pas de la dimension historique ? Je voudrais exposer le concept de l'empiètement de Maurice Merleau-Ponty pour l'existence mélangée dans l'histoire. Le soi-disant empiètement contient les significations du chevauchement, de l'invasion, de l'interaction symbiotique et de l'hybride hétérogène. Selon la pensée de Merleau-Ponty, l'histoire de la peinture moderne développe une nouvelle ouverture de l'ontologie, à partir de la sensation du corps, la vision de l'image existant a déjà mélangé la sensation tactile, et touchée, la perception du mouvement, ou même l'état cristallin de l'audition et du temps.

D'ailleurs, pour la peinture classique ou la métaphysique, les contenus visuels représentent l'espace et la sensation tactile, mais l'art moderne débute à l'envers, à partir des éléments visuels, tels que les lignes, les formes, les couleurs, les contours et la lumière et la profondeur, etc., développent et dépassent l'apparence latérale de la vérité. C'est-à-dire que la peinture est déjà hors de l'histoire, et de l'existence réelle. Toutefois, elle peut extraire les éléments visuels dans l'histoire de la peinture, en rajoutant actuellement la richesse de l'expérience visuelle ? Ce processus s'appelle le phénomène latéral, ou l'empiètement (le mélange).

Dans le modernisme, le collage et le montage sont évidemment une sorte de mélange. Cependant, nous nous sentons comme une sorte de l'anti-subjectivité ou de l'empiètement mimétique, ce qui évite délibérément le problème de l'histoire ou du sujet. L'interprétation de l'histoire et du sujet devient alors ambiguë. Par conséquent, nous apercevons plus ou moins des traces effacées de l'histoire, les vestiges et ces résidus de l'histoire dans la peinture contemporaine.

2.1 : La contemplation vide

*Vainement ton image arrive à ma rencontre
Et ne m'entre où je suis qui seulement la montre
Toi te tournant vers moi tu ne saurais trouver
Au mur de mon regard que ton ombre rêvée*

*Je suis ce malheureux comparable aux miroirs
Qui peuvent réfléchir mais ne peuvent pas voir
Comme eux mon œil est vide et comme eux habité
De l'absence de toi qui fait sa cécité ⁷⁵*

Le livre de Lacan, « **Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse** », le deuxième et le septième chapitre, cite deux fois le poème de Louis Aragon, **Le Fou d'Elsa**. Lacan emprunte la deuxième personne « tu » dans le premier paragraphe pour décrire l'ego qui se reflète dans le miroir, mais l'ego et l'image du reflet ne sont pas seulement semblables, ils sont en fait le point du départ de la division. Et dans ce point du départ de la division, nous ne pouvons pas trouver notre propre regard.

Ensuite, dans le deuxième paragraphe, « toi » est devenu l'objet de notre désir, l'objet de notre regard, et il occupe notre regard mais il est l'absence de l'objet. Selon le point de vue de Lacan, en effet, nous ne pouvons pas vraiment ressentir cet objet, parce que nous sommes dans sa position, en regardant vers l'extérieur, donc nous sommes conformes à son regard. Selon lui, regarder vers l'extérieur, nous permet de créer une image. Il s'agit de notre image, mais cette image n'est pas égale au désir lui-même, car le désir est que nos yeux ne peuvent pas le voir. Ainsi, nous ne regardons pas notre désir, c'est notre point aveugle. En conséquence, le poème, l'absence de toi, indique l'état de l'absence de désir. C'est-à-dire que Lacan recherche et ouvre la problématique psychanalytique de « contemplation » (le regard).

« **Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse** » se conforme à la structure du sommaire qui constitue quelques bases principales : 1. L'inconscient. 2. La répétition. 3. L'objet petit a. 4. Le transfert. 5. La pulsion. Notamment, la troisième partie traite de la question du regard, Lacan expose principalement l'objet petit a qui est la construction du désir, et qui compose également la question entre l'inconscient du sujet et celui de l'objet. Dans la psychanalyse, on parle de la problématique de la relation entre le sujet et l'objet, mais cette relation n'est pas comme la dualité entre eux dans la philosophie traditionnelle de la conscience humaine. En effet, pour la psychanalyse, le sujet et l'objet sont échangeables, la position de sujet et son façon de voir le monde, se conforment à son objet préféré et à l'objet de son désir, les deux objets constituent un point du regard.

⁷⁵ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* [en ligne], 1964. Disponible sur : <http://staferla.free.fr/S11/S11%20FONDEMENTS.docx>. (Consulté le 25 octobre 2013)

Toutefois, qu'est-ce que la psychanalyse ? Avant Marx, Freud et Nietzsche, les philosophes traditionnels pensent que l'existence humaine doit être définie par sa conscience, à travers l'activité de sa conscience décrit le contenu ou le cadre de sa conscience, comme par exemple, Kant ou Hegel. Cependant, le dépassement du cadre de conscience rend l'expérience humaine qui se forme une sorte de forme sensible ou de catégorie intellectuelle. Marx, Freud et Nietzsche pensent que la conscience est seulement une partie visible de la construction de l'inconscient. *La conscience est comme un îlot qui flotte sur l'immense mer de l'inconscient.*⁷⁶ Cependant, si la conscience ne flotte pas sur la construction de l'inconscient, comment nous la percevons ? Pour Lacan, le phénomène de « la répétition » pourrait refléter la construction topographique et dynamique de l'inconscient, et également afficher le déséquilibre de la distribution d'énergie dans l'économie. Donc certaines actions ou la construction de l'action produit la répétition, à travers ce phénomène de la répétition, les psychanalyses peuvent l'exercer et le vérifier sur la pratique clinique. C'est-à-dire, dans le dos du phénomène de la répétition, il y a peut-être une base de l'état de sujet. Un sujet de l'inconscient ne perçoit pas sa propre position, et le centre du sujet est occupé par l'objet de son désir. Cette construction dans la dynamique crée la mélancolie à cause de l'absence de l'objet, et aussi produit le phénomène de la répétition.

Au contraire, la direction d'une puissance de l'action provient du problème du traitement de la psychanalyse. C'est-à-dire, puisque la construction de l'inconscient se répète et se transfère, Lacan pense que le but de la clinique psychanalytique n'est pas sur l'élimination des symptômes du corps, mais plutôt sur l'ensemble de l'empathie de la construction de son désir. Le poste clé de ce phénomène de l'empathie dans le traitement est le suivant : si le problème du patient s'inscrit dans la relation entre l'objet original et l'objet de son désir, entre la répétition et l'absence, cette relation psychanalytique répète plus ou moins l'absence de l'objet, et aussi l'empathie psychanalytique. Donc, l'empathie est devenue une possibilité du traitement.

La pulsion est purement une base de la motivation psychologique, pour décrire un mécanisme de la forme d'une motivation : Où s'arrête-elle ? Où est-elle coincée ? Et comment devient-elle un symptôme ? Quel rôle ce symptôme va-t-il générer au niveau du symbole, au niveau de l'imagination, et au niveau du corps ?

Dans l'expérience visuelle, nous pensons que nous regardons quelques choses par notre conscience qui contrôle notre regard. Cela veut dire que nous regardons quelque chose avec la conscience claire, mais peut-être que la plupart de nos consciences est déjà structurale. Alors, la structuration de la contemplation du désir existe pour que nous ne puissions pas regarder toutes les choses, mais seulement une part de choses. C'est donc le phénomène visuel de désir, ou le choix de regard.

⁷⁶ Catherine Peythieu, *Le rêve, message de l'inconscient*, mise en ligne le 8 juin 2009. Disponible sur : <http://www.na-strasbourg.fr/oinaf/articles/le-reve-message-de-linconscient.html>. (Consulté le 15 novembre 2013)

2.2 : L'image et le corps

Dans le contexte chinois, les deux concepts de l'image et du corps n'ont pas de lien entre eux, mais dans le cadre de la pensée de Merleau-Ponty, ils impliquent, dans une certaine mesure, le contexte de l'image philosophique par rapport à la pensée d'Henri Bergson : mon corps.

Pour résoudre l'idéalisme et le réalisme, comment regarder la réalité ? Dans le livre de Bergson, « **Matière et Mémoire** », décrit : « Par « image » nous entendons une certaine existence qui est plus que ce que l'idéaliste appelle une représentation, mais moins que ce que le réaliste appelle une chose, une existence située à mi-chemin entre la « chose » et la « représentation ». »⁷⁷ C'est-à-dire, si nous vivons dans la situation actuelle qui construit une condition : lorsque notre sens est ouvert, les images sont à l'entour de nous ; lorsque notre sens est fermé, les images disparaissent tout de suite. Donc chaque image est une interaction par rapport à la loi naturelle de Bergson, nous confirmons l'image actuelle et passée et à la relation entre elles pour prévoir les changements de l'image dans le futur.

Mais il y a une image qui est plus particulière que les autres images. « *Pourtant il en est une qui tranche sur toutes les autres en ce que je ne la connais pas seulement du dehors par des perceptions, mais aussi du dedans par des affections : c'est mon corps.* »⁷⁸ Si l'état du monde est construit par les images, dans le point de vue objectif, les images ne peuvent pas faire de nouveaux changements, sauf s'il y a un intermédiaire de l'image particulière qui crée le changement du contenu et de la manière de réunir du monde, c'est l'image de mon corps. Cet intermédiaire de l'image lui-même peut être encore pictural, il devient un membre des images externes. Donc l'image du corps possède son avantage central dans les autres images.

Ainsi, je choisis le portrait dans ma peinture hyperréaliste comme l'image du corps. Ma peinture possède la situation interactive complexe avec mon corps des spectateurs comme la réflexion dans le miroir. C'est-à-dire, la simulation de peinture marque le problème de « mon corps » et de « son mimétisme » entre l'identité de soi et le désir, c'est la réalité, ou la possibilité.

Selon le point de vue de Bergson, le résultat de la perception du corps dans la vie quotidienne est seulement un des deux systèmes de l'imagerie (mon corps et le système du monde extérieur), la perception équivaut aux effets d'illusion, et reflète l'état virtuel de l'être. Il semble qu'il y a un écran particulier, l'activité de l'être le traverse réellement, mais ses activités virtuelles sont en fait devenues les images qui sont projetées sur cet écran. Cependant, sauf dans l'image visuelle, ses activités sont entourées par un centre, ce centre est une variable, un cadre de mouvement, et

⁷⁷ Henri Bergson, *Matière et Mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit*, 1939, Paris, Les presses universitaires de France, 1965, mis en ligne le 18 juillet 2003, p. 5-6. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/matiere_et_memoire/matiere_et_memoire.pdf. (Consulté le 16 novembre 2013)

⁷⁸ *Ibid.*, p. 10.

également « la zone d'indétermination »⁷⁹ de l'image du corps. Cela nous permet de se conformer à notre image du corps spécifique pour interagir avec les autres images dans la perception. Cela permet aussi à notre corps d'obtenir *la zone d'indétermination* des activités.

En effet, la *zone d'indétermination* indique un état indécis de la perception, il existe dans l'autre côté des deux systèmes de l'imagerie : de la perception, le cerveau, les nerfs, les activités du corps, jusqu'à l'image du monde extérieur, ceux qui lient ensemble. L'image du monde extérieur existe dans l'image du corps, car il entoure *la zone d'indétermination*. Si, au contraire, à partir de la perspective générative de l'image du corps dans notre expérience, nous trouvons que l'image du corps commence à devenir être impersonnelle, à travers l'apparence de représentation qui nous entoure, nous adaptons notre corps comme le centre de mouvement. Toutefois, les autres images l'entourant continuellement sont changeables, notre corps lui-même est en fait devenu le centre de la référence des diverses images, le lieu de réunion de celles-ci et le centre de l'action, mais il n'est pas changeable, donc il dérive du personnage et de la personnalité.

2.3 : L'Artiste et le singe: l'image virtuelle du corps et la déconstruction de soi

*Je le répète : je n'étais pas séduit par l'idée d'imiter les hommes ; j'imitais parce que je cherchais une issue et non pour quelque autre raison.*⁸⁰

Le terme, le mimétisme, vient de la biologie, il s'agit de la vision qui implique que l'organisme lui-même présente les effets visuels, il présente pour l'environnement, ses effets visuels montrent pour les autres animaux et les autres plantes. Selon « **Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse** » de Lacan décrit que certains insectes – par exemple : certains papillons satyrinae représentent le mimétisme – ne sont pas seulement pour survivre ou s'adapter à l'environnement. En effet, selon l'étude de Roger Caillois, la possibilité de capture de ce pavillon par les oiseaux est la même que les papillons non-mimétique. Lacan souligne que le mimétisme provient de l'instinct biologique, et contient les réactions de la parade nuptiale : la tentation, l'ostentation et le déguisement, etc.

Par ailleurs, la distribution de la couleur des animaux et la présentation des effets visuels sont parfois de pair avec les intimidations. Lacan accepte qu'il s'agisse de la question de l'intersubjectivité de la phénoménologie. Le phénomène de l'intimidation provoque une sorte d'évaluation excessive, le mimétisme de sujet dans ce cas essaie d'exiger que quelqu'un l'estime avec l'évaluation excessive. Par exemple, quelqu'un a peur de lui, il fait du battage, donc l'autre le surestime. Cependant, lorsque nous sommes confrontés à la situation du mimétisme, il faut faire l'attention de ne pas nous confronter rapidement sur ce que le sujet mimétique veut imiter, et plutôt de « trouver

⁷⁹ « La part d'indépendance dont un être vivant dispose, ou, comme nous dirons, **la zone d'indétermination** qui entoure son activité, permet donc d'évaluer a priori le nombre et l'éloignement des choses avec lesquelles il est en rapport. » *Ibid.*, P. 19.

⁸⁰ Franz Kafka, *Rapport pour une académie*, mise en ligne le 17 juin 2008.

Disponible sur : <http://deligne.eu/textes/kafka-academia.html>. (Consulté le 20 novembre 2013)

un chemin ». En conséquence, nous voulons imiter quelques choses pour créer le mimétisme, parce que cet acte lui-même produit, sans doute, une sorte de « mon corps ». Dans cette image, laissons-nous ressentir quelqu'un, l'environnement le surestime, donc il est satisfait de lui-même, en jouissant le désir de son mimétisme.

Lorsque le singe ou l'homme fait du battage, ou le singe de Kafka parle comme un humain, cela montre un tableau du désir spécifique du regard. L'artiste est comme le singe que Kafka décrit dans le « **Rapport pour une académie** ». Quand le singe parle, la langue a un sens étrange, et le monde est devenu difficile à comprendre. Lacan pense que le mimétisme spécifique reflète la construction du désir de l'inconscient particulier. C'est-à-dire, l'image mimétique et les effets de sa production, sont plus importants et ce qu'il veut imiter ou représenter concrètement l'espérance du monde. L'inconscient lui-même est comme un champ ou une zone, à travers le mimétisme montre la construction du regard dans laquelle le désir du sujet s'installe.

A cet égard, le mimétisme lui-même entre l'animal et l'homme est égal, et il peut être considéré comme un art, ou une compétence instinctive du désir. Son effet est comme une peinture ou une image spécifique. Le sujet du désir se met dans une peinture pour montrer au monde extérieur qui le regarde, car il entre le fonctionnement de l'inconscient, ce centre du fonctionnement de l'inconscient est la construction du regard.

Par conséquent, le peintre connaît bien ce point de vue, son humanité, ses recherches, ses questions, sa pratique, il doit maintenir une sorte de regard, dans sa peinture. Cela s'interprète comme une sorte de contemplation continue, ou alors comme un changement de son regard. Lorsque nous regardons un tableau, bien qu'il n'y ait rien à voir avec la contemplation, notre regard est déjà en train d'exister à l'intérieur de cette construction du regard particulier. Chaque peintre nous montre quelque chose en particulier dans sa peinture, nous pensons que sa construction du regard est en train d'émerger, mais ce n'est pas seulement l'objet réel ou l'objet spécifique. Donc, c'est le noyau du mimétisme pour lancer la pulsion.

Par exemple, dans le tableau, « **Les époux Arnolfini** », de Van Eyck (Figure 29), où on trouve un miroir convexe au milieu. À travers ce miroir, nous pouvons voir la contemplation dans cette peinture. En apparence, les jeunes mariés regardent vers les spectateurs, mais le miroir en milieu signifie que nous sommes dans la position du peintre pour regarder son tableau. Le peintre veut présenter une sorte de construction du regard par la réflexion. Cependant, il utilise le miroir convexe pour que la réflexion nous permette de regarder la position du peintre et quelques images. Mais, en même temps, le miroir est un point de réflexion. Cela veut dire que les deux différentes représentations sont égales, mais ne pas exactement pareilles.

Donc, la composition de ce tableau crée un cycle visuel, une construction de cycle. Dans ce cycle, le tableau nous montre l'existence d'une scène, elle est présentée, mais en fait, elle ne peut pas vraiment être reproduite. Malgré que le peintre la repeint, il ne peut pas peindre « sa vision », et l'activité visuelle elle-même. En outre, le regard possède certains objets symboliques appartenant l'activité de l'atmosphère et du sens.

Ces objets sont délibérément arrangés dans le tableau, cet arrangement ne repose pas complètement sur la question de la réalité, il s'agit d'un état de l'atmosphère du regard, qui nous permet de « contempler » ce nouveaux couple.

Lacan pense que la relation entre le peintre et les spectateurs est une mesure en trompe-l'œil. En apparence, le trompe-l'œil est réaliste et permet aux yeux de croire ce qu'est le réel. Mais les yeux eux-mêmes obtiennent une issue, un moyen de distraction et de digestion. Lacan parle du trompe-l'œil qui ne lie pas avec l'effet réaliste dans la peinture, que la peinture est comme un amant, elle vous regarde, elle veut utiliser la façon du « dompte-regard » pour décharger votre armée, démontrer vos yeux distraits. Alors, vous la regardez inconsciemment par la même façon que l'amant vous regarde. Par conséquent, le regard de l'amant produit un cycle, le spectateur est dans un autre regard.

Enfin, le thème esthétique de l'« entrelacement » de Merleau-Ponty traite de la multidimension de la sensibilité de l'interface elle-même et des différences de celle-ci ayant une relation variée des espacements entre « l'empiétement » et « le relèvement double et croisé ». Comme lorsque j'utilise ma main droite pour toucher ma main gauche qui est en train de toucher quelque chose. Le rôle principal de l'action de ma main gauche tombe tout de suite au rôle d'être touché, il se transforme en chose objective. Donc, nous pouvons constater que toutes les expériences de l'image visible sont toujours dans le cadre de l'action du regard entraîné par les sensations. Dans le cadre de l'action du regard contient le regard invisible. Cependant, ce regard réorganise le monde du toucher. Les images visibles semblent si proches et touchables, mais, elles pointent ensemble vers le regard de l'extérieur de l'image. Ce regard invisible est comme une sorte de sentiment et de toucher qui incite les spectateurs à entrer dedans.

Toutefois, en vision, la différence entre l'interface de l'image et l'interface du toucher est que l'interface de l'image elle-même possède la « simultanéité ». Cette simultanéité complète les thèmes de Merleau-Ponty – l'empiétement, l'écart, l'entrelacement et la réversibilité – dans l'intérieur de l'interface de l'image, il n'est pas nécessaire de lier vraiment avec les autres interfaces du toucher, seulement l'interface du toucher reverse dans le mouvement de l'image. C'est pourquoi Merleau-Ponty dans son livre, « *L'œil et l'esprit* », met en relief la vision, la peinture et l'image pour s'étendre sur les questions du sujet du corps, de la figure du corps et de l'image du corps. C'est que l'état créatif des peintres ou des créateurs sur l'image est différent que la création du mode tactile. L'interface de l'image elle-même possède la simultanéité, le commun, la répétabilité et la reproductibilité, également la prolongeabilité de la distance dans le monde de l'image. En revanche, le mode tactile possède la qualité plus privée, individualiste et ineffable.

Chapitre III : La figure isolée dans l'espace coloré

La forme et la couleur sont un langage fréquent dans les arts plastiques, notamment dans la peinture. Rudolf Arnheim, dans son livre « **Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye** », décrit : « *Il n'est pas étonnant que nous trouvions la forme identifiée liant aux vertus traditionnelles de l'homme et la couleur liant aux tentations de la femme.* »⁸¹ La forme possédant sa propre force construit les images dans notre vision ; la couleur est charmante, touche nos émotions. C'est-à-dire, dans nos expériences visuelles, la forme est similaire à la figuration ; la couleur est transformée le sentiment, celles sont par rapport au phénomène de synesthésie.

Cependant, Francis Bacon pense que la peinture doit s'arracher de l'image de la figuration. Gilles Deleuze le commente : « *Il y a deux manière de dépasser la figuration (c'est-à-dire à la fois l'illustratif et le narratif) : ou bien vers la forme abstraite, ou bien vers la Figure. Cette voie de la Figure, Cézanne lui donne un nom simple : la sensation.* »⁸² En outre, l'hyperréalisme reproduit et dépeint fidèlement l'objet lui-même, mais adjoint les sentiments personnels de peintres. Or, même si la manière de la peinture des artistes hyperréalistes est différente que celle de Bacon, ils adoptent ainsi le procédé plus direct et plus net afin de présenter les objets. Pourtant, ils utilisent la manière lente de la peinture pour rendre la sensation du moment.

Dans le monde de Bacon, il n'y a ni de choix ni d'issue. La conscience du temps et celle de l'altération n'existent pas. Dans son travail, il prend souvent les images photographiques pour imaginer, comme l'exposition photométrique ; l'appareil photo enregistre le moment. Dans le processus de sa peinture, Bacon recherche le moment qui se transforme en accident éternelle. De même que certains artistes sont également en train de le rechercher. Dans sa vie, il est capable d'expulser tous les moments précédents et suivants, c'est le moment de la douleur. La douleur peut être devenue l'idéal que Bacon atteint avec la passion et le désir. Toutefois, le contenu de sa peinture possède leur attrait, mais n'a rien à voir avec la douleur, comme d'habitude, la passion se perd facilement, et le contenu authentique reste à l'ailleurs.

Certaines personnes disent de ses peintures qu'elles interprètent l'esprit de la douleur infinie et de la solitude de l'homme occidental. Son corps peint est isolé dans la boîte de verre, dans l'arène de la couleur pure, dans la chambre inconnue, ou seulement à l'intérieur d'elles-mêmes. Leur isolement ne peut pas s'empêcher d'être observés par les spectateurs. Ses figures sont isolées dans la peinture, mais elles n'ont absolument aucune intimité. Les coups de pinceau sont réalisés pour que ses figures chargent les douleurs, et semblent être un résultat de l'automutilation. Mais ce résultat de l'automutilation est très particulier, ses figures ne subissent que la blessure par l'individuel, mais par l'espace entier, par l'homme, parce que dans les conditions

⁸¹ « *It is not surprising that we find shape identified with the traditional virtues of the sex male, color with the temptations of the female.* » Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, London, University of California Presse, 2004, P.337.

⁸² Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, P.39.

de solitude universelle, il n'y a pas de distance entre l'individuel et les autres, en conséquence, la distance est devenue non-sens.

Une figure isolée dans l'espace, s'agit-il d'un homme qui s'assoit sur le fauteuil, ou qui s'allonge sur le lit, cette figure occupe-t-elle seulement une partie de la peinture de Bacon ? Par conséquent, pour le reste de celle-ci, qu'est-ce qu'il lui faut pour le remplir ? Pour Bacon, certains éléments sont déjà supprimés, dénués de sens. Les éléments ne sont, afin de remplir le reste, ni le paysage qui lie le personnage ; ni de contexte qui souligne la signification de la forme ; ni de texture de la peau qui crée les ombres et les clairs par les pigments épais. Ce sont, en fait, les couleurs vives de vastes zones et les couleurs uniques. Les lanières fines avec la force et le calme sont pour affecter l'espace visuel, et afin de construire la peinture. Bref, la figure transforme vers l'aplat de couleurs.

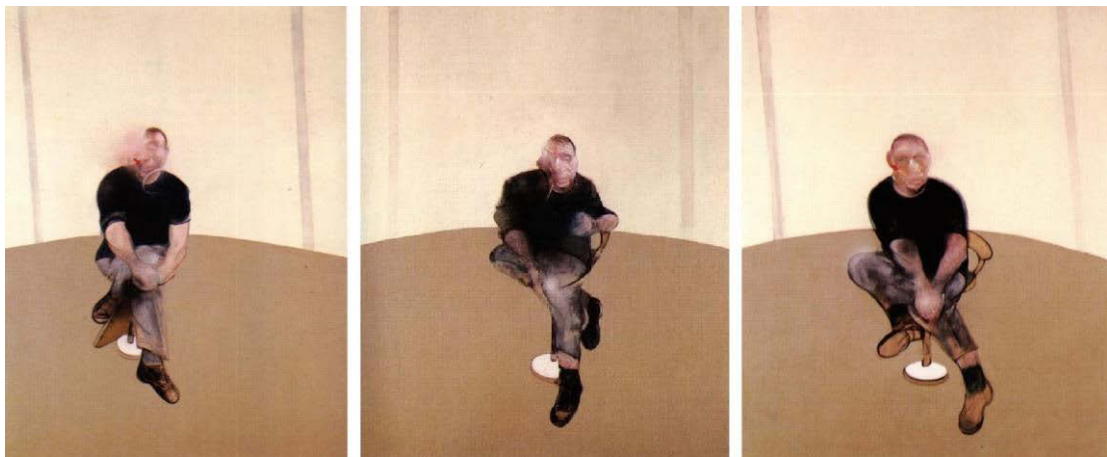


Figure 52. Francis Bacon, *Étude pour un autoportrait - Triptyque*, huile sur toile, 1985-1986.

Par conséquent, Bacon voudrait saisir les émotions violentes personnelles afin de montrer les émotions éternelles dans sa peinture. Néanmoins, les émotions éternelles ont disparues à cause de la différence des points de vue des spectateurs. Car ses émotions violentes restent seulement son personnage ou le sujet, mais ne touche pas à l'autre. Bacon dépeint ses sentiments par le pinceau dans son œuvre, il est un peu similaire au peintre impressionniste, Vincent Van Gogh. Il interprète ses propres sentiments par les coups de pinceau qui sont forts et vigoureux, et ceux qui rendent les mouvements visuels avec la vitalité dans sa peinture ; pour Bacon, il présente les chairs flous et les couleurs afin de traduire ses sentiments. Le corps rotatoire et flou avec l'ambiance de la couleur donne une sensation étrange. Toutefois, il simule loyalement et franchement la sensation personnelle, cette sensation touche directement le système nerveux de spectateurs.

Au contraire, les personnages de Bacon sont flous et figuratifs, et son fond se balade dans la figuration et l'abstraction. C'est-à-dire que nous estimons seulement ses couleurs, sans figure, qui sont comme la peinture abstraite. Pourtant, sa couleur construit un espace de l'objet, cet espace fait ainsi l'existence de l'objet. De même que les artistes hyperréalistes reproduisent l'image de l'objet dans leur peinture, et montrent objectivement l'existence de l'objet. Même si leur expression est plus narrative, ils offrent un nouveau sens à l'objet. Cela veut dire que leur travail

s'interprète vaguement leur pensée et leur sentiment, bien qu'ils soient métaphoriques. Cependant, les artistes hyperréalistes montrent leurs propres sentiments et leur présence dans leur peinture.

Conclusion

La conception créative des artistes hyperréalistes utilise les phénomènes de la vie quotidienne : les gens, les événements et les objets. Ils reflètent et critiquent la société de consommation dans leurs œuvres et montrent l'avantage de l'objectivité, de la neutralité et de la rationalité. Dans l'évolution de l'hyperréalisme, les tableaux hyperréalistes ne montrent pas seulement l'objectivité, les artistes rejoignent en fait les pensées subjectives et l'autre mouvement artistique. Toutefois, la plupart d'entre eux ne quittent pas la conception du minimalisme, l'objet lui-même est une base, et puis, l'expression simplifiée. Ce moyen est plus proche de la façon de voir des gens contemporains. C'est pourquoi je l'utilise et le développe profondément, et produis « une sensation d'isolement ».

L'objet est isolé dans la peinture, où il est une meilleure façon de montrer le caractère de l'objet. C'est pour cette raison que l'artiste ou les spectateurs examinent le personnage par la contemplation. Dans tous les cas, l'image du personnage est reproduite par une façon de narration. Cela permet aux spectateurs de réfléchir sur l'attitude du regard.

Ensuite, dans mon processus de création, mon travail veut s'interpréter une construction d'« isolement ». Cependant, certains artistes dépeignent objectivement le contenu de la peinture et la signification de celle-ci, et la quantité des objets peints possède une importance considérable. Si le tableau avait plusieurs sens, et plus complexe, les artistes voudraient ainsi montrer leurs pensées, du sujet à l'arrière-plan. En outre, les diverses informations nous montrent que les gens contemporains n'ont pas le temps pour le comprendre et le lire. Les spectateurs ne peuvent aisément et rapidement susciter la sympathie par la peinture.

Par conséquent, je contemple le personnage et le simplifie. C'est-à-dire que je supprime l'arrière-plan du personnage qui est devenu les couleurs simples, et le personnage est isolé dans ma peinture. De plus, c'est parce que l'isolement permet aux spectateurs une interprétation du personnage lui-même : leur geste, leur expression de sentiment par rapport à la contemplation. Au contraire, la contemplation avec le personnage apporte une certaine distance, cette distance touche la corde sensible dans le cœur des spectateurs. Cela veut dire qu'il y a un échange émotionnel.

Mes tableaux représentent par une manière plane par rapport à la plupart des artistes hyperréalistes se considère également, la photographie se reproduit sur la toile plane. Je pense que le plan est une sorte de sensation de la deuxième dimension. Cela veut dire que la deuxième dimension est une mesure de l'« espace vide ». Il est plus difficile de montrer en trois dimensions. De plus, je combine l'espace vide avec l'objet peint afin de dépeindre une sensation de « néant ». Ainsi, pour dépeindre un

personnage net dans la toile plane, je mets l'espace d'une teinte moins saturée dans le contexte du personnage afin de reprendre le personnage lui-même, cela signifie qu'ils existent en même temps, mais disparaissent également.

La « peinture réaliste » ne montre pas justement l'authenticité des détails, mais reproduit une persuasion, par laquelle les spectateurs sont émus. Et pour représenter l'image de l'esprit, il s'agit d'une manière figurative et directe. Cela veut dire que j'imité objectivement l'image du personnage en ajoutant mes propres sentiments dans ma peinture. Cependant, la vitesse de création est très lente, je ne peux donc pas créer beaucoup de travaux, mais il est mieux de montrer la sensation temporelle de la peinture.

Lorsque de nombreux artistes contemporains se joignent à la peinture réaliste et à la création hyperréaliste, malgré le fait que leur travail possède la possibilité, et marche dans la route large de la peinture par rapport à l'hyperréalisme, mais il est constant que leur création a besoin de beaucoup de temps pour la réaliser et perfectionner leur technique de peinture. Et à l'ère de la diversification, la connaissance et la technologie progressent constamment, nous pouvons utiliser beaucoup de matériaux dans la création, mais pour moi, je pense que la manière directe et proche est la création manuelle, qui ne peut pas être substituée. Enfin, l'art est une sorte d'insistance, une conviction profonde dans l'esprit de l'artiste. Par conséquent, je suis convaincu que l'art possède un pouvoir indicible.

Les créations personnelles



La glace en couleur, huile sur toile, 145,5 x 112 cm, 2006.

Les mains d'un vieillard se réunissent sur un sac rempli de monnaie, il semble qu'il rend la monnaie aux clients, mais en effet, il baisse silencieusement la tête, il est en train de chuchoter et compter le peu d'argent qu'il a gagné aujourd'hui. Mais je voudrais montrer l'attitude des gens, lorsqu'ils voient les personnes vulnérables, en les passant hâtivement et ignorant les soucis.

L'espace de son existence est simple. C'est un processus que je me souviens de ce personnage âgé, mais j'ai oublié souvent le moment où je l'ai déjà vu. Ce tableau se présente la situation actuelle de personnes âgées qui gagnent laborieusement un salaire de misère.



Le rose sur le rouge, huile sur toile, 162 x 120 cm, 2007.

Il s'agit de la couleur simple et un contenu compliqué entre lesquels je voudrais trouver un point d'équilibre. La couleur simple et le corps humain complexe se présentent une signification d'un simple regard. Cependant, je prends les mouvements de « peindre » pour arriver à une mise en simple composition. L'enfant est en train de regarder des spectateurs, en même temps, nous l'observons également. Et puis, son main touche le fond rouge, crée un lien entre le rose et le rouge.



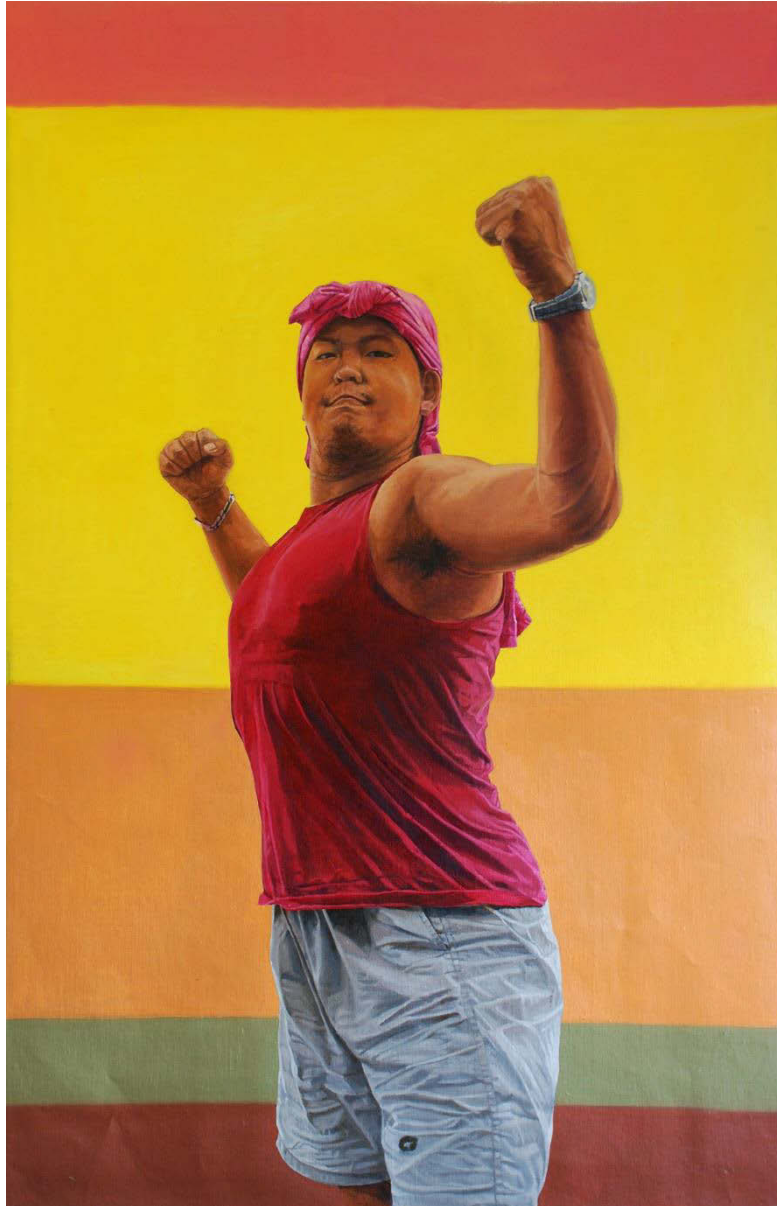
Quoi ?! , huile sur toile, 112 x 145,5 cm, 2007.

Quelles notions les enfants acceptent-ils dans des adultes qui leur ont donné ? Nous leur attendons plus ou nous leur confions plus ; peut-être les enfants ne veulent pas supporter de lourds fardeaux, ainsi les enfants disent souvent : « Quoi ?! », ils nous répondent ou opposent un refus. Cet enfant refuse de nous regarder, il nous a l'air désagréable à cause de ses yeux et le fond sombre.



Les quatre tableaux se présente mon état d'esprit, quand je suis arrivé en France. « **Espérance** » se reflète mon espoir d'arrivée et de mes études à l'hexagone, ensuite il me faut des encouragements pour y vivre comme « **Garçon robuste** », puis j'observe et regarde tous les évènements qui m'entourent : « **Regard** ». Donc quand j'apprends et étudie les connaissances qui me guident pour la continuation d'avenir : « **Guide** ».

C'est-à-dire que j'enregistre ma vie quotidienne par mes peintures. Cependant, les couleurs de chaque fond de mes peintures représentent mes sentiments, cela veut dire que je ressens les impressions et les messages que les personnages me donnent, et puis ajoute mes propres sentiments pour représenter ce que je vois dans mon environnement.



Garçon robuste, huile sur toile, 135 x 90 cm, 2008.



Espérance, huile sur toile, 110 x 80 cm, 2008.



Regard, huile sur toile, 105 x 85 cm, 2008.



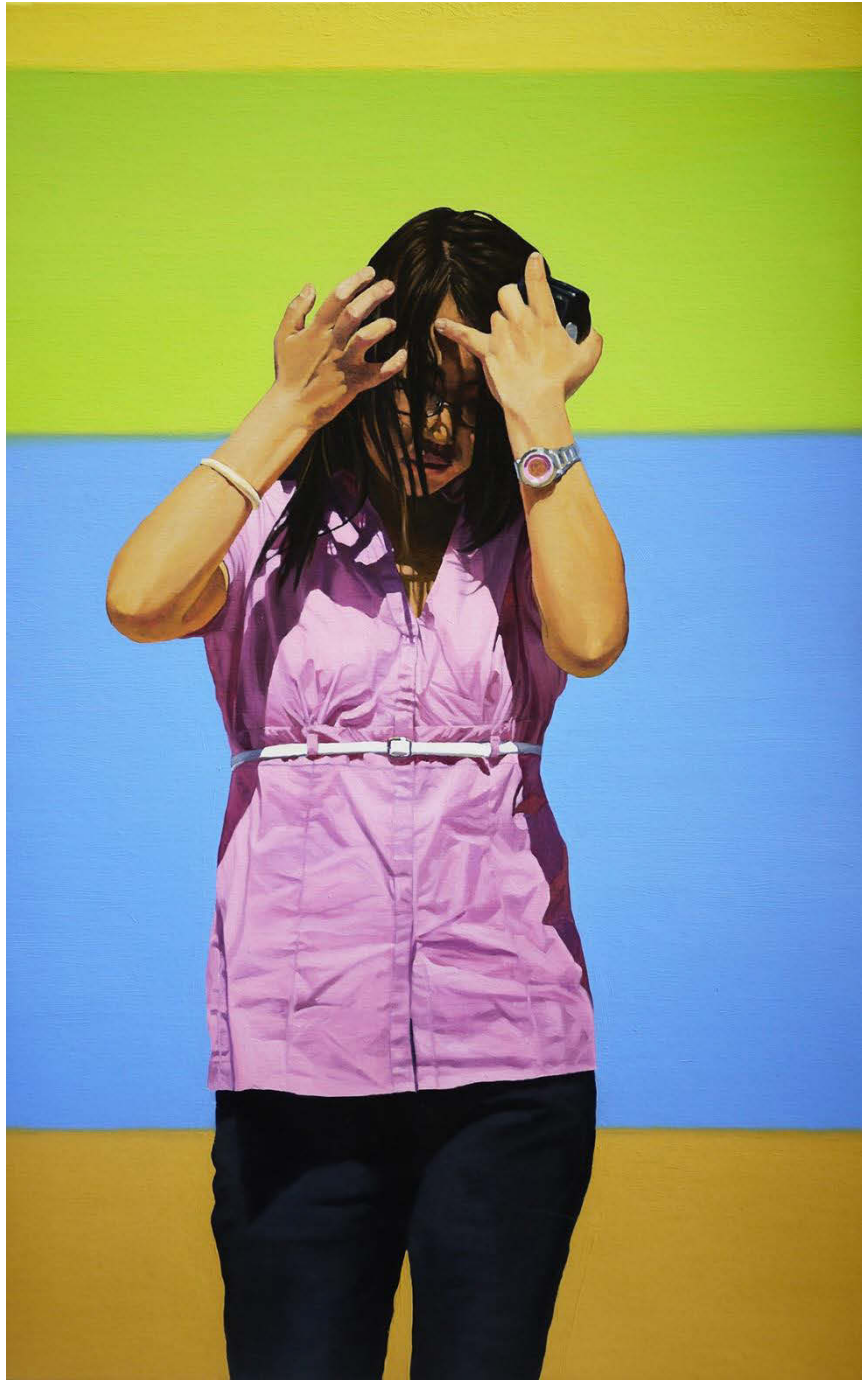
Guide, huile sur toile, 115 x 75 cm, 2008.



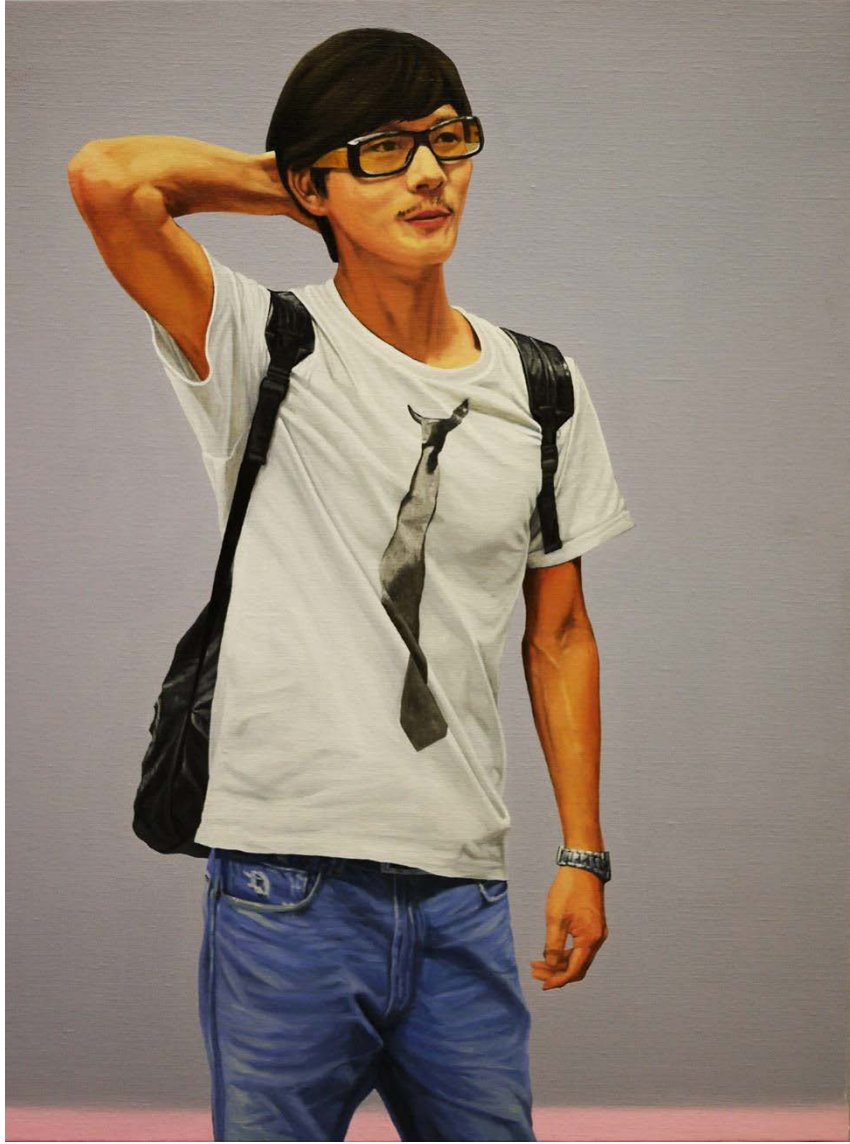
Pendu, huile et acrylique sur toile, 105 x 65 cm, 2012.

Le blanc et le noir symbolisent une sorte de mort. Son geste est comme un pendu, signifie l'état d'émotion (la frustration). Elle baisse la tête, et son sourire sur le visage crée une opposition et une sensation étrange qui viennent de la couleur et de la composition. C'est-à-dire, la couleur est une symbolisation de l'état d'esprit et de mort, et la composition se produit l'état physique : un pendu, mais le personnage est avec un sourire. Dans quelques mesures, peut-être le sourire se cache la peur de la mort.

Certains comme Paul Delaroché ont même déclaré que « *la peinture est morte* », néanmoins beaucoup de peintres contemporains font encore la peinture, cependant comment avancer et progresser ? Je ne sais pas. Peut-être qu'une seule phrase pour répondre : « Seul un Dieu peut encore nous sauver », déclaré-a-il, Heidegger, dans sa fin année.



Frustrée, Huile sur toile, 106 x 66 cm ,2011.



Voyageur, huile sur toile, 72,5 x 53 cm, 2012.



Contemplateur, huile sur toile, 72,5 x 53 cm, 2012.



Fléchissement, huile sur toile, 72,5 x 53 cm, 2013.





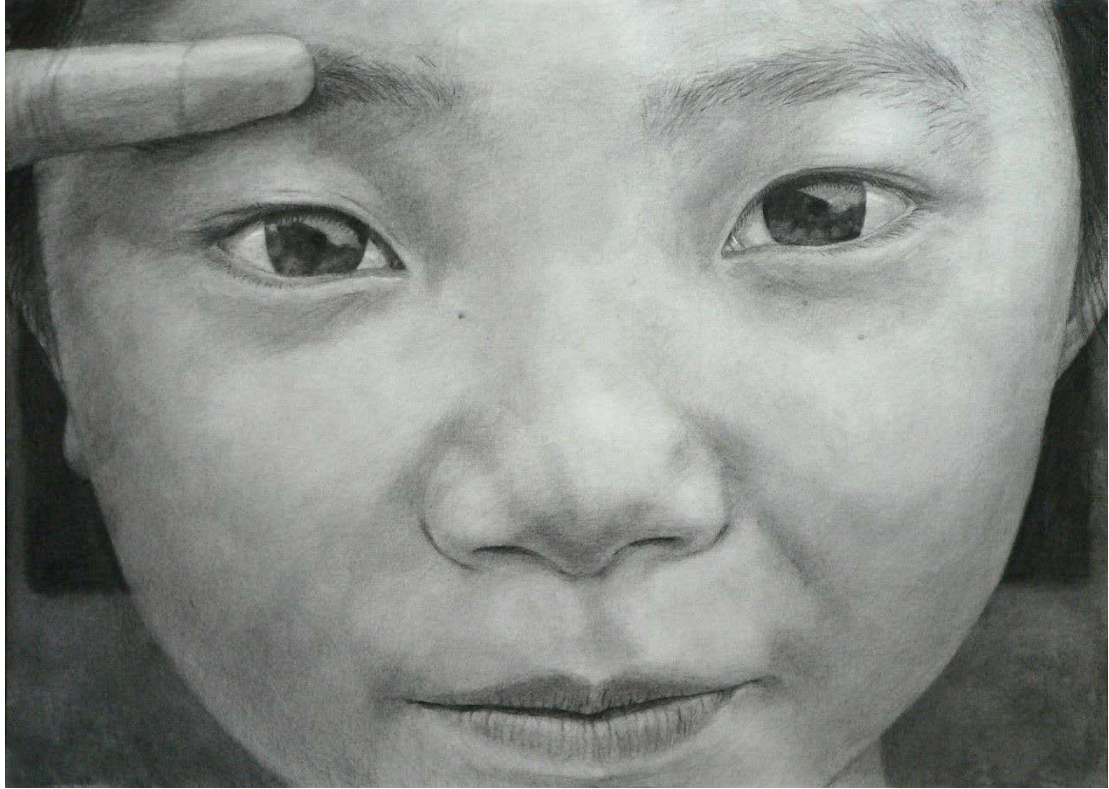
La beauté du dos, huile sur toile, 100 x 100 cm, 2014.



Désir du corps, huile sur toile, 100 x 100 cm, 2013.



Salut I, fusain sur papier, 79 x 110 cm, 2007.



Salut II, fusain sur papier, 79 x 110 cm, 2007.





Lévitacion, huile sur toile, 30 x 30 cm, 2014.



Envole, huile sur toile, 30 x 30 cm, 2014.



La spirale du corps, huile sur toile, 30 x 30 cm, 2014.



En écoutant mon cœur chanter, huile sur toile, 30 x 30 cm, 2014.



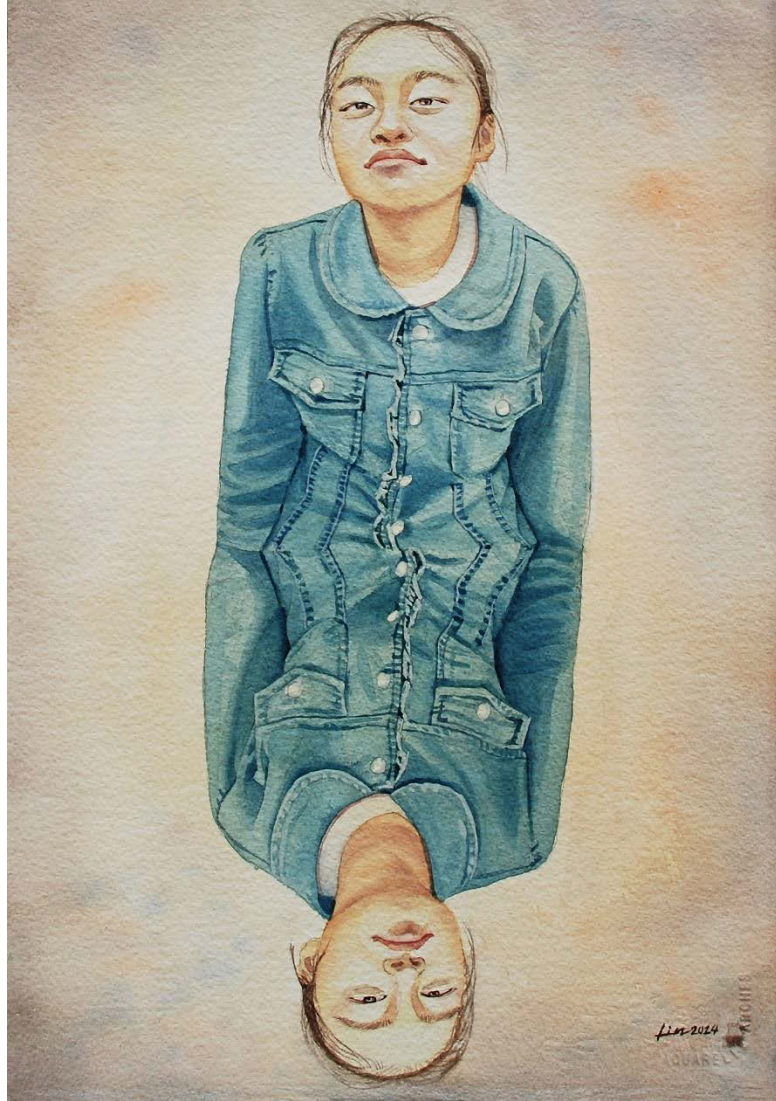
Mon cœur s'envole, huile sur toile, 30 x 30 cm, 2014.



Circulation, aquarelle sur papier, 29,7 x 42 cm, 2014.



Sourire, aquarelle sur papier, 29,7 x 42 cm, 2014.



L'opération du corps, aquarelle sur papier, 42 x 29,7 cm, 2014.

Bibliographie

Ouvrage papier:

- ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, London, University of California Presse, 2004.
- BARTHES, Roland. *Essais critiques IV : Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- BERGER, John. *Voir le voir (Ways of seeing)*, Traduction française par Monique Triomphe, Paris, Alain Moreau, 1976.
- CELINE, Luis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 2010.
- GOMBRICH, E.H. *Histoire de l'Art (The Story of Art)*, Tradition française par J. Combe et C. Lauriol, Paris, Gallimard, 1998.
- JIANG, Ji (蔣驥). *Secrets de la peinture avec l'esprit (傳神祕要)*. In : YU Jianhua (俞劍華). *Essai sur la peinture chinoise II(中國畫論下冊)*, Taipei, Haucheng Book, 2003.
- JULLIEN, François. *Éloge de la fadeur : À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Paris, Philippe Picquier, 1991.
- LAO, Cheng-Dian(羅成典). *Les Maîtres occidentaux modernes et la théorie esthétique (西洋現代藝術大師與美學理論)*, Taipei, Showwe information, 2010.
- LI, Mei-Ling (李美玲). *L'Art moderne taiwanais : La peinture hyperréaliste (台灣現代美術大系—超寫實畫風)*, Taipei, Artist magazine, 2004.
- LI, Zehou (李澤厚). *Le plan de ma philosophie (我的哲學提綱)*, Taipei, San Min Book, 1996.
- MOUSSEIGNE, Alain. *Surréalisme et Photographie, « L'Art face à la crise »*, édité par Collectif, Université de Saint-Etienne, 1998.
- NOCHLIN, Linda, *Realism : Style and Civilization*, New York, Penguin Books, 1971.
- OBERT, Mathias. *Peinture chinoise ancienne sur l'esthétique transculturelle (跨文化美學視域下的中國古代畫論)*, Aletheia, 14, Fév. 2008.
- PANOFSKY, Erwin. *L'œuvre d'art et ses significations : Essais sur les arts « visuels »*, Paris, Gallimard, 1969.
- ROTHKO, Mark. *Ecrits sur l'art : 1934-1969*, Rédaction par Miguel Lopez-Remiro, Traduction française par Claude Bondy, Paris, Flammarion, 2009, p. 190.
- SCHARF, Aaron. *Art and Photography*, London, Penguin book, 1990.
- SCHNEIDER, Norbert. *L'Art du portrait (The art of the portrait)*, Tradition française par Marie-Anne Trémeau-Böhm, Cologne, Taschen, 2002.

- SHEN, Zongqian (沈宗騫). *Jiezhou Xuehua Bian* (芥舟學畫編). In : YU Jianhua (俞劍華). *Essai sur la peinture chinois II*(中國畫論下冊), Taipei, Haucheng Book, 2003.
- STEADMAN, Philip. *Vermeer's Camera, Uncovering the truth behind the masterpieces*, New York, Oxford University Press, 2001.
- TODOROV, Tzvetan. *Eloge de l'individu*, Paris, Adam Biro, 2004.
- YIN, Xiong (殷雄). *Langage de la figuration moderne* (現代具象語言), Shanghai, Shanghai Painting and Calligraphy Press, 2006.
- ZHOU, Lujing (周履靖). *Essai sur le portrait peint : La forme du Ciel et le visage du Tao* (天形道貌人物畫論). In : YU Jianhua (俞劍華). *Essai sur la peinture chinois II*(中國畫論下冊), Taipei, Haucheng Book, 2003.
- ZOU, Yigui (鄒一桂). *Xiaoshan Huapu* (小山畫譜). In : Éric Janicot, *50 ans d'esthétique moderne chinoise, Tradition et Occidentalisme 1911-1949*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997.

Ouvrage électronique :

- ALGAROTTI, Francesco et MICHELESSI, Domenico. *Œuvres du comte Algarotti*, Volume VI, Berlin, chez G. J. Decker, imprimeur du Roi, 1772. Numérisé sur Google Livres le 26 juillet 2010. Disponible sur : http://books.google.fr/books?id=ugkJfdmmlcgC&vq=Liotard&hl=fr&source=gbs_navlinks_s.
- ARISTOTE, *Poétique*, Traduction française par Charles Batteux. Disponible sur : http://www.mediterranees.net/civilisation/spectacles/theatre_grec/poetique.html.
- BANN, Stephen. *Photographie et reproduction gravée*, Études photographiques, No. 9 Mai 2001. Disponible sur : <http://etudesphotographiques.revues.org/241>.
- BENJAMIN, Walter. *Petite histoire de la photographie*, Études photographiques, no 1/ novembre 1996. Disponible sur : <http://etudesphotographiques.revues.org/99>.
- BERGSON, Henri. *Matière et Mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit*, 1939, Paris, Les presses universitaires de France, 1965, mis en ligne le 18 juillet 2003. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/matiere_et_memoire/matiere_et_memoire.pdf.
- CIAO, Pi (曹丕). *Dianlun Lunwen* (典論·論文). In : XIAO, Tong (蕭統), *Anthologie de la littérature* (文選, *Wen Xuan*), Volume LII, 1.2. Disponible sur : <http://zh.wikisource.org/zh-hant/%E6%98%AD%E6%98%8E%E6%96%87%E9%81%B8/%E5%8D%B752>.
- DARRIULAT, Jacques. *La Renaissance et l'imitation de la nature*, mise en ligne le 29 octobre 2007. Disponible sur : <http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/Renaissance/ImitationNat.html>.
- DONG, Zhongshu (董仲舒). *Annales de roses luxuriantes des Printemps et Automne* (春秋繁露, *Chun Qiu Fan Lu*), Shen Cha Ming Hao(深查名號), 4. Disponible sur :

<http://ctext.org/chun-qiu-fan-lu/shen-cha-ming-hao/zh>.

- HUIZINGA, Johan. *Le déclin du Moyen-Âge (L'Automne du Moyen-Âge)* [en ligne], Traduction française par Juila Bastin, Paris, Payot, 1948, p.226. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/huyzinga_johan/declin_moyen_age/declin_moyen_age.pdf.
- JOMBERT, Charles Antoine. *Méthode pour apprendre le dessein*, Paris, L'Auteur, 1755, Numérisé sur Google livres le 11 février 2010. Disponible sur : http://books.google.fr/books?id=j_VAAAAcAAJ&vq=peintres%20hollandais&hl=fr&pg=PR1#v=onepage&q&f=false.
- LACAN, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* [en ligne], 1964. Disponible sur : <http://staferla.free.fr/S11/S11%20FONDEMENTS.docx>.
- Lao Tseu (老子). *Tao Te King(道德經)*, 42. Disponible sur : <http://ctext.org/dao-de-jing/zh>.
- LIU, An(劉安). *Huainanzi (淮南子)*. Disponible sur : <http://ctext.org/huainanzi>.
- LIU, Xinag (劉向). *Guanzi(管子)*. Disponible sur : <http://ctext.org/guanzi>.
- LIU, Yiqing (劉義慶). *Anecdotes contemporaines et nouveaux propos (世說新語, Shishou Xinyu)*, Artisanat exquis (巧藝), 12. Disponible sur : <http://ctext.org/shi-shuo-xin-yu/qiao-yi/zh>.
- LÜ, Buwei (呂不韋). *Annales des Printemps et des Automnes de Lü (呂氏春秋, Lü Shi Chunqiu)*, Livre I, 2, Sur les origines de la vie (本生, Ben Sheng). Disponible sur : <http://ctext.org/lv-shi-chun-qiu/ben-sheng>.
- PLOTIN. *Ennéades*, Traduction française par Marie-Nicolas Bouillet, Paris, Librairie Louis Hachette et Cie, 1857. Disponible sur : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/plotin/table.htm>.
- SHI, Tao (石濤). *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère* [en ligne], Traduction française par Pierre Ryckmans. Disponible sur : http://www.lacanchine.com/L_Shitao_textes.html.
- STAUNTON, George Leonard. *An authentic account of an embassy from the king of Great Britain to the emperor of China*, Volume II, Bulmer, 1797. Numérisé sur Google Livres le 19 septembre 2011. Disponible sur: <http://books.google.fr/books?id=1xxMAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false>.
- WANG, Chong (王充). *Lunheng (論衡)*. Disponible sur : <http://ctext.org/lunheng>.
- WANG, Yi (王穉). *Secrets du portrait (寫像秘訣, Xiexiang Mijue)*. Disponible sur : <http://ctext.org/wiki.pl?if=en&chapter=79833>.
- WILSON, G. Willow. *Eco Next : The Mechaics of Hyperpraxis*, mise en ligne le 6 juillet 2006.

Disponible sur : <http://www.identitytheory.com/eco-next-mechanics-hyperpraxis/>.

- XÉNOPHON, *Les Mémorables*, Livre III, Traduction française par Eugène Talbot. Disponible sur : <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/xenophon/memorable2.htm#V>.
- ZHOU, Qiuming (左丘明), *Discours des Royaumes* (國語, *Koue-Yu*), Discours de Tcheou, Traduction et annotation par Charles De Harlez. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/chine_ancienne/B_autres_classiques/B_23_koue_yu/kouo_yu.pdf.
- Zhuangzi, *Vrai Classique de Nanhua* (南華真經, *Nanhua Zhenjing*), Chapitres externes, Connaissance voyage vers le nord, Traduction française par Liou Kia-Hway. Disponible sur : <http://languechinoise.wordpress.com/textes-anciens/zhuangzi-%E8%8E%8A%E5%AD%90/%E7%9F%A5%E5%8C%97%E9%81%8A-%E2%80%93connaissance-voyage-vers-le-nord/>.

Article électronique :

- *Delacroix et la photographie*, Dossier de presse, Musée national Eugène-Delacroix, 2009. Disponible sur : http://www.musee-delacroix.fr/IMG/pdf/delacroix_photographie.pdf.
- KAFKA, Franz. *Rapport pour une académie*, mise en ligne le 17 juin 2008. Disponible sur : <http://deligne.eu/textes/kafka-academia.html>.
- GADEN, Elodie. *L'Art, objet de pensée philosophique* [en ligne]. Disponible sur : http://www.lettres-et-arts.net/arts/143-ii_kant_analyse_du_jugement_esthetique.
- PEYTHIEU, Catherine. *Le rêve, message de l'inconscient*, mise en ligne le 8 juin 2009. Disponible sur : <http://www.na-strasbourg.fr/oinaf/articles/le-reve-message-de-linconscient.html>.

Dictionnaire électronique :

- Dictionnaire chinois du Ministère de l'Éducation nationale [en ligne], Taïwan. Disponible sur : <http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/newDict/dict.sh?cond=%A8v&pieceLen=50&fld=1&cat=&ukey=-763559887&serial=3&recNo=9&op=f&imgFont=1>.
- DUCKETT, Willian. *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Tome X, Paris, Michel Lévy frères, 1853. Numérisé sur Google Livres le 12 décembre 2013. Disponible sur : <http://books.google.fr/books?id=fdLhStrSHXYC&hl=fr&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>.

Illustrations

1. Johannes Vermeer, *Soldat et jeune fille riant*, 1657, huile sur toile, 50,5 x 46 cm. New York, The Frick Collection. (p.10)
2. Johannes Vermeer, *La fille au chapeau rouge*, 1665-1666, huile sur bois, 23,2 x 18,1 cm. Washington, D.C., National Gallery of Art. (p.12)
3. Détails de la tête de lion dans *La fille au chapeau rouge* de Johannes Vermeer. (p.12)
4. Reconstruction de l'effet de *La fille au chapeau rouge* avec une chambre noire. (Photo prise par Herry Beville.) (p.12)
5. Johannes Vermeer, *La Dentellière*, 1669-1671, huile sur toile, 24,5 x 21 cm. Paris, Musée du Louvre. (p.13)
6. Johannes Vermeer, *La jeune fille à la perle*, vers 1665, huile sur toile, 45 x 40 cm. La Haye, Mauritshis. (p.14)
7. Les contours de la jeune fille sont construits par l'ombre et la lumière, mais non pas par les lignes. (p.14)
8. Eugène Delacroix, *Odalisque*, 1857, huile sur bois, 39,5 x 31 cm. Collection particulière. (p.16)
9. Eugène Durieu, *Nu féminin assis sur un divan, la tête soutenue par un bras*, 1853, épreuve sur papier salé. BnF, Département des Estampes et de la Photographie. (p.16)
10. Edgar Degas, *La Princesse Pauline de Metternich*, 1865, huile sur toile, 40 x 28,8 cm. London, The National Gallery. (p.17)
11. André Adolphe-Eugène Disdéri, *Portrait du Prince Richard de Metternich et de la Princesse Pauline de Metternich*, 1862, carte de visite. London, Paul Frecker. (p.17)
12. Gerhard Richter, *Brigid Polk*, 1971, huile sur toile, 125 x 150 cm x 5. London, TATE ; Nürnberg, Neues Museum ; Darmstadt, Musée régional de la Hesse. (p.23)
13. Malcolm Morley, *Marine Sergeant at Valley Forge*, 1968, acrylique sur toile, 152,5 x 127 cm. Collection particulière. (p.25)
14. Malcolm Morley, *Los Angeles Yellow Pages*, 1971, acrylique et encaustique sur toile, 233 x 203 cm. London, Hayward Gallery. (p.25)
15. Chuck Close, *Big Nude*, 1967, huile sur toile, 297,2 x 643,9 cm. Collection particulière. (p.26)
16. Chuck Close, *John*, 1971-1972, acrylique sur toile, 254 x 228,6 cm. Collection particulière. (p.26)
17. Le processus de création de Chuck Close. (p.26)
18. Chuck Close, *Mark Watercolor/unfinished*, 1978, aquarelle et graphite sur papier, 135,9 x 102,9 cm. Collection particulière. (p.27)
19. Chuck Close, *Autoportrait III*, 2009, huile sur toile, 182,9 x 152,4 cm. Collection particulière. (p.27)
20. Anonyme, *Portrait de l'empereur Tianqi en costume de cour*, 1605-1627, encre et couleurs sur papier, 111,2 x 75,7 cm. Pékin, Musée du Palais. (p.43)
21. Anonyme, *Portrait de cinq générations d'officiers*, entre la fin de la dynastie Ming

- et le début de la dynastie Qing, encre et couleurs sur papier, 197 x 93 cm. (p.43)
22. *Le visage*. In : Ding Gao, *Secrets du portrait* (p.47)
 23. Léonard de Vinci, *L'homme de Vitruve*, vers 1492, encre et lavis sur papier, 34,4 x 24,5 cm. Venise, Galerie dell'Accademia. (p.49)
 24. Anonyme, *Portrait de jeune femme habillée d'un vêtement pourpre*, la fin du III^e siècle, Fayoum, 32 x 18 cm. Paris, Musée du Louvre. (p.53)
 25. Anonyme, *Paquius Proculus et son épouse*, entre 40 et 75, Fresque. Pompéi. (p.53)
 26. Frères de Limbourg (Herman, Johan et Paul), *Septembre* (à gauche) et *Octobre* (à droite). In: *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, entre 1412 et 1416, vers 1440 et entre 1485 et 1486, peinture sur vélin. Chantilly, Musée Condé. (p.57)
 27. Robert Campin, *Portrait d'un homme*, 1425-1430, huile et tempera sur panneau, 40,6 x 28,1 cm. London, National Gallery. (p.58)
 28. Robert Campin, *Portrait d'une femme*, vers 1430, huile sur panneau, 56,5 x 19,5 cm. London, National Gallery. (p.58)
 29. Jan Van Eyck, *Les époux Arnolfini*, 1434, huile sur panneau de chêne, 82,2 x 60 cm. London, National Gallery. (p.59)
 30. Wang Yi et Ni Zan, *Portrait de Yang Zhuxi*, 1363, encre sur papier, 27,7 x 86,8 cm. Pékin, Musée du Palais. (p.61)
 31. Détails : Wang Yi et N Zan, *Portrait de Yang Zhuxi*, 1363. (p.62)
 32. Détails : Jan Van Eyck, *Croquis préliminaire du portrait du cardinal Niccolò Albergati*, 1435, dessin à la pointe d'argent sur papier préparé la craie et avec quelques traces de couleurs. Dresden, Kupferstich-Kabinett. (p.62)
 33. Jan Van Erck, *Portrait du cardinal Niccolò Albergati*, 1438, huile sur bois, 34 x 27,5 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum. (p.63)
 34. Piero della Francesca, *Sigismondo Pandolfo Malatesta*, vers 1450-1451, gouache sur panneau, 44 x 34 cm. Paris, Musée du Louvre. (p.64)
 35. Léonard de Vinci, *Ginevra de' Benci*, vers 1474-1476, huile et détrempe sur bois, 38,8 x 36,7 cm. Washington, D.C., National Gallery of Art. (p.65)
 36. Le dos de *Ginevra de' Benci* avec la devise : « La beauté orne la vertu », vers 1474-1478, huile et détrempe sur bois, 38,1 x 37 cm. Washington, D.C., National Gallery of Art. (p.65)
 37. Raphaël, *Bindo Altoviti*, 1512-1514, huile sur bois, 60 x 44 cm. Washington, D.C., National Gallery of Art. (p.65)
 38. Anonyme, *Fumu Enzhong Jing*, vers 951-1000, encre et couleurs sur soie, 134 x 102 cm. London, British Museum. (p.66)
 39. Détails : Chen Hongshou, *Les quatre joies de Nan Shenglu*, 1649, encre et couleurs sur soie, 30,8 x 289,5 cm. Zurich, Museum Rietberg. (p.68)
 40. Gai Qi, *Qian Dong*, 1823, encre et couleurs sur papier, 35,9 x 50 cm. Pékin, Musée du Palais. (p.68)
 41. Albrecht Dürer, *Autoportrait*, 1500, huile sur bois, 66,3 x 49 cm. Munich, Alte Pinakothek. (p.69)
 42. Lio Pin, *Ding Jing*, 1763, encre et couleurs sur papier, 108 x 60,7 cm. Zhejiang, Zhejiang Provincial Museum. (p.70)
 43. Jean-Étienne Liotard, *La belle Chocolatière*, vers 1744-1745, pastel sur vélin, 82,5 x 52,5 cm. Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister. (p.72)
 44. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Portrait de l'artiste au chevalet*, 1660, huile sur toile, 111 x 85 cm. Paris, Musée du Louvre. (p.73)

45. Pieter de Hooch, *Les soins maternels*, 1658-1660, huile sur toile, 53 x 61 cm. Amsterdam, Rijksmuseum. (p.73)
46. Diego Vélasquez, *Les Ménines*, 1656, huile sur toile, 318 x 276 cm. Madrid, Musée du Prado. (p.74)
47. Diego Vélasquez, *Sebastián de Morra*, vers 1645, huile sur toile, 106,5 x 81,5 cm. Madrid, Musée du Prado. (p.74)
48. Chen Hongshou, *Ivresse et mélancolie*, 1627, encre et couleurs sur soie, 26,4 x 23,28 cm. Collection particulière. (p.75)
49. Ren Xiong, *Autoportrait*, 1865, encre et couleurs sur papier, 177,5 x 78,8. Pékin, Musée du Palais. (p.75)
50. Ren Yi, *Le repos à l'ombre de la banana*, 1887, encre et couleurs sur papier, 130 x 59 cm. Zhejiang, Zhejiang Provincial Museum. (p.77)
51. Édouard Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130,5 x 190 cm. Paris, Musée d'Orsay. (p.77)
52. Francis Bacon, *Étude pour un autoportrait - Triptyque*, 1985-1986, huile sur toile, 198 x 147,5 cm. London, Marlborough Fine Art. (p.98)

Index

A

Akhénaton 52
Algarotti, Francesco 9, 72
Ancien Régime 76
Aragon, Louis 91
Aristote 42, 49, 50
Arnheim, Rudolf 97

B

Bacon, Francis 97, 98
Bai Juyi (白居易) 67
Barthes, Roland 84, 87
Baudrillard, Jean 21
Bellotto, Bernado 8
Benedetti, Giovanni Battista 7
Benjamin, Walter 5
Berger, John 84
Bergson, Henri 93

C

Caillois, Roger 94
Campin, Robert 57, 58
Canaletto, Giovanni Antonio Canal 8
Castiglione, Guiseppe 71
Céline, Luis-Ferdinand 83
Cézanne, Paul 97
Chen Hongshou (陳洪綬) 67, 68, 74, 75
Close, Chuck 25-27
Courbet, Gustave 78

D

Daguerre, Louis 15, 16
Degas, Eugène 17, 18, 21
Delacroix, Eugène 15-17
Delaroche, Paul 5, 15, 112
Deleuze, Gilles 97
Démocrate 52
Ding Gao (丁皋) 47
Ding Jing (丁敬) 70
Disdéri, André Adolphe Eugène 17
Dong Zhongshu (董仲舒) 48

Duckett, Willian 7
Dürer, Albrecht 39, 68, 69
Durieu, Eugène 16, 17

E

El Greco 69
Evaluations de personnes, *biographies morales* (人物品藻) 43, 48

F

Francesca (della), Piero 64

G

Gai Qi (改琦) 67, 68
Goya (de), Francisco 76
Gu Kaizhi (顧凱之) 42, 43, 50

H

Holanda (de), Francisco 63
Honnef, Klaus 23
Hooch (de), Pieter 73
Hyperréalisme, hyperréaliste 1, 18-24, 89, 93, 97-101
Humanisme 31, 34, 36, 37, 60, 63

I

Image individuelle 41, 43-45, 47, 51, 52, 59, 60, 65
Ingres, Jean-Auguste-Dominique 15
Imitation 2, 8, 11, 20, 42, 49, 50, 52, 55

J

Jiag Ji (蔣驥) 70
Jombert, Charles Antoine 10, 11
Jullien, François 51

K

Kant, Emmanuel
Kepler, Johannes 7
Kafka, Franz 94

L

La peinture est morte 5, 15, 112

Lacan, Jacques 70, 90-92, 94-96
Lao Tseu (老子) 46
Lavier, Bertrand 85
Lettré (文人) 49, 50, 61
Li Guo-An (李國安) 67
Li Zehou (李哲厚) 86
Liotard, Jean-Étienne 72
Lü Buwei (呂不韋) 66
Luo Pin (羅聘) 70

M

Mandat du Ciel (天命) 44
Manet, Édouard 76-79
Martin, Richard 24
Merleau-Ponty, Maurice 90, 96
Michel-Ange 63, 65
Millet, Jean-François 15
Minimalisme 24, 100
Mirandole (de la), Jean Pic 37, 38
Modigliani, Amedeo 32
Morley, Malcolm 24, 25
Moyen-Âge 2, 20, 35-38, 40, 54, 56, 63, 64

N

Ni Zan (倪瓚) 61, 62

O

Obert, Mathias 48

P

Panofsky, Erwin 52, 56, 64
Photographie 1-3, 5, 6, 8, 9, 11, 13, 15-18, 20-26, 33, 85, 89, 100
Photoréalisme, photoréaliste 5, 6, 14, 15, 21, 23, 27
Platon 42, 49, 54
Plotin 54, 55
Protagoras 52
Pythagore 49, 70

Q

Qi (氣) 31, 44-51, 67, 68, 70
Qian Dong (錢東) 67, 68

R

Raphaël 64, 65

Réalisme, réaliste 1, 2, 5, 8, 17, 18, 20, 22-24, 32, 35, 36, 39, 48, 51, 57, 60-64, 73, 74, 76, 78, 79, 83, 84, 86, 93, 96, 101
Réforme protestante 73
Regard 47, 59, 81, 83, 85-88, 91, 92, 95, 96, 100, 105-107, 110
Rembrandt 32, 73
Ren Xiong (任熊) 75
Renaissance 31, 32, 35-37, 39, 40, 56, 60 64, 65
Richter, Gerhard 22, 23
Rothko, Mark 88
Rubens, Pierre Paul 69

S

Scharf, Aaron 8, 15
Schneider, Norbert 38
Seymour, Charles 11
Shen Zongqian (沈宗騫) 70
Shi Tao (石濤) 69
Simulation 20, 21, 42, 93
Socrate 42, 52, 55
Steadman, Philip 7

T

Taiwan, 1, 31- 33
Tao (道) 44-47, 69
Titien 68,69
Todorov, Tzvetan 52, 53, 59, 68, 73

V

Van Eyck, Jan 32, 59, 61, 63
Van Gogh, Vincent 32, 98
Vélasquez, Diego 32, 73, 74
Vermeer, Johannes 9-14
Vinci (de), Léonard 64, 65

W

Wang Chong (王充) 48
Wang Yi (王繹) 64-66
Wu Changshuo (吳昌碩) 78

Z

Zhou Lujing (周履靖) 67
Zou Yigui (鄒一桂) 70, 71