

Notes du mont Royal

www.notesdumontroyal.com

Cette œuvre est hébergée sur «*Notes du mont Royal*» dans le cadre d'un exposé gratuit sur la littérature.

SOURCE DES IMAGES

Persée

Quelques caractéristiques de la peinture des lettrés en Corée, comparées à la Chine

La peinture des lettrés est un art destiné à être apprécié. Elle s'oppose à la peinture de cour – peinture officielle, peinture ornementale –, à la peinture bouddhique et à la peinture populaire. Son idéal est la gratuité, l'art pour l'art; elle s'adresse à un public de connaisseurs.

I. Peintres et société

Caractéristiques sociales des peintres

En Corée, la peinture des lettrés (*wenrenhua*⁽¹⁾ en chinois, *muninhwa*⁽²⁾ en coréen) est l'œuvre, au XVIII^e siècle, non seulement de lettrés mais aussi de professionnels. En Chine, au cours des dynasties Song, Yuan et Ming, la peinture des lettrés était l'apanage des intellectuels exerçant leur art en tant qu'amateurs. Plus tard, sous la dynastie des Qing, les professionnels, eux aussi, s'illustrèrent dans la peinture des lettrés³. Celle-ci, dans la Corée du XVIII^e siècle, présente de semblables caractéristiques.

Les artistes professionnels coréens pratiquant la peinture des lettrés sont tous « des membres employés à l'Académie de peinture (*Tohwawôn*⁽³⁾), bureau du gouvernement ». Ils se distinguent par un certain individualisme. Dans ce groupe figurent Chông Sôn⁽⁴⁾ (1676-1759), Yi In-mun⁽⁵⁾ (1745-1821), Kim Hong-do⁽⁶⁾ (1745-?) et Yi Chae-gwan⁽⁷⁾ (1783-1837). Par contre, les autres peintres, tels Sim Sa-jông⁽⁸⁾ (1701-1769), Yi In-sang⁽⁹⁾ (1710-1760), Kang Se-hwang⁽¹⁰⁾ (1713-1791) et Kim Chông-hûi⁽¹¹⁾ (1786-1856), étaient des lettrés, fonctionnaires en poste; ils savaient créer sans copier la peinture chinoise. Ces deux groupes d'artistes coréens étaient attachés à la cour, reflétant ainsi le système, à la fois centralisé et bureaucratique, de la politique et de l'économie de la dynastie des Yi.

Pour situer ces peintres dans la société coréenne, une brève description des diverses classes sociales de l'époque est nécessaire. Il existait quatre classes: la classe des nobles (*yangban*⁽¹²⁾), la classe moyenne, la classe des gens du peuple et la classe des esclaves. La classe des nobles correspondait aux *sa taebu*⁽¹³⁾; leur formation était centrée exclusivement sur l'étude du confucianisme. Ils avaient comme privilège la possibilité d'être promus à des postes officiels élevés, sans restriction, grâce aux examens nationaux appelés *kwagô*⁽¹⁴⁾. Ces personnages officiels, recevant de l'État une terre et un traitement, formaient la classe des propriétaires fonciers. Le groupe de ces peintres-lettrés appartenait à la classe des nobles, tandis que celui des peintres professionnels correspondait à la classe moyenne, inférieure à celle des nobles. De la classe moyenne étaient issus les petits fonctionnaires qui, après un

examen, étaient employés à des occupations pratiques liées à des techniques spécialisées. En définitive, les peintres professionnels étaient de petits fonctionnaires. Bien que les gens de cette classe aient joué un rôle important dans l'administration gouvernementale, la réussite sociale leur était difficile. En dessous de cette classe se trouvaient celle des gens du peuple et celle des esclaves. Il est possible de reconnaître quelques idées confucianistes dans cette structure des classes sociales: la priorité accordée aux littéraires, le blocage de la promotion pour les fonctionnaires de la classe moyenne, le mépris de la technique et du commerce. Tout ceci reflète « l'attachement fanatique aux notions immuables du confucianisme »⁴ de cette époque.

Les lettrés en Corée et en Chine

Les lettrés coréens sont des intellectuels, comme le sont les nobles de la cour, les fonctionnaires littéraires et les savants confucianistes. Tous, en même temps, sont des dirigeants gouvernementaux et des propriétaires fonciers⁵.

Pour devenir fonctionnaire, la première condition exigée par les rois coréens était d'être lettré. Une fois que les lettrés étaient désignés comme fonctionnaires, l'État leur attribuait une terre. En Chine, au contraire, les fonctionnaires étaient issus de la classe des propriétaires fonciers féodaux. Les intellectuels cultivés parmi les bureaucrates constituaient le milieu des lettrés. Par suite de cette différence, les lettrés coréens, ne formant pas entre eux de groupes indépendants, se trouvaient plus profondément imprégnés de l'esprit bureaucratique que les Chinois.

Un autre aspect spécifique des lettrés coréens permet de les comparer aux lettrés chinois. Dans la catégorie des peintres fonctionnaires en exercice, on peut citer, Dong Yuan, Mi Fu, Su Shi, Gao Kegong, Wang Meng et Dong Qichang. Dans le groupe des peintres vivant retirés, Wu Zhen, Huang Gongwang, Ni Zan, Chen Zhou, Wen Zhengming ont abandonné leurs fonctions; ces trois derniers ont refusé, dès le début, d'exercer des fonctions publiques; Ba-da Shan-ren et Shi Tao ont refusé de servir une nouvelle dynastie pour rester fidèles à l'ancienne: on les a appelés peintres dissidents. En Chine, la peinture des lettrés est donc le produit de lettrés n'ayant aucune préoccupation bureaucratique. Ils ne recherchaient en tout et pour tout que la liberté absolue et individuelle de l'esprit, rompant ainsi avec la réalité sociale. Tout au fond d'eux-mêmes, la réclusion taoïste détermine leur aspiration. Comme le mentionne J. Cahill, le refus de la responsabilité sociale est considéré comme un idéal. En Corée, par contre, tous les

peintres-lettrés appartiennent au premier groupe. Ils ne quittaient presque jamais volontairement les fonctions publiques, ce qui s'explique par la différence du pouvoir des fonctionnaires coréens et chinois. Les rois coréens ne se reposaient pas sur un fondement religieux, ce qui n'était pas le cas des empereurs chinois considérés comme « Fils du Ciel ». Grâce à l'idéal confucianiste, les fonctionnaires coréens avaient le devoir de conseiller le roi en ce qui concernait son administration ainsi que sa conduite. Ils formaient donc un groupe puissant s'opposant au pouvoir du roi. N'étant pas subordonnés à celui-ci, ils n'avaient pas l'intention de quitter les fonctions publiques. L'absence de peintres dissidents en Corée s'explique par les différences dues aux changements de dynastie entre les deux pays. En Chine, le changement de dynastie survenait de façon cyclique. Différents peuples fondèrent les dynasties chinoises : Han, Mongols et Mandchous. La Corée, en revanche, au cours de ses deux mille ans d'histoire, ne connut que deux changements dynastiques ; à l'époque du Grand Silla, succéda la dynastie Koryō, laquelle précéda la dernière dynastie des Yi. E. O. Reischauer remarque que la dynastie des Yi est devenue un gouvernement qui s'est maintenu pendant le plus long cycle administratif de l'histoire mondiale, puisqu'elle est restée stable durant cinq siècles.

Finalement, les fonctionnaires ne pouvaient exprimer leur originalité d'esprit. Mais cela leur a permis de préserver une grande tenue morale et de perpétuer la tradition littéraire dans le domaine artistique.

Les peintres professionnels

N'ayant pas eu l'occasion de recevoir une éducation, les peintres professionnels pouvaient, paradoxalement, créer des œuvres originales.

Ceux qui n'étaient pas fonctionnaires, et qui voulaient développer leurs dons artistiques, n'avaient qu'un seul choix : entrer à l'Académie de peinture — conséquence de l'absence du mécénat de la classe moyenne, ce qui n'était pas le cas en Chine et au Japon. Les membres étaient sélectionnés par un concours d'entrée appelé *ch'wijae* ⁽¹⁵⁾. Ces membres, tout comme les nobles, étaient exemptés du service militaire et de l'impôt. Ils étaient rétribués par l'Académie. Ils pouvaient obtenir d'autres postes de fonctionnaires selon l'amélioration de leur technique.

Les peintres professionnels jouèrent un rôle capital dans la formation de la peinture des lettrés. Ceci est dû aux relations entretenues aussi bien avec les rois qu'avec les lettrés. Les fonctionnaires-lettrés chinois défendirent la peinture des lettrés jusqu'à la période de Dong Qichang, alors que les empereurs encouragèrent le style académique⁶. Par contre, en Corée, le style des peintres professionnels échappait à l'emprise des rois. Les peintres professionnels et les lettrés s'influençaient réciproquement pour atteindre à un enrichissement merveilleux. Cela s'explique par l'esthétique des lettrés réalisée par les peintres professionnels — esthétique consistant à « traduire l'idée » (*saūi* ⁽¹⁶⁾). Par conséquent, le style des peintres professionnels coréens ne s'attachait pas à la simple reproduction réaliste qui caractérisait celui de leurs homologues chinois.

Le fond culturel : le confucianisme

Il n'est pas inutile de se pencher sur le confucianisme de l'époque constituant l'arrière-plan philosophique de la peinture des lettrés en Corée.

Le confucianisme de la dynastie des Yi avait son origine dans la philosophie de Zhu Xi — le néo-confucianisme, *chujahak* ⁽¹⁷⁾ en coréen. Cette doctrine conservait la nature du néo-confucianisme des Song⁷ ; elle accordait plus d'importance à la vertu correcte (*zheng-de* ⁽¹⁸⁾) qu'à l'assurance du bien-être du peuple (*li-yong hou-sheng* ⁽¹⁹⁾). Le xv^e siècle marqua l'apogée du confucianisme, dû aux recherches de la Cosmologie et à celle de la Raison Mentale. Après cette période, en construisant un autoritarisme absolu, le confucianisme s'attacha au formalisme de l'obligation morale. Le progrès des recherches scientifiques en fut considérablement ralenti. Au xviii^e siècle, ce conflit prit fin. Alors apparut l'école de la « Science des concrets », *sihak* ⁽²⁰⁾, en opposition au confucianisme de cette époque.

Le confucianisme se compose d'abord de la philosophie politique où se révèle la nature propre de l'être humain, puis des idées éthiques où s'expriment les traditions familiales. A cause de cette caractéristique non religieuse du confucianisme, les fonctionnaires-lettrés, éduqués selon cette doctrine, étaient leur soit spirituelle dans le taoïsme et le bouddhisme⁸. Les vertus confucianistes jouaient pourtant un rôle primordial dans la formation de la personnalité des peintres-lettrés. Il n'est pas exagéré de dire que « l'ardeur des lettrés-fonctionnaires de cette époque à l'égard de l'idéal du néo-confucianisme ne trouva aucune contrepartie dans l'histoire de la Chine ».

On peut distinguer quelques influences confucianistes sur la peinture des lettrés. A l'opposé du bouddhisme, le confucianisme se détache du principe religieux, ce qui permet le déploiement de la peinture dans tous les genres adoptables comme modèles de la peinture des lettrés. Les lettrés confucianistes considéraient la frugalité, l'intégrité du cœur et la fidélité comme des vertus primordiales. Cette sobriété et cette modération éliminent donc de la peinture tout ce qui est sublime, somptueux et décoratif⁹.

La nature conservatrice¹⁰ de la peinture de cette époque est l'un des aspects négatifs. Les fonctionnaires confucéens étaient conformistes, possédant des connaissances et des défauts communs. Le refus des lettrés à propos de la nouveauté et du changement restreignait l'originalité de la peinture. Ils avaient aussi un certain dédain à l'égard de l'industrie, ce qui fut la cause de l'affaiblissement industriel ; la classe moyenne, qui aurait été en mesure de patronner les peintres, ne pouvait exister. Par ailleurs, dans le milieu des lettrés, se faisait en même temps jour un certain dédain vis-à-vis de la peinture. La peinture ne faisait pas partie des six arts déterminés par Confucius — correction rituelle, musique, tir à l'arc, équitation, calligraphie et arithmétique. Cette conception défavorable de la peinture se maintint au cours des xv^e, xvii^e et xviii^e siècles ; mais elle disparut au xviii^e siècle. Devant les nouvelles idées — Science des concrets —, il semble alors que le mépris de la peinture perdit du terrain.

L'antithèse du confucianisme : la « Science des concrets »

La Science des concrets représente, au xviii^e siècle, un nouveau courant scientifique, ainsi qu'un mouvement progressiste dû à la fois à la réaction et au mécontentement envers le néo-confucianisme de la dynastie des Yi.

La justification éthique dans le confucianisme prit de l'importance. La théorie du rite correct se développa. Le progrès social, l'amélioration des institutions étaient loin de l'intérêt des confucianistes. Un groupe de lettrés s'opposa alors à leur improductivité. Il désirait le règlement des problèmes proprement coréens. C'est ainsi que se manifesta l'esprit de la Science des concrets. La nouveauté dans le domaine de la

peinture du XVIII^e siècle — création des expressions individualistes, apparition de nouveaux thèmes — est due à cette science ayant pour objet d'étude la Corée. La Science des concrets est fondée sur la méthode scientifique, objective et inductive, nommée en coréen « *silsa kusi* »⁽²¹⁾. Cette méthode consiste à rechercher la vérité en se basant sur les faits réels, et à respecter l'exactitude dans l'investigation des documents anciens.

Chargés d'introduire les produits de la civilisation des Qing, les lettrés de cette époque mirent à la mode des voyages en Chine et des rencontres avec les peintres et calligraphes illustres des Qing⁽¹⁾. Parmi eux, se trouvaient des peintres-lettrés qui laissèrent des écrits sur les œuvres picturales : Kim Chông-hûi, Chông Yag-yong⁽²²⁾, Pak Chi-wôn⁽²³⁾ et Pak Che-ga⁽²⁴⁾.

Il est utile de faire une brève comparaison de cette école entre les deux pays. En Chine, sur le plan de la motivation, ce courant présente une certaine similitude avec la Corée : les réactions contre le manque de réalisme et la stérilité de l'école de la Raison (*Li-xue*⁽²⁵⁾) des Song et des Ming. Mais sur le plan de l'orientation du confucianisme, apparaissait une certaine différence entre Corée et Chine. En effet, en Corée, il s'agissait de l'école de la Correction Rituelle (*Li-xue*⁽²⁶⁾); par contre, à la fin des Ming, la philosophie de Zhu Xi tendait vers l'école de la Méditation (*Chan-xue*⁽²⁷⁾).

La transformation du confucianisme chinois en école de Méditation et celle du confucianisme coréen en école de Correction Rituelle s'accordaient bien avec les particularités des peintres-lettrés chinois et coréens : pour les peintres chinois, la transcendance de la personnalité importait avant tout ; pour les artistes coréens, la culture confucianiste de la personnalité était essentielle. Ces façons de penser qui dominèrent les deux sociétés pendant un siècle, devaient influencer les attitudes des peintres coréens et chinois face à la réalité.

L'indépendance de la littérature coréenne vis-à-vis de la Chine

A partir du XVII^e siècle, la langue coréenne commença à être employée parallèlement à la langue chinoise, ce qui favorisa l'essor d'une littérature coréenne spécifique. La subtilité des sentiments qui se fit jour grâce à l'usage du coréen, engendra une nouvelle expression de la nature dans le domaine de la peinture.

Génie de l'ode coréenne, Yun Sôn-do⁽²⁸⁾ aimait à chanter le charme d'une nature paisible (*hanjông*⁽²⁹⁾) avec des mots coréens simples. Un autre poète, Sin Hûm⁽³⁰⁾, célébra lui aussi l'amour d'une nature calme :

« Il a neigé sur le village de la montagne,
les sentiers de pierre sont ensevelis.
N'ouvre pas la porte de branchage.
Qui viendra me rendre visite ?
Au cœur de la nuit, un morceau de lune claire
semble être mon ami. »

L'enchantement des paysages changeant avec les saisons, ainsi que l'exaltation ressentie au sein de la nature sereine, apparurent dans les odes coréennes, ce qui stimula certainement les peintres coréens et les fit entrer ainsi dans l'intimité de la nature de leur pays.

II. Esthétique de la peinture des lettrés

Poésie, calligraphie, peinture

En Chine, la peinture des lettrés est traditionnellement un art incorporant la poésie, la calligraphie et la peinture. Il n'en va pas de même en Corée, où les œuvres ne portent généralement que les cachets et les signatures des auteurs, et sont souvent dépourvues de poèmes et d'inscriptions. Cela vient du fait que le milieu de la peinture coréenne des lettrés n'est pas uniquement constitué de lettrés ; l'art de ces peintres s'inscrivait dans un mouvement visant à se démarquer d'un style typiquement chinois.

Bien que les peintres coréens ne s'intéressassent guère aux inscriptions, ils se fondaient intégralement dans l'esprit de la calligraphie. L'appui absolu de la peinture sur la calligraphie conduisait les artistes à préférer le trait à la tache. Puisque la peinture des « quatre plantes nobles »⁽¹²⁾ se rapporte à la calligraphie plus profondément que la peinture de paysages, elle était d'ordinaire préférée à cette dernière.

A propos de la théorie coréenne sur la peinture

En Corée, les théories sur la peinture sont peu nombreuses par rapport à celles de la Chine. La peinture des lettrés est alors créée simultanément par les lettrés eux-mêmes et par les peintres professionnels. Comme le souligne Yi Tong-ju, on peut supposer que la rareté des théories résulte du caractère non-philosophique et non-théorique de la peinture coréenne. Face à cette remarque, ce phénomène, semble-t-il, émane également du confucianisme, dont la tendance rationnelle ne laisse pas place à la production artistique qui, elle, est irrationnelle.

Il faut toutefois se référer aux deux documents fondamentaux pour les études théoriques sur la peinture des lettrés : premièrement, l'Œuvre complète de Maître Wandang (*Wandang sônseong chônjip*⁽³¹⁾), éditée en 1934 par Kim Ik-hwan⁽³²⁾, qui renferme la théorie picturale et calligraphique de Kim Chông-hûi, ainsi que ses recherches sur le bouddhisme ; deuxièmement, le Répertoire des peintres et des calligraphes coréens (*Kûnyôk sôhwa ching*⁽³³⁾), qui est la compilation de la plupart des textes des écrivains artistiques. Édité par O Se-ch'ang⁽³⁴⁾, publié en 1928, cet ouvrage est basé sur des livres d'histoire⁽³⁾, des recueils de littérature, des tableaux généalogiques, des listes de noms de candidats ayant réussi aux examens nationaux, ainsi que sur certains manuels d'épigraphie.

Deux critiques d'art : Kim Chông-hûi et Dong Qichang

Kim Chông-hûi, calligraphe, peintre, savant et haut fonctionnaire, est un personnage influent comparable à Dong Qichang, lui-même artiste, écrivain et haut fonctionnaire.

Kim Chông-hûi mena des recherches approfondies sur le bouddhisme, ces dernières étant pourtant interdites aux lettrés confucianistes de son époque. Dong Qichang, lui aussi, se consacra à l'étude du bouddhisme Chan⁽⁴⁾ avec Tao Wangling et Yuan Zongdao.

Ces deux lettrés occupaient des postes officiels en vue ; leur existence de fonctionnaire n'était pas uniforme. Kim Chông-hûi dut subir l'exil à deux reprises, pendant treize ans au total. Il mena une vie de retraite durant six ans. Dong Qichang fut rétrogradé et vécut dix-huit ans retiré. A travers ces deux personnages, se font jour les particularités des fonctionnaires coréens et chinois, dont on a parlé plus haut.

Dans le domaine de l'art, leur culture esthétique est plus importante que leurs réalisations picturales. L'œil connaisseur de Kim Chông-hûi se révèle aussi bien dans ses lettres que dans ses commentaires sur les épigraphes et les gravures de sceaux. Étudiant la formation et l'histoire de l'évolution des idéogrammes, il se pencha particulièrement sur les inscriptions gravées. Il créa une nouvelle écriture individualisée appelée *Ch'usa ch'e* (15) qui est inspirée de l'écriture des scribes de l'époque Han. De telles recherches et créations calligraphiques ne se trouvent pas chez Dong Qichang.

Théorie de la peinture des deux lettrés

Dans son œuvre *Hua-chanshi suibi* (16), Dong Qichang résume l'essentiel de la peinture des lettrés (17). Selon lui, en peinture, une préparation parfaite est nécessaire pour les œuvres de bonne qualité; par contre, dans la calligraphie, la qualité de spontanéité, qui ne peut être acquise par l'exercice, doit être dominante. Comme l'analyse O. Siren, chez Dong Qichang, la

calligraphie s'appuie vraiment sur le don naturel dans une mesure plus importante que dans le domaine de la peinture.

Par conséquent, son art se caractérise par l'interprétation des maîtres d'antan et la réalisation habile d'une vaste synthèse de tous les anciens styles. Ses peintures de paysages, exécutées en s'inspirant des compositions des anciens maîtres, sont pleinement imprégnées de l'austérité classique, intellectualisée, à travers une réflexion mûrie (16) (fig. 1). Son art montre en effet que les peintures de paysages des Ming ne sont que le résultat d'un exercice intellectuel.

Kim Chông-hûi, dans son œuvre intitulée le Recueil de Ch'usa, mentionne à plusieurs reprises le «neuf mille neuf cent quatre-vingt-dix-neuf», en décrivant la qualité de la peinture. Ce «neuf mille neuf cent quatre-vingt-dix-neuf» suggère une certaine maturité, à savoir ce qu'on peut obtenir au terme des exercices illimités des lois orthodoxes de la peinture. Ces exercices illimités évoquent le «lire dix mille livres et errer dix mille li», proposé par Dong Qichang. Mais c'est au «un» que Kim Chông-hûi attache une importance considérable. Ce «un» signifie «ne pas suivre le chemin», «le dépassement des lois»,



Fig. 1. «Rivière dans les montagnes avec rochers accidentés», Dong Qichang. Musée Gugong, Taiwan.

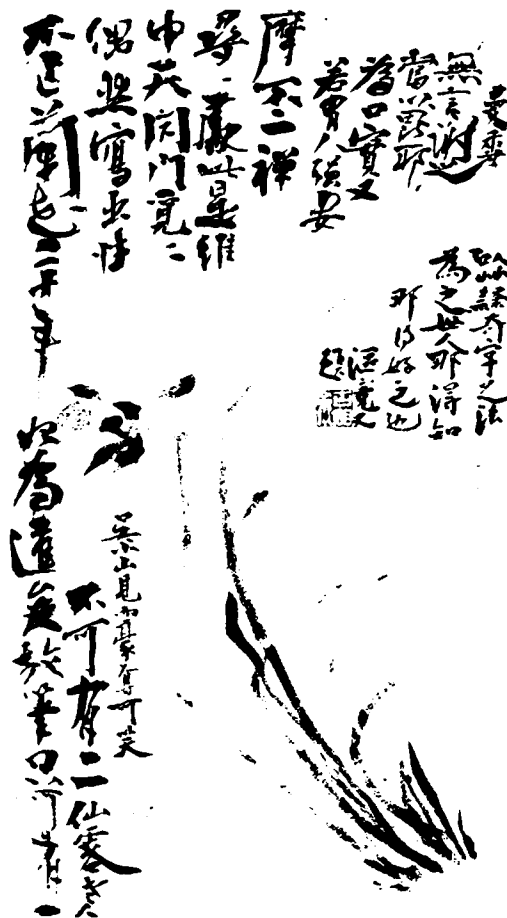


Fig. 2. «Ne pas dessiner l'orchidée», Kim Chông-hûi (1786-1856). Encre sur papier. Collection Son Se-gi, Séoul.

ce qui ne peut se réaliser que grâce à un don naturel. En effet, il met l'accent sur la spontanéité dans la peinture ainsi que dans la calligraphie, et propose de retourner à la «candeur» (*cholbak*⁽¹⁷⁾) de l'écriture des scribes Han. Tout naturellement, il se laisse tenter par la peinture d'orchidées (fig. 2) plus que par celle des paysages, alors que Dong Qichang s'attache particulièrement à cette dernière.

Dans les œuvres de Kim Chông-hûi, se manifeste le rythme vital découlant de la fermeté et de l'énergie accrue dans le travail du pinceau par rapport au dessin structural, tandis que, chez Dong Qichang, la fonction du travail du pinceau a pour but de consolider le dessin structural. Dong Qichang examine également la notion du «plein-vide» dans le principe de la composition, alors que Kim Chông-hûi applique cette notion au travail du pinceau concernant le principe de la calligraphie.

Loi de la calligraphie selon Kim Chông-hûi

D'après Kim Chông-hûi, il ne faut écrire qu'en fonction de l'idée (*ûi*⁽¹⁸⁾) et de l'incitation du moment (*hûng*⁽¹⁹⁾). Cela veut dire qu'une véritable création ne peut se réaliser qu'au moment où les idées, que l'artiste veut exprimer, s'accordent avec l'excitation passagère. Il affirme que les anciens n'exécutaient la calligraphie que lorsqu'ils en avaient envie, «par hasard». «Avoir envie d'écrire par hasard» signifierait que la création doit se réaliser spontanément, sans but, sans volonté.

En ce qui concerne les lois de la calligraphie, il adopte la conception du complément et de la perfection mutuelle du «vide-plein». La calligraphie est la création de l'esprit, dérivée de la réalisation du «plein» du corps entier. La notion du «vide» se rapporte à la pratique Chan par laquelle l'esprit se libère. Ainsi se révèle une idée taoïste conçue dans le néo-confucianisme. Le plein concentre la notion de sincérité, l'une des vertus confucianistes. Selon le *Zhong yong*, celui qui conserve une sincérité totale participe au mouvement du Ciel et de la Terre, engendrant par la suite une triade. «L'esprit est la fusion du plein du corps entier au sein du vide», ce qui pourrait se traduire ainsi : l'esprit se révèle dans la mesure où le vide et le plein incarnent un accord absolu. C'est ainsi que l'esprit est capable de capter les principes constitutifs des choses. En fait, toutes ces idées s'accordant avec la délinéation de l'esprit par la saisie du principe, elles incarnent l'idéal confucianiste de l'art.

Loi de l'écriture des scribes

Kim Chông-hûi déclare que, parmi les quatre écritures calligraphiques, celle des scribes est l'essentielle, car elle correspond à l'origine de l'évolution de la calligraphie. Poursuivant une source d'inspiration, il se réfère aux trois cent neuf stèles, nombre total de stèles Han rapportées dans le texte original des caractères de l'écriture des scribes Han (*Han-li zi-yuan*⁽⁴⁰⁾). Même parmi les calligraphies des scribes, il n'estimait que celle de Xi-jing⁽⁴¹⁾, non celle de Dong-jing⁽⁴²⁾.

Un écrit adressé à son fils Sang-u⁽⁴³⁾ contient les points essentiels de sa théorie sur la peinture des lettrés : «La loi de l'écriture des scribes doit adopter, comme idéal, 'être saillant', 'être ferme', 'être antique' et 'être candide' (*panggyông kojol*⁽⁴⁴⁾). Il n'est pas facile d'obtenir la dernière de ces qualités. L'esprit subtil et mystérieux de l'écriture des scribes Han se place au sein de ce qui est candide. La Stèle de Shi-chen⁽⁴⁵⁾ se trouve dans le mausolée de Confucius à Qu-fu ; c'est la meilleure... Pourtant les caractères gravés sur pierre, dans la

région de Shu sont très antiques... En ce qui concerne l'écriture des scribes, il convient d'éliminer à la fois l'aspect voyant et l'atmosphère mondaine (*sigi*⁽⁴⁶⁾). Il n'est également pas possible de réaliser la loi de cette écriture, si l'on ne garde en son cœur des pensées intègres, antiques et élégantes, qui ne sauraient apparaître sous les bras, au bout des doigts, si l'on ne perçoit pas 'la saveur des caractères' (*munja hyang*⁽⁴⁷⁾) et 'l'esprit des livres' (*sôgwôn ki*⁽⁴⁸⁾)...»

La «candeur» fait partie de l'une des cinq notions prônées par Lao-tseu : le «non-être», la «vacuité», le «paisible», le «souple et faible» et le «candide». Le «candide» symbolise la forme originale du Tao. Retourner à l'état candide, c'est faire retour au Tao. La «candeur» est comparable au bois brut (*wôn mok*⁽⁴⁹⁾). Les notions de «la simplicité comme le bois brut», «l'originellement pur», se trouvent également dans la philosophie de Zhu Xi. D'après cette doctrine, le sage éloigne sa «nature propre» (*xing*⁽⁵⁰⁾) de la constitution physique qui l'entoure. Il la renvoie à sa pureté originelle¹⁷, car l'éther physique l'empêche de voir «le Suprême Ultime dans toute sa totalité» existant au sein de la nature. Le sage reçoit ainsi le conseil de ne pas concevoir un attachement excessif pour l'objet de la nature et la constitution physique. Selon Zhu Xi, la régularisation de l'expression ainsi que l'équilibre de l'esprit sont considérés comme idéal. Grâce au détachement, à la modération, l'artiste parvient aussi bien à l'état du bois non travaillé qu'à l'originellement pur.

L'opposé au candide est le tempérament brillant : c'est «le tempérament de ville». L'artiste doit se tenir éloigné du vulgaire pour préserver la pureté de l'esprit. «Les idées intègres, antiques et élégantes dans le cœur» constituent des qualités admirables et doivent se réaliser dans la pratique de l'art. Il est proposé de lire un grand nombre de livres et de s'efforcer de comprendre le domaine du *Li*¹⁸. Ainsi «la saveur des caractères» et «l'atmosphère des livres» peuvent-elles se manifester dans les œuvres d'art.

Loi de la peinture d'orchidées

Kim Chông-hûi applique le principe de l'écriture des scribes décrit ci-dessus à la loi de la peinture d'orchidées. Il la juge la plus difficile parmi tous les genres de peinture ; il préfère spécifiquement les peintures d'orchidées de Zheng Suonan⁽⁵¹⁾ et de Zhao Yizhai⁽⁵²⁾ à celles des Yuan ou des Ming.

D'après lui, la peinture d'orchidées peut voir le jour une fois que l'on s'est détaché de la loi orthodoxe, c'est-à-dire lorsqu'on est parvenu au-delà de l'horizon où les chemins de traverse n'existent plus. On ne peut franchir cet horizon que lorsqu'on possède «le tempérament des caractères». En ce qui concerne les conditions de la réalisation de la peinture d'orchidées, il rappelle que l'esprit attiré par la fusion du vide-plein, permettant de saisir les principes constitutifs des choses, correspond au «souffle divin» ayant pour conséquence le dynamisme spontané.

III. La peinture des lettrés en Corée

L'origine de la théorie sur la peinture des lettrés

L'origine de la théorie esthétique de la peinture des lettrés se situe au XIII^e siècle, avec Ch'oe Cha⁽⁵³⁾, savant, poète et fonctionnaire. Il s'agit d'un recueil de critiques littéraires, Recueil de Pohan (*Pohan chip*⁽⁵⁴⁾), publié en 1254. Ch'oe Cha y note «l'esprit saisi au-delà de la forme extérieure» (*sangoe*

ilgi (55)). C'est une pensée qui fait abstraction de la « ressemblance extérieure » (*xing-si*). Cette idée s'accorde également avec « l'harmonie du souffle, le mouvement de la vie » (*qi-yun sheng-dong*) de Xie He. Dans le Recueil de Yi Sang-guk (56) écrit par Yi Kyu-bo (57), apparaît également la pensée de « transcrire l'idée » (*xie-yi*) qui constitue l'essence de l'esthétique de la peinture des lettrés.

Ces deux ouvrages cités ci-dessus sont des œuvres engendrées par un courant tendant à s'évader de la réalité des lettrés, ainsi que par les particularités du bouddhisme de l'époque. Les lettrés souffraient alors de la violence des fonctionnaires militaires. Sept sages, groupés autour du Yi In-no (58), répondaient à l'appellation de « Réunion des lettrés dans la forêt de bambou » (*Chungnim kohoe* (59)); ils avaient adopté comme modèle les « Sept sages dans la forêt de bambou » représentant l'esprit des « purs propos » (*qing-tan* (60)) à l'époque de la dynastie des Jin. Leur méditation sur le mystère de la vie philosophique et spéculative¹⁹ s'accordait avec le bouddhisme de l'époque, s'éloignant de la secte Kyo (*Kyojong* (61)) pour se rapprocher de la secte Sŏn (*Sŏnjong* (62)).

Sous l'impulsion de l'esprit des « purs propos » des lettrés et sous celle de la secte Sŏn, la peinture, dans les derniers siècles de la dynastie Koryŏ, se caractérise par une tendance au subjectivisme. Aux XIII^e et XIV^e siècles, l'évolution du style pictural, imprégné par le style *xieyi* de la peinture de l'époque des dynasties du Nord et du Sud en Chine, préfigure l'esprit de la peinture des lettrés de la dynastie des Yi.

La tendance *sa taebu* dans la sélection des membres de l'Académie de peinture

L'un des facteurs qui eut pour conséquence de porter la peinture des lettrés à son apogée à la fin du XVIII^e siècle, s'explique par la tendance *sa taebu* dans la sélection des membres de l'Académie de peinture.

Le concours d'entrée à l'Académie de peinture s'appelait *hwawŏn ch'wijae* (63). Ce concours avait lieu quatre fois par an. Les candidats choisissaient deux des cinq genres : bambou, paysage, portrait, fleur et oiseau ou animal. Les examinateurs attribuaient la meilleure note à une peinture de bambou, la deuxième au paysage, la troisième au portrait et à l'animal, et la quatrième à la fleur. « Situer la peinture de bambou au niveau le plus élevé » signifie le respect témoigné à l'usage du pinceau et de l'encre grâce auxquels les lettrés réalisaient des œuvres à l'encre de Chine répondant à l'idée de l'unité de la calligraphie et de la peinture. La priorité accordée à la peinture de bambous et à celle de paysages montre que l'esprit de la peinture des lettrés avait déjà pénétré le monde pictural du XV^e siècle.

En conclusion, c'est grâce au choix des membres de l'Académie de peinture, qui s'effectuait en fonction de l'esthétique de la peinture des lettrés, que les œuvres des peintres professionnels pouvaient égaler celles des lettrés, malgré l'obligation où ils se trouvaient de suivre le goût de la cour et des amateurs.

Le grand connaisseur, Anp'yŏng-daegun (64)

La collection du prince Anp'yŏng, calligraphe de talent dans le style de Songsŏl (65), grand amateur d'œuvres chinoises, poète, peintre, joueur de cithare, est centrée sur la peinture des lettrés des périodes suivantes. D'après le Recueil de Pohanjae (66), il semble que sa collection comptait deux cent vingt-deux œuvres²⁰. Celles des Song septentrionaux l'emportent en

nombre, et les paysages de Guo Xi sont les plus nombreux. Il y manque les quatre maîtres des Yuan. De même que la peinture des Ming cherchait à retrouver celle des Song sans se référer aux Yuan, la peinture du début des Yi voulait, selon cette collection, revenir aux Song. En résumé, cette importante collection fit revivre, au XV^e siècle, la tendance des grands peintres des Song septentrionaux, à travers le style académique des Song du Sud. Le style ferme et rigoureux — trait dominant de l'époque — se prolongea aux XVI^e et XVII^e siècles.

D'autre part, le prince Anp'yŏng fut le mécène non seulement des peintres-lettrés, mais aussi des peintres professionnels. Le groupe artistique qui gravitait autour de ce prince avait développé la peinture à l'encre de Chine et celle des « quatre plantes nobles ».

Le développement de la peinture à l'encre de Chine aux XVI^e et XVII^e siècles

C'est l'évolution de la peinture à l'encre de Chine qui fit naître la peinture des lettrés au XVIII^e siècle. Cette peinture prit alors de l'importance en raison de la politique d'encouragement au confucianisme et de rejet du bouddhisme. D'autre part, l'intérêt porté par les rois à la peinture et à la calligraphie est en rapport étroit avec la floraison de la peinture à l'encre de Chine. D'ailleurs, la plupart des grands peintres des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles furent des *sa taebu*, ce qui n'est pas le cas au XVIII^e siècle. Tout ceci montre le goût des lettrés pour les « jeux d'encre ». La peinture à l'encre de Chine fut créée comme une sorte de mise en pratique de la morale confucianiste par les lettrés²¹. Elle constituait pour eux une partie fondamentale de leur vie intellectuelle dans les instituts de lettrés (*sŏwŏn* (67))²².

En définitive, cette peinture à l'encre de Chine confucianiste, qui est monochrome, fait pressentir la peinture des lettrés du XVIII^e siècle, qui aura pour caractéristiques la rapidité dans l'exécution, la simplicité dans la description et la désinvolture dans le traitement du sujet.

Décalage dans le temps

En Corée, la théorie esthétique de la peinture des lettrés apparaît au XII^e siècle. Mais l'essor du style pictural ne se développa qu'au XVIII^e siècle. La théorie de cette peinture s'est fixée au cours du XIX^e siècle. En Chine, l'origine de la théorie de la peinture des lettrés remonte à Su Shi des Song; son style a pris forme grâce aux quatre maîtres des Yuan, et ses théories ont été définies par Dong Qichang des Ming. On constate alors qu'il existe quatre siècles de décalage dans l'évolution de cette peinture en Corée par rapport à celle de la Chine. On doit s'interroger sur les raisons d'un tel écart.

Tout d'abord, aux XIV^e et XV^e siècles période durant laquelle la Corée aurait pu subir l'influence des Yuan, le rejet du bouddhisme et le refus de la domination mongole avaient atteint leur paroxysme. Par ailleurs, au XV^e siècle, l'introduction de peintures chinoises en Corée avait pour axe les échanges entre les familles régnantes coréenne et chinoise. En outre, à la fin du XVI^e siècle, la Corée subit une guerre de sept ans provoquée par les Japonais. Au XVIII^e siècle, deux conflits éclatent également avec les Chinois. A cette époque, en Chine, prévalait l'opinion de Mo Chelong et de Dong Qichang selon laquelle la peinture de l'école de Wu représentait l'orthodoxie dans la peinture chinoise. De plus, pour les lettrés imprégnés de confucianisme, courant de pensée rationnelle, il

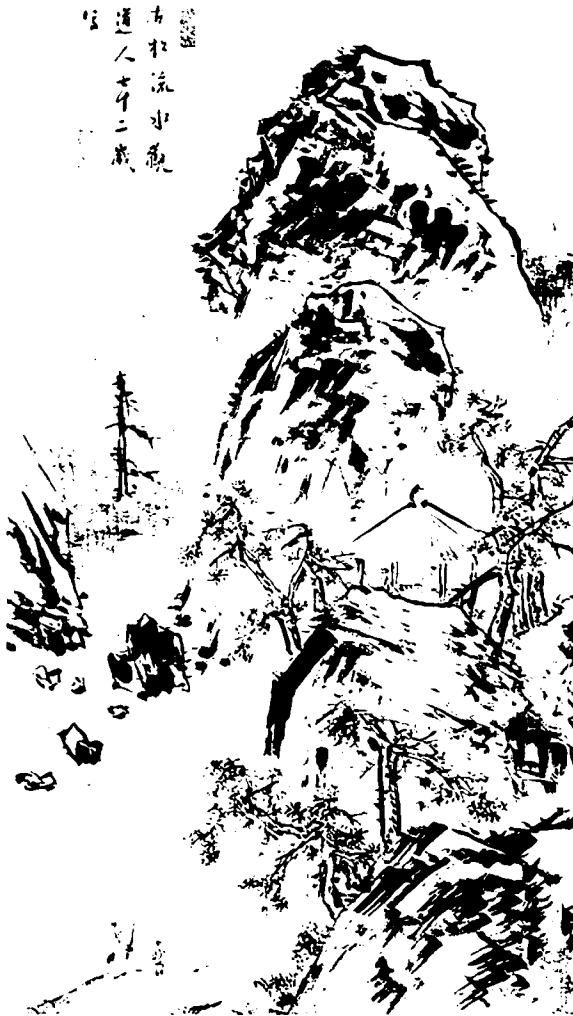


Fig. 3. « Paysage d'été », Yi In-mun (1745-1821).
Encre et couleur légère sur papier. 1816. Musée national de Séoul.

n'était pas facile d'assimiler la peinture chinoise des lettrés caractérisée par le style de l'école du Sud, formant le groupe des idéalistes.

Relations avec d'autres écoles de peinture

Il était de tradition, en Chine, que les peintres professionnels suivent l'école du Nord, tandis que les peintres-lettrés adhéraient à celle du Sud — ceci jusqu'avant l'époque de Dong Qichang. Les fonctionnaires-lettrés soutenaient la peinture des lettrés, alors que les empereurs favorisaient le style académique. Les deux groupes de peinture s'étaient développés parallèlement, tout en restant opposés l'un à l'autre.

En Corée, l'attitude des lettrés vis-à-vis du style de l'école du Nord et des peintres professionnels adoptant ce style à l'instar des lettrés, était conciliante. Au moment de la pénétration de l'école du Sud, les peintres coréens ne se souciaient pas de distinguer si cette école était celle des lettrés ou celle des professionnels. Aux XVIII^e et XIX^e siècles, la plupart des peintres professionnels pratiquaient le style de l'école du Sud, alors que les lettrés combinaient le style des deux écoles.

En résumé, le rang social des peintres ne déterminait pas le style de leurs œuvres. Ainsi, dans la peinture des lettrés en Corée, peut-on remarquer le compromis entre la tradition des lettrés et la tradition académique²³.

Relations entre la peinture des lettrés et l'école du Sud

Les peintres-lettrés chinois puisaient leur inspiration dans la nature ambiante dont ils étaient proches. La peinture des lettrés chinois attribuait la formation de son style à la dynastie des Yuan, époque où les peintres-lettrés ressentaient une intimité profonde avec la nature. Au XVIII^e siècle, les peintres coréens s'attachaient à trouver leur inspiration dans la nature coréenne, au lieu de la chercher dans les modèles chinois, sans avoir le souci de s'assimiler intégralement à l'école du Sud importée de Chine. A partir de ces deux écoles, ils créèrent un style synchrétique, n'appartenant ni à l'une ni à l'autre, style illustré explicitement par des artistes tels que Yi In-mun (fig. 3) et Kim Hong-do (fig. 4).

Ainsi, la peinture de l'école du Sud s'est-elle fixée en Corée au cours du développement de la peinture des lettrés ; la peinture des lettrés s'affermisait en Chine dans la peinture de l'école du Sud au XIV^e siècle.

Quelques étapes du développement de la peinture des lettrés et leur influence

Compte tenu des changements de tendance survenus au XVIII^e siècle, la peinture peut se diviser en trois périodes : celle du début (1725-1750), celle du développement (1750-1800), enfin celle de l'apogée (1800-1825).

Tout au long des deux premières périodes, la peinture coréenne ne fut influencée par les modèles chinois des Song, des Yuan et des Ming qu'à travers les albums de modèles des Qing. Lors de la troisième période, le contact direct des Coréens avec des lettrés chinois dans la capitale des Qing entraîna, par la suite, une influence marquante de la peinture chinoise sur celle de la Corée. Quant aux modèles chinois, Mi Fu, Ni Zan et Chen Zhou, ils furent particulièrement l'objet de l'intérêt des peintres coréens. A leur côté, citons également Ma Yuan, Xia Gui, Dai Jin, Wu Wei et Lan Ying. En fait, la peinture des lettrés coréens au XVIII^e siècle connut l'influence de celle d'une bien longue époque s'étendant sur plusieurs dynasties chinoises : Song, Yuan, Ming et Qing.

Cette peinture s'épanouit dans la mesure où elle s'affranchit du modèle chinois, tandis qu'elle se sclérosa lorsqu'elle s'en rapprocha. Se libérant de la tradition chinoise, elle eut sa floraison à la fin du XVIII^e siècle ; subissant le goût chinois, elle connut son déclin à partir du début du XIX^e siècle.

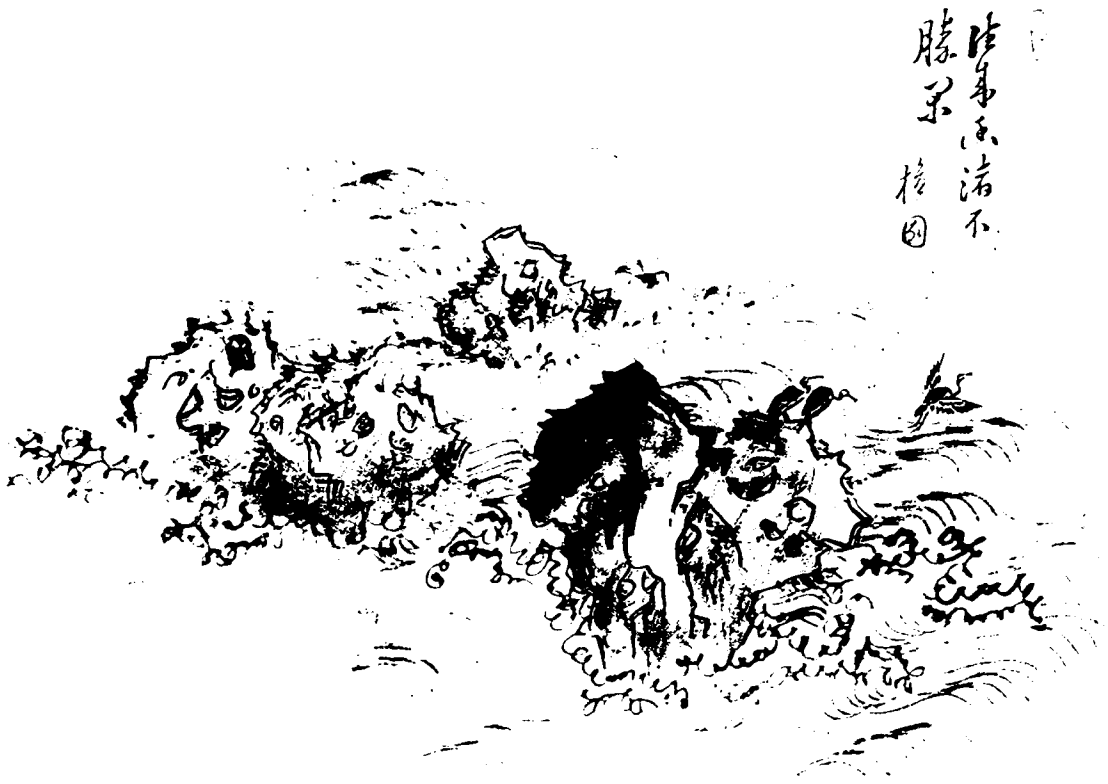


Fig. 4. « Oiseaux sur les vagues », Kim Hong-do (1745-?).
Encre et couleur légère sur papier.
Musée Kansong, Séoul.

Les peintres-lettrés dans la première moitié du XVIII^e siècle

Les peintres de cette époque virent s'infiltrer le style de l'école de Wu, teinté du courant de l'école du Sud provenant de la Chine. L'école du Nord cessa d'être la source de l'inspiration artistique. Au fur et à mesure que les peintres coréens voulaient traduire la nature de leur pays, il ne leur était plus nécessaire d'adopter les concepts chinois, ni de répéter les méthodes chinoises. Il est admis que Chông Sôn fut l'artisan de l'indépendance de la peinture coréenne. Tout en se détachant de la tradition chinoise, les apports nouveaux thèmes, composition (fig. 5), usage du pinceau et motifs , donnèrent une impulsion radicale à l'avènement de la peinture des lettrés.

Avant le XVIII^e siècle, la nature créée, dans les œuvres des paysagistes, était l'objet de l'aspiration des hommes. Ces relations de distinction entre la nature et l'être humain s'affaiblissant, la nature est personnifiée (fig. 6), tandis que l'être humain s'incarne en elle. En conséquence, les motifs picturaux se simplifient (fig. 15) dans la mesure où ils cessent d'être idéalisés. En ce qui concerne la représentation des

habitations, des villages ou de petites chaumières (fig. 7) se substituent aux ermitages et aux pavillons; c'est-à-dire que sont préférés les lieux où vivent les hommes aux endroits où l'on médite sur le mystère et le merveilleux de la nature. Un autre exemple montrant ces nouvelles relations intimes des peintres avec la nature, est l'absence d'êtres humains dans la peinture de paysages.

Quant à la composition de l'espace, avant le XVIII^e siècle, les arrière-plans, les seconds plans et les premiers plans étaient représentés d'une façon suggestive, ce qui renforçait l'imagination des spectateurs. Leurs échelonnements étaient donc nets et contrastés. A partir du XVIII^e siècle, un tableau se compose bien souvent de l'un des trois plans, à savoir un espace unique sans superposition (fig. 8). La conception réaliste de l'espace remplace alors la conception abstraite d'un espace imaginaire illimité.

Dans le genre pictural, il est à signaler la préférence accordée à la représentation des animaux, à la différence des thèmes traditionnels de la peinture des lettrés chinois. Les chevaux, les tigres et les oiseaux sont choisis de préférence aux « quatre plantes nobles », si bien que la peinture de paysages



Fig. 5. « Cherchant les prunes sur le pont ». Sim Sa jông (1701-1769). Encre et couleur légère sur soie. 1766. Musée national de Séoul.

Fig. 7. « Chaumière dans les gorges profondes de la montagne ». Sim Sa jông (1701-1769). Encre et couleur légère sur papier. Musée Kansong, Séoul.



Fig. 6. « Habitation du sage dans la vallée ». Chông Sôn (1676-1759). Encre et couleur légère sur papier. Musée Kansong, Séoul.

Fig. 8. « Rocher devant la porte Tongch'ôn ». Chông Sôn (1676-1759). Encre sur papier. Musée national de Séoul.





Fig. 9. « Entrée du village Yongt'ong », Kang Se-hwang (1713-1791).
Feuille d'album, encre et couleur sur papier. Musée national de Séoul.

devient moins importante. Les meilleurs représentants de la peinture des lettrés sont certainement Ch'ông Sôn et Sim Sa-jông.

La deuxième moitié du XVIII^e siècle

A cette époque, la tradition de la peinture des lettrés se fixe sous une forme plus révélatrice qu'auparavant. Cette peinture se libère totalement de l'art idéalisé des peintres chinois pour atteindre à une simplification extrême (fig. 9).

Durant la période précédente, les artistes s'orientaient vers les attraits sensibles de la nature, tandis qu'au cours de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, ils se laissèrent attirer par une satisfaction intellectuelle que procure celle-ci. Grâce à la nouvelle interprétation des modèles, la joie de la vie solitaire se découvrit dans la création d'un monde où les artistes prenaient plaisir à demeurer (fig. 10).

A propos du genre pictural, les peintres de cette deuxième période ne s'intéressaient guère aux motifs d'animaux. Leur attention se concentrait sur la peinture de paysages, plus précisément sur quelques éléments extraits d'un paysage. Leur esprit entraînait en contact très intime avec la nature. Ils se montraient de plus en plus attirés par une nature personnalisée.

Dans l'exécution, apparaissait une évocation faisant appel à la profondeur de l'esprit à travers la touche improvisatrice du pinceau. Leurs traits se rapprochaient explicitement de la conception calligraphique. Chaque artiste s'efforçait de découvrir les règles de traits originaux. Cette époque connut en particulier une pleine harmonie dans le brassage des différents traits appartenant aussi bien à l'école du Sud qu'à l'école du Nord. Le point culminant de cette union est atteint dans le *Paysage d'été* (fig. 3) attribué à Yi In-mun.

Une autre réalisation importante est la disposition des plans du tableau, jouissant d'une liberté totale sans être contrainte de se conformer à la composition minutieusement structurée de la peinture chinoise. Succédant à Ch'ông Sôn, Kim Hong-do y réussit de façon remarquable. Les grands maîtres de cette époque sont Yi In-sang, Kang Sehwan, Yi In-mun et Kim Hong-do.

L'époque de l'apogée

Se détachant de la peinture de paysages, cette époque est marquée par la préférence portée aux éléments simples extraits de la nature, que ce soit un arbre ou une fleur. La plupart des œuvres représentent le bambou, l'orchidée, le prunier ou la pierre, thèmes traditionnels de la peinture des lettrés. Dans la mesure où les « quatre plantes nobles » composent, à elles seules, une scène dans le tableau, elles se transforment en genre pictural de paysage. Ces sujets symbolisaient jusqu'alors les vertus confucéennes, mais maintenant ils reflètent aussi bien l'état d'âme que le sentiment lyrique des artistes demeurant en communion avec ces objets. La personnalité du peintre, incarnée par la pureté qui se détache de ce bas monde, se reflète dans son art, créant ainsi un univers poétique.

La peinture de paysages n'attire plus autant les artistes que celle des « quatre plantes nobles », mais elle présente un nouvel aspect dans sa composition. L'horizon s'abaisse au point de paraître au niveau du sol. Le paysage est donc représenté tel qu'il est vu par les spectateurs. Dans les cas extrêmes, l'horizon disparaît du tableau, ne laissant que des modèles abstraits de conception calligraphique. La notion de l'espace devient de plus en plus abstraite.

En outre, il s'agit du problème de l'évolution de la technique du pinceau et de l'encre. Les peintres n'utilisent alors que les traits d'encre et les pointillés; les procédés, tels que « encre éclaboussée », « pinceau frotté », ne suscitent plus leur



Fig. 10. « Pins couverts de neige »,
Yi In-sang (1710-1760).
Encre sur papier.
Musée national de Séoul.



Fig. 11. « Saison froide », Kim Chông-hûi (1786-1856).
Encre sur papier. 1844.
Collection Son Ch'ang-gûn, Séoul.

intérêt. Ils choisissent, d'autre part, un procédé unique, soit les traits plissés ou autres, pour la représentation de divers objets dans un seul tableau. Par la suite, la conception de la peinture parvient à s'identifier avec celle de la calligraphie (fig. 11). L'effet abstrait s'y dégage autour des signes calligraphiques tracés dans l'œuvre.

Cette époque vit l'apparition d'une conception de jeux d'encre plus intenses que jamais (fig. 12) sous l'influence de la peinture des quatre maîtres des Yuan et des Qing. Caractéristiques sont les esquisses à l'encre qui s'opposent aux œuvres élaborées. Les artistes les plus illustres sont Yi Chae-gwan et Kim Chông-hûi ; ce dernier a particulièrement marqué son époque.

IV. Comparaison des éléments caractéristiques de la peinture des lettrés en Corée et en Chine

La nature vue par les peintres-lettrés

Afin d'analyser les particularités de leurs œuvres, on peut s'interroger sur les « accents », les « sélections »²⁴, employés dans l'évaluation des données de la perception par les peintres des deux pays. Les attitudes des artistes face aux trois données fondamentales de l'expérience — ciel, terre et homme —, caractérisent respectivement leur esprit.

Les peintres chinois tendent à saisir la réalité de l'être humain au sein de la nature — point de vue de Laozi —, tandis que les peintres coréens sont enclins à percevoir la réalité de la nature à travers celle de l'être humain — optique de Confucius. Les tendances de chaque doctrine caractérisent les formes, les contenus et les tons de la peinture des lettrés des deux pays. La qualité de la forme picturale en Corée est représentée par le naturalisme humaniste, celle de la Chine par le naturalisme mystique.

Les lettrés chinois portent leur attention sur l'essence et le devenir de l'univers — le Tao. Leur activité artistique se rapproche ainsi de celle des mystiques ; ils recherchent, dans la mystique, l'harmonie avec l'univers par la communion avec les objets. Pour eux, la nature n'est pas un enchevêtrement de faits ; elle est le réservoir des lois spirituelles. En se concentrant

sur l'âme de la nature, ils tâchent d'intégrer leur âme propre à celle-ci. Pour mener une vie harmonieuse avec la nature, Laozi recommande de se détacher aussi bien des devoirs que des ambitions. De même que le ciel peut être éternel grâce à ses lois — le non-agir et le naturel (*wu-wei zi-ran*⁽⁶⁸⁾) —, le sage peut se réaliser par le renoncement à l'intérêt individuel selon le modèle des lois du Ciel. La contemplation idéaliste leur permet de substituer le surnaturel au naturel. Tout en imprégnant leur imagination de la liberté taoïste, les artistes chinois créent par la pratique de la méditation ainsi que par la spontanéité.

A la différence des Chinois, les peintres coréens enracent leur esprit dans le néo-confucianisme, doctrine humaniste. Le



Fig. 12. « Lettré sous les pins »,
Yi Chae-gwan (1783-1837)
Encre et couleur sur papier.
Musée national de Séoul.

Tao des taoïstes prend sa source dans le principe du Ciel, essence qui engendre l'action opérante du cosmos, tandis que, chez les confucianistes, le Tao correspond à la morale pratique, qui n'est autre que la règle de conduite dans la vie. En tant qu'éthique, l'humanisme confucéen possède une force semblable à celle de la religion²⁵. Confucius situe les hommes dans un univers moral dans lequel l'ordre de la Terre répond à l'ordre du Ciel. Sans manifester aucun souci à l'égard du monde mystique²⁶, Confucius étudie attentivement les relations entre les hommes. C'est par les vertus humaines et quotidiennes que les confucianistes visent à construire une société idéale et harmonieuse. La vie du lettré y est glorifiée comme une quête idéale de l'homme. N'affirmant aucune infériorité naturelle de l'âme humaine²⁷, les idées confucianistes proposent aux érudits de faire évoluer leurs facultés innées en rapport avec les affaires, quotidiennes, et de mettre en œuvre leurs dons naturels à travers la connaissance des anciens. Par l'application de la compréhension des principes, s'effectue l'accumulation de véritables connaissances : « cognition », « scruter la nature des choses ». Grâce aux connaissances et aux perceptions des choses, il est possible de se former une conscience claire, à savoir la « sincérité ». Cette conscience claire et ferme peut régler la direction de la conduite : étape de « rectifier les sentiments ». La politesse s'y réalise par la sincérité ainsi que par les sentiments rectifiés. Les disciplines morales ne s'achevant pas avec les connaissances intellectuelles, elles doivent être complétées par des actes. Tout ce qui est reconnu comme rectitude doit se concrétiser par des efforts répétés. Il s'agit de la conduite de la personne.

L'accomplissement de l'enseignement de Confucius réside donc dans la formation d'hommes supérieurs d'une grande valeur morale. Formés dans la culture confucianiste attentive à la vie terrestre, les artistes coréens créaient un monde empreint d'un naturalisme humaniste. Dans la peinture des lettrés coréens, n'apparaît aucune note religieuse, mais seulement un accent moral dérivant de la conception confucianiste de l'univers.

Les différentes positions spirituelles de peintres des deux pays s'exprimèrent également dans le procédé consistant à observer la réalité sociale.

Les peintres-lettrés chinois, attirés par la métaphysique et la mystique, renoncèrent à tout ce qui est obligations mondaines. Ensuite ils se retirent dans des monastères bouddhiques ou des ermitages taoïques. Même ceux qui restent dans le monde s'engagent dans une certaine retraite psychologique, refusant d'exercer des fonctions publiques. La conception taoïste du non-agir leur enseigne que le détachement complet de ce monde constitue la voie la plus courte vers l'illumination spirituelle. La peinture des lettrés chinois est donc le produit d'une vie méditative et solitaire, dans l'état d'une délivrance absolue²⁸.

Se préoccupant du corps social, les peintres coréens pratiquaient la morale rigoureuse du confucianisme. Les responsabilités sociales correspondaient non seulement à leurs missions, mais aussi à la voie même de leur propre réalisation. Ils ne songeaient ni à abandonner l'ordre social, ni à refuser les fonctions officielles proposées. Ils s'évertuaient à construire une société humaine idéale tout en respectant la conformité ainsi que la modération que leur enseignait le confucianisme. Ainsi, comparés aux peintres-lettrés chinois qui travaillaient dans un esprit indépendant, soucieux d'individualisme, les Coréens, à la fois endoctrinés de façon académique et dotés de postes officiels, exerçaient leur art dans un esprit rationnel, soucieux d'ordre et de stabilité.

Globalistes et éclectiques

Pour les peintres-lettrés chinois, il s'agit de parvenir à l'illumination dont l'objet est une réalité suprasensible. Chez les bouddhistes et les taoïstes, elle peut s'incarner par l'éclair instantané de l'intuition et non par la connaissance progressive. Naturellement, les lettrés chinois s'appuyent sur des formules globalistes. Ils se conforment aux groupes de l'école du Sud, idéalistes, en s'opposant à ceux de l'école du Nord, réalistes. D'après cette dernière, l'illumination peut s'obtenir par le développement graduel du cœur, par le progrès lent impliquant des études méthodiques et des conseils intellectuels. Cet académisme était mis en accusation par les peintres-lettrés chinois, qui ne suivaient de façon unilatérale que l'école du Sud.

En Corée, l'académisme représentait la première étape de leur instruction morale. Tout en s'accordant avec les gradualistes, adeptes de l'accumulation des efforts et de l'expérience, les peintres-lettrés demeuraient donc fidèles à l'esthétique de l'école du Nord, même après l'introduction de celle du Sud. Ils ne surent pas facilement s'associer à l'esthétique intuitive, anti-intellectuelle de l'école du Sud. C'est donc le style éclectique qui y prédomine : la fusion des styles variés de l'école du Nord et du Sud ; le syncrétisme des styles de *xie-xing* et de *xie-yi*.

L'interprétation des objets

Le mysticisme des peintres chinois vise à faire l'expérience de la réalité ultime, à savoir le surnaturel. Leur activité artistique fonctionne comme un jeu religieux qui leur ouvre les horizons illimités de la vie intemporelle²⁹, répondant ainsi aux recherches de Laozi et de Zhuangzi qui voulaient scruter l'essence qui, à la fois, précède l'homme et le surpasse.

De même les œuvres peuvent se caractériser par les notions de « vide » (manifestation non-existante), de « dynamisme » (manifestation du dualisme *yin-yang*) et de « illimité » (manifestation du flux éternel des choses) notions caractérisant également les philosophies de Laozi et de Zhuangzi. D'après Soper, les traits particuliers de la peinture des lettrés sont l'espace, la permanence et la solidité³⁰. Chacun s'accorde aux notions citées ci-dessus : l'espace au « vide », la permanence à « l'illimité » et la solidité au « dynamisme ».

L'espace indéfini impliquant le Vide est le symbole visuel du Tao, qui est la représentation du flux éternel de l'être et du devenir. Dans le flux du Tao, se trouve le mouvement incessant. L'abstraction symbolique de la forme et des phénomènes naturels renvoie au dualisme *yin-yang*, ce qui suscite la combinaison dynamique des forces dans les peintures. Une qualité vivante caractérise même les objets statiques, entraînant ainsi une certaine instabilité en tant qu'effet pictural.

S'appliquant à exprimer le Vide de l'espace incommensurable, les peintres chinois mettent leur génie en œuvre dans le domaine de la composition. Une qualité positive en est la solidité imposante et grandiose, contribuant à l'effet de perfection et d'austérité. Comme effet inverse, on peut citer le schématisme. La disposition saisissante est soutenue par le calcul organique des parties, de telle sorte que l'effet pictural s'oriente vers le schématisme. Il en résulte qu'il se rapproche de l'artificial et de l'anti-naturel³¹. Il faut y ajouter un autre facteur qui accélère l'effet du schématisme : la persistance du vocabulaire de « types-formes » (*chang-xing*¹⁶⁹). Selon l'analyse de Levenson, les règles codifiées du vocabulaire de types-formes peuvent être souvent interprétées comme des idéaux au-dessus de la surface sensible de la vie phénoménale³². Il est

possible de considérer l'orientation du schématisme comme l'une des impasses artistiques, issues de leur mode de pensée idéaliste.

Les artistes coréens poursuivent, d'une façon rationnelle, l'harmonie de l'univers à travers la communion avec les objets. N'admettant pas l'existence d'un autre univers parfaitement détaché de la réalité de ce monde, ils s'attachent à la recherche de la relativité réaliste plutôt qu'à celle de l'absolu spirituel. Cette démarche provient du confucianisme, qui est une éthique visant à régulariser les rapports humains.

En conséquence, les conceptions confucéennes tels la conformité (régularité), l'équilibre (stabilité) et l'existence (présence) déterminent les caractéristiques de la peinture des lettrés coréens.

La notion de l'équilibre confucianiste se transcrit dans les œuvres par un état de stabilité et de repos, qui s'oppose au dynamisme et à l'instabilité de la peinture chinoise. Selon le *Zhongyong*, l'harmonie s'obtient par l'action d'un état d'âme équilibré, dépouillé de l'agitation due aux sentiments de colère, de tristesse ou de joie. La forme est un moyen de représenter les idées confucéennes, qui concernent à la fois l'être humain et la réalité vivante. Pour les peintres ne s'intéressant guère à la survie, la forme est la représentation aussi bien de la présence que de l'existence. Les artistes se proposent de capter les impressions fugitives et les nuances extrêmement délicates qu'engendrent les objets en tant que substances corporelles. Dans les œuvres coréennes figure la concrétisation réalisée par une description impressionniste plutôt qu'une abstraction faisant appel à une représentation suggestive. Par ailleurs, l'art pictural coréen se caractérise par le souci de l'uniforme et de la régularité dans les formes et dans les proportions. Ne s'attachant qu'aux procédés naturels, et non aux procédés artificiels, irréguliers, ils ne tombent pas dans le travers de la

stylisation. La libération du souci des «types-formes», qui reflètent l'esthétique idéalisée, a pour résultat d'accroître le non-achèvement de leur expression artistique. A la base de leur pratique réside un enchantement s'opérant autour de la conception d'imperfection des champs de la nature ainsi que de ceux de la réalité.

La composition : verticalité en Chine, horizontalité en Corée

Dans la composition de l'art pictural chinois, la verticalité est remarquable. Face à une œuvre, celui qui la contemple éprouve une impression d'élévation qui lui permet d'entrer dans un monde irréel et mystérieux. Ce mouvement ascendant favorise une certaine instabilité. Au fond de cette disposition spécifique dans le mode d'expression, se trouve profondément exprimée l'aspiration à l'évasion mystique et aux vertus supérieures.

Afin de créer cet effet, les peintres font appel à une composition symétrique, à une structure contrastée entre le mouvement vertical et le mouvement horizontal (fig. 13, 14, 15), ainsi qu'à la verticalité dans la disposition des montagnes (fig. 1, 16, 17, 18). En ce qui concerne le procédé de la composition symétrique, la disposition de la masse montagneuse sur l'axe central du tableau aboutit à un prolongement infini de la vue du ciel. L'accent mis sur cette continuité de l'espace fait perdre leur pesanteur aux objets représentés, ce qui renforce l'effet de l'élévation des figures. La symétrie dans la composition confère finalement un caractère irréel aux figures, lequel caractérise l'esprit des peintres chinois familiarisés avec les idées taoïstes.

Les peintres coréens privilégient l'horizontalité dans la composition picturale, ce qui signifie qu'ils sont soucieux de stabilité et d'équilibre. Ils ne se fondent que sur l'asymétrie



Fig. 13. « Montagnes déchirant les nuages du printemps et la brume du matin », Gao Kegong Musée Guogong



Fig. 14. « Deux pêcheurs », Wu Zhen Rouleau en hauteur, encre sur soie Musée Guogong



Fig. 16. « Cascade que l'on écoute à l'ombre des pins », Chen Zhou. Rouleau en hauteur, encre et couleur légère sur papier. Musée Gugong.

Combinaison des montagnes

En Chine, le contraste entre les montagnes majeures⁽⁷⁰⁾ et les montagnes moins élevées⁽⁷¹⁾ est remarquable (fig. 13, 14, 15). C'est la réalisation de la cohérence à travers l'interdépendance des contraires ayant son origine dans le dualisme yin-yang. L'opposition prononcée entre les montagnes est la trace de l'interprétation picturale de ce dualisme. Les peintres chinois s'attachent au principe des montagnes principales et des montagnes secondaires; quand les montagnes dominantes sont verticales, les montagnes inférieures doivent être de faible hauteur (fig. 14, 15); quand les montagnes souveraines sont obliques, celles qui sont moins élevées doivent rester dans les lointains (fig. 1). Le contraste entre les groupes de montagnes repose sur l'importance accordée à la régularité des montagnes mineures qui entourent la montagne principale.

Les peintres coréens observent le principe de la conformité dans les combinaisons de montagnes et de rochers (fig. 3, 5, 8). Tantôt les tableaux se composent entièrement de montagnes de dimensions semblables, tantôt il est difficile de distinguer la montagne majeure des montagnes secondaires (fig. 3, 5). Même quand ils représentent des montagnes de hauteurs diverses, les artistes évitent un contraste trop fort entre la montagne souveraine et les montagnes environnantes. Ils varient les dimensions des monts qui entourent la montagne principale (fig. 4, 9). Un autre procédé consiste à disposer les montagnes ou les rochers selon leurs dimensions respectives (fig. 6).

Combinaison des arbres

En Chine, la recherche du contraste marqué s'observe également dans la combinaison des arbres: des plantes très jeunes se combinent avec des plantes très âgées (fig. 14); des arbres feuillus s'associent à des arbres morts (fig. 1, 13, 15, 18), symbole du cycle infini de la vie et de l'éternité. On a dit plus haut que les Chinois s'intéressent à l'au-delà. Le contraste entre les éléments picturaux, basé sur le dualisme yin-yang, est l'une des caractéristiques de l'art chinois.

En Corée, dans la composition des arbres, le principe de la régularité est fidèlement observé. Les tableaux ne combinent que des arbres ayant le même âge (fig. 3, 5). Un grand nombre d'œuvres associent des arbres parvenus à maturité. Les peintres coréens ont souci d'exprimer le caractère temporel de la vie.

Combinaison des rochers

L'importance presque excessive accordée en Chine aux petits rochers est manifeste. Les roches qui ornent les montagnes ou les falaises ont pour fonction de faire paraître ces dernières plus grandes (fig. 1, 14, 15, 16). De petits rochers éparpillés au bord de l'eau donnent plus d'étendue aux rives et aux berges des lacs et des fleuves (fig. 15). L'effet de grandeur est l'une des préoccupations primordiales des peintres chinois.

Dans la plupart des œuvres coréennes, de tels rochers sont absents (fig. 5, 6, 7, 12). On ne les trouve ni au pied des falaises (fig. 8), ni au bord de l'eau. Cela indique que les peintres coréens ne désirent pas l'agrandissement de modèles visant à un effet d'ampleur. Il en résulte une communication et une sympathie accrues entre les éléments de la nature et les personnages figurés dans les tableaux.

Les peintres coréens évitent d'introduire dans leurs œuvres des rochers de dimensions contrastées. Ils y insèrent des blocs de pierre qui ont pour rôle d'atténuer les différences de taille



Fig. 17. « Pins et montagnes au printemps », Mi Fu. Musée Gugong.

entre les rochers souverains et les rochers secondaires (fig. 9). Ils œuvrent dans l'esprit du « juste milieu »⁽⁷²⁾.

Les arbres

Les peintres chinois ont une prédilection pour les vieux arbres⁽⁷³⁾, les branches chargées de feuillage, les troncs⁽⁷⁴⁾, les nœuds et les racines⁽⁷⁵⁾.

Les arbres très âgés manifestent leur aspiration à l'immortalité. Afin de souligner au mieux leur vieillesse, les artistes exagèrent les racines (fig. 1), les nœuds et les rides (fig. 18). Les arbres au feuillage dru (fig. 16, 18) évoquent une nature luxuriante dont la racine plonge dans la pensée taoïste. De

même l'excès de mousse atteste la richesse de la végétation (fig. 13). Ces expressions symboliques sont destinées à accentuer l'énergie de la vie. Tout ceci reflète l'attraction des peintres chinois pour les forces surnaturelles.

Pour leur part, les peintres coréens préfèrent les arbres parvenus à maturité. Ne les intéressent ni les vieux arbres dépouillés, ni les arbres arborant leurs nœuds ou leurs racines. Même si le thème est l'hiver, ils choisissent des arbres garnis de feuilles (fig. 10, 11); ils célèbrent ainsi la jeunesse et la vie.

Les personnages

L'absence de personnages, ou le rôle passif de ceux-ci, est remarquable dans les œuvres chinoises. Cette particularité est étroitement liée à l'importance attribuée à l'arrière-plan et à la réduction vaste, et traduit l'aspiration des peintres à échapper aux soucis de la société humaine. Dans leurs œuvres, les auteurs ne placent ni personnages, ni maisons ou autres traces humaines (fig. 1, 13, 15, 17). Ce mode d'expression est influencé par la conception de la « non-existence ».

En Corée, rares sont les tableaux où ne se voit aucun personnage. Même dans ce cas, la nature est représentée de telle sorte qu'il s'agisse d'un endroit habité. Les artistes insistent sur ce qui existe; ils se plaisent à introduire des clôtures (fig. 7), signes de présence humaine. Ce trait ne se trouve pas chez les peintres chinois.

Cette peinture des lettrés, issue de Chine, a donc fleuri en Corée ainsi qu'au Japon dans des contextes respectivement différents. Malgré la suprématie de la Chine, il est nécessaire de la considérer et de la réévaluer tout en évitant la confusion, fréquemment faite aujourd'hui, entre sa valeur historique et sa valeur artistique. Notre étude de la peinture coréenne confrontée avec celle de la Chine³¹ pourrait se prolonger un jour sous l'angle comparatif avec le Japon, ce qui permettrait d'ouvrir un vaste champ de recherche visant à mettre en évidence d'autres caractéristiques de la peinture des lettrés en Extrême-Orient.

N.B. Bien qu'elle soit originaire de Corée, Ok-sung Ann-Baron a rédigé elle-même ce texte en français.

1. Les Si-Wang Wu-Yun peuvent être cités : Wang Shimin, Wang Jian, Wang Hui, Wang Yuanqi, Wu Li et Yun Shouping.

2. L'Académie de peinture est un bureau qui s'occupait de la peinture. Elle fut créée dès la fondation de la dynastie des Yi (en 1392). C'est un des bureaux du Ministère des Rites (*Yejo*), chargé des cérémonies, de la culture et de l'éducation.

3. « Sa » désigne légalement les fonctionnaires en dessous du cinquième grade (*op'um*) et « taebu » indique les fonctionnaires au-dessus du quatrième grade (*sap'um*).

4. Edwin O. Reischauer and John K. Fairbank, *East Asia, The Great Tradition*, London, 1960, p. 444.

5. Il existait une identité très nette entre les savants et les fonctionnaires qui exécutaient la peinture des lettrés en Corée et en Chine. En revanche, les peintres-lettrés japonais étaient des citoyens ordinaires, qui n'appartenaient pas à la classe de propriétaires fonciers.

6. Au Japon, à l'époque d'Edo, le style académique japonais — l'école Kanō — était patronné par le gouvernement des généraux (*shōgun*) et par les seigneurs féodaux provinciaux.

7. Sous la dynastie des Song et celle des Ming, les lettrés confucéens s'occupant des recherches du *Li* (*Li-xue*), s'affirmaient comme des orthodoxes confucianistes, sous l'influence du taoïsme et du bouddhisme. Ils discutaient les sujets de *xin*, *xing*, *li* et *qi* dans le domaine métaphysique.

8. E. Mac Cune, dans *The Arts of Korea*, Rutland, Vt., Tokyo, C. E. Tuttle Co., 1962, p. 23, commente l'expérience religieuse des Coréens.

9. Ko Yu-söp, dans *Han'guk misul munhwasa nonch'ong*, Seoul, 1974, p. 259, compare cet art confucianiste à l'art bouddhique des époques de Silla et de Koryö.

10. G. St. G. M. Gompertz, dans *Korean Art - II, Oriental Art*, vol. VII, n° 3, 1961, s'étonne de ce que, malgré le code strict imposé par le mode de vie confucianiste et malgré le conservatisme étouffant du milieu des lettrés, l'art ait pu conserver une telle vitalité.

11. Ils entrèrent en contact avec des grands peintres tels que Luo Pin, Zhang Wentao et Zhang Daowo, et avec des savants excellent dans les poèmes, la calligraphie et la peinture, tels que Ji Yun, Weng Fanggang, Tie Bao et Yi Bingshou.

12. *Sjunzi*. Les « quatre plantes nobles » sont le prunier, l'orchidée, le chrysanthème et le bambou.

13. Citons, *Li-dai hua-shi huihuan*, éd. par Peng Yuncan, Shanghai, en 1910, et *Kogu bikö*, éd. par Asaoka Okisada, en 1850.

14. Chan, Sön en coréen, Zen en japonais.

15. Édité par Yuwentang, 1678, vol. II, *Huajue*, fol. 1, recto et verso.

16. Peter C. Swann, dans *La Peinture chinoise*, p. 178, mentionne que « ceux qui recherchent l'expression d'une émotion dans les tableaux de Dong Qichang seront déçus ».

17. Fung Yu-lan, « The Philosophy of Chu Hsi », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. VII, 1942-1943, p. 9.

18. *Li*. Dans la philosophie chinoise, le *li* (littéralement, la raison) est la substance de l'univers, dans lequel règne le *qi*, souffle qui engendre la vie.

19. Ko Yu-söp, *op. cit.*, p. 197.

20. D'après *Hwagi*, reproduit par Yi Tong-ju dans *Han'guk hoehwa sosa*, Seoul, 1972, p. 111-113.

21. D'après *Künyök söhwa ching*, ces peintres-lettrés étaient trois fois plus nombreux que les professionnels.

22. E. Mac Cune, dans *The Arts of Korea*, remarque qu'au XVIII^e siècle, la grande mode était la peinture à l'encre de Chine qu'on exécutait rapidement; de plus la peinture, grâce à cette technique nouvelle, ouvrait la voie à l'expression individuelle ainsi qu'à la véritable inspiration.

23. Ce point peut être comparé avec la peinture des lettrés à la fin des Ming, S. Bush, dans *The Chinese Literati on Painting*, Harvard.

1971, p. 155, précise que la peinture des lettrés perdait une certaine austerité et la peinture des professionnels gardait la manière des lettrés.

24. V. Contag, «The Unique Characteristics of Chinese Landscape Pictures», *Archives of the Chinese Art Society*, 6, 1952, p. 45.

25. G. Rowley, *Principles of Chinese Painting*, Princeton 1947, p. 11.

26. S. Jenyns, *A Background to Chinese Painting*, London, 1935, p. 45.

27. E. F. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, New York, 1963, vol. 2, p. 35.

28. N. Vandier-Nicolas écrit, dans *Art et sagesse en Chine*, Paris, 1963, p. 180, que la peinture des lettrés est un jeu religieux, un mystère de grâce où tout est prévenance et liberté, effusion, surabondance et délivrance. Elle remarque que la création artistique pour les peintres-lettrés chinois n'est que le reflet de l'activité de la contemplation qui conduit à l'illumination spirituelle.

29. N. Vandier-Nicolas, «La Peinture chinoise à l'époque Song», *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 4, 1966, p. 532.

30. A. Soper, «Standards of Quality in Northern Sung Painting», *Archives of the Chinese Art Society of America*, vol. XI, 1957, p. 14.

31. J. Cahill, *Fantastics and Eccentrics in Chinese Painting*, New York, 1967.

32. J. R. Levenson, «The Amateur Ideal in Ming and Early Ch'ing Society: Evidence from Painting», *Chinese Thought and Institutions*, Chicago, 1957, p. 332.

33. Je remercie le Professeur F. Berthier qui m'a permis d'entreprendre cette recherche et qui m'a donné de nombreux et précieux conseils.



Fig. 18 «Pins et cyprès près de la cascade»,
Wen Zhengming, Rouleau en hauteur,
encre et couleur sur soie.
Musée Gugong.

1	文人画	26	禮學	51	鄭師南
2	早司斗	27	禪宗	52	述尊齋
3	國画院	28	尹喜道	53	崔滋
4	鄒歆	29	閑情	54	補向集
5	李寅文	30	申欽	55	張外遠氣
6	余弘道	31	陸堂先生全集	56	氣韻生動
7	李在竇	32	全翊煥	57	李奎報
8	沈師正	33	橫城書函徵	58	孝仁老
9	李麟祥	34	吳世昌	59	竹林高會
10	善世異	35	秋史休	60	清溪
11	金正喜	36	画禪室隨筆	61	教宗
12	兩班	37	拙樸	62	禪宗
13	士大夫	38	煮	63	画員取子
14	科舉	39	興	64	安才人君
15	取才	40	漢隸字源	65	松雪
16	寫意	41	西京	66	神閑齋集
17	朱寫學	42	東京	67	書院自然
18	正德	43	高佑	68	吾為自然
19	利用厚生	44	方勁右攝	69	崇山
20	實學未足	45	史巖碑	70	主山
21	實事求是	46	市氣	71	從山
22	丁若鏞	47	文宇香	72	中和
23	朴趾源	48	書卷氣	73	老樹
24	朴齊家	49	原木	74	背樹
25	理學	50	性	75	根樹