



Varia 3

- **Andrea Catellani**

Images jésuites entre Europe et Chine : métissage et traduction

Dans cet article, nous proposons l'analyse sémiotique en parallèle de deux gravures, une gravure chinoise et son « original » européen, pour exemplifier une modalité spécifique de la rencontre entre la Chine et le monde européen, et plus précisément entre l'identité européenne de la première modernité (XVIe et XVIIe siècles), portée par les jésuites missionnaires, et le monde chinois de l'époque Ming.

Après les moines Syriaques du VIIe siècle et les missionnaires franciscains et les marchands du Moyen Age, comme Marco Polo, c'est grâce aux Jésuites que l'Europe entre en communication de façon profonde avec la Chine, aux XVIe et XVIIe siècles¹. Le père jésuite Matteo Ricci est accepté à la cour de l'empereur comme savant ; il instaure un circuit de connaissance qui implique la dimension spirituelle, mais aussi technologique, artistique et culturelle en général². Et les images deviennent une partie non négligeable de ce circuit. La relation entre artistes, artisans chinois et missionnaires, et entre deux cultures visuelles qui

¹ Pour une présentation générale des relations entre le Christianisme et la Chine pendant l'histoire, voir, entre autres, R. Malek (éd.), *The Chinese Face of Jesus Christ*, Nettetal, 2003.

² Voir, entre autres, J. Lacouture, *Jésuites. Une multibiographie. 1. Les conquérants*, Paris, Seuil, 1991.

commencent à dialoguer autour des missions, est bien documentée et elle est très intéressante³. Notre discours se concentrera plus spécialement sur le monde de la gravure, art inventé par les Chinois et très développé au début du XVIIe siècle sous la forme de la xylogravure, et étudiera en particulier l'utilisation des gravures par les missionnaires jésuites.

Les premières gravures produites en Chine pour les activités des missionnaires sont des images de la vie du Christ et des épisodes bibliques, faites sous la responsabilité du célèbre maître Cheng Dayue, à la suite d'une demande de ce même Matteo Ricci (1605)⁴. Il s'agit de reproductions de quatre gravures dessinées en Flandre par l'artiste Maarten de Vos : la relation étroite avec le monde artistique des Flandres, bien connu par les Jésuites, sera un trait commun des gravures utilisées par les missionnaires en Chine entre les XVIe et XVIIe siècles. L'image qui sera examinée en détail fait partie de la seconde série, par ordre chronologique, composée de quinze gravures contenues dans une version illustrée du Rosaire, le *Song nianzhu guicheng* (« Règles pour réciter le Rosaire »), traduit par le Jésuite João da Rocha et publié à Nanjing en 1619. Ces 15 images sont des adaptations des gravures contenues dans les *Evangelicae Historiae Imagines ex Ordine Evangeliorum, Quae Toto Anno in Missae Sacrificio Recitantur* (Anvers, 1593). Il s'agit dans ce cas d'une série de 153 gravures qui illustrent de façon très complète les textes évangéliques, produites selon les notes et légendes du père jésuite Jérôme Nadal (1507-1580), disciple d'Ignace de Loyola, par un groupe d'artistes italiens (Agresti, Fiammeri, Passeri) et flamands (Maarten de Vos et les frères Wierix). Les Jésuites avaient aussi publiés un volume d'annotations et de méditations rédigées par le père Nadal, liées aux gravures, pour chaque fête et chaque dimanche de l'année liturgique, les *Adnotationes et Meditationes in Evangelia Quae in Sacrosanctae Missae*

³ Voir en particulier, C. Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, London, Reaktion books, 1997.

⁴ Pour une bibliographie historique sur les premières images chrétiennes en Chine, voir N. Standaert, « *Chinese Prints and their European Prototypes : Schall's Jincheng shuxiang* », *Print Quarterly*, XXIII, 3, 2006, pp. 231-253 ; N. Standaert, *An illustrated Life of Christ presented to the Chinese emperor : the history of Jincheng shuxiang (1640)*, Sankt Augustin, Institut monumenta serica, 2007.

Sacrificio Toto Anno leguntur (1594)⁵. Ce double livre est un véritable monument de l'imprimerie, diffusé dans le collège et les missions jésuites du monde entier, et aussi en Chine : une copie y était déjà présente en 1599.

Tel est donc l'intérêt de proposer une confrontation de type sémiotique entre deux images qui proviennent respectivement du Rosaire chinois et de l'ouvrage originel européen. Les images choisies nous proposent toutes les deux l'Annonciation de l'ange Gabriel à la Vierge Marie. Il s'agit d'un moment crucial du Christianisme et de la spiritualité d'Ignace de Loyola et des Jésuites en particulier : le moment où la liberté humaine s'ouvre à l'intervention divine, et donc où le ciel et la terre se touchent. Dans notre cas, en outre, autour de ce thème central, deux cultures visuelles, une européenne et l'autre chinoise, semblent se toucher aussi. Voir les deux images ensemble revient donc à constituer, comme on le verra, une sorte de macro-épreuve de commutation, entendue (en linguistique et en sémiotique) comme épreuve qui permet de vérifier l'existence de variantes et invariants culturelles et textuelles, et donc d'éléments capables de traverser la frontière entre les deux mondes visuels⁶.

La démarche choisie pour l'analyse en parallèle consistera à examiner successivement les images européenne puis chinoise. Les observations faites sur cette dernière nous conduiront à prendre en considération d'autres images de la même époque, pour arriver enfin à quelques conclusions générales sur leur confrontation.

Image de l'Annonciation en Europe : une machine à méditer

L'image de l'Annonciation contenue dans les *Evangelicae Historiae Imagines* nous présente Marie dans sa chambre, en train de recevoir l'annonce de

⁵ Anvers, Martinus Nutius. Sur les *Evangelicae Historiae Imagines* et sur les *Adnotationes et Meditationes*, voir, entre autres, A. Catellani, *Lo sguardo e la parola. Saggio di analisi della letteratura spirituale illustrata*, Florence, Cesati, 2010. Et aussi R. Dekoninck, *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle*, Genève, Droz, 2005.

⁶ Sur le concept d'épreuve de commutation, voir A. J. Greimas et J. Courtes, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. I, Paris, Hachette, 1979.

l'ange Gabriel ; cette scène centrale est entourée d'autres petites scènes⁷. Les lettres qui peuplent l'image et la légende en-dessous constituent une sorte d'instance cognitive qui ancre l'image et qui nous guide pour en déployer le sens. La série des lettres commence alors avec l'épisode précédent : Dieu le Père convoque les anges et envoie Gabriel pour porter son message (lettres A, B) ; ensuite, nous voyons l'ange et Marie qui parlent, et l'assentiment de Marie (lettres C, D, E). On passe enfin à la scène de la création de l'homme (F) et à celle de la crucifixion (G), advenues, selon une tradition extra-évangélique que Nadal fait sienne, le même jour de l'an de l'Annonciation. Cette connexion temporelle crée évidemment un réseau de signifiés, une isotopie qui inscrit dans le temps le dessein divin. Le corps de Marie est mis en évidence dans l'image, grâce à une série d'éléments : la luminosité de ce corps, les rayons qui arrivent sur Marie en tombant des nuées célestes, la position du point de fuite, proche de la tête de Marie, et aussi le baldaquin du lit. Notons par ailleurs une scission entre la dimension pragmatique (l'action de Dieu sur Marie) et la dimension contractuelle (l'échange verbal entre Marie et l'ange), et aussi une multiplication du même acteur (l'ange), destinée à représenter différents moments de l'histoire.

Du point de vue plastique, la diagonale principale est exploitée pour construire le lien entre les deux pôles, divin et humain, représentés respectivement par Dieu le Père et Marie. La texture du mur postérieur de la maison de Marie est formée par un dessin serré de lignes, qui semblent toutes rimer avec les rayons célestes, et qui dirigent l'attention sur Marie ; baldaquin et rayons forment ensemble un dessin triangulaire, qui pointe à son tour vers la Vierge. Nous trouvons dans cette image une scission fondamentale, typique aussi des Exercices Spirituels d'Ignace. Ignace propose toujours de commencer les méditations et les contemplations des exercices en faisant la « composition de lieu », et donc en imaginant le lieu vide d'une scène à méditer, et, après, les acteurs qui l'occupent⁸.

⁷ *Op. cit.*, p. 1. Pour une analyse détaillée de cette gravure, voir P.-A. Fabre, *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image*, Paris, Vrin-Ehess, 1992. Voir aussi A., Catellani, *Lo sguardo e la parola. Saggio di analisi della letteratura spirituale illustrata*, *Op. cit.*, 2010.

⁸ Pour une analyse des *Exercices*, voir R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, et P.-A. Fabre., *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image*, *Op. cit.*

Cette tendance analytique de séparation est présente dans notre image de l'Annonciation : les différentes scènes, identifiées par les lettres, sont autant d'« encadrements virtuels », sorte de « bouchée » d'information à avaler séparément par le lecteur/spectateur. L'image est comme un écheveau à débrouiller, comme ce qui se trouve sur le sol à côté de Marie : un écheveau visuel, que les lettres et l'apparat verbal aident à dévider. De plus, les deux figures de Marie et de l'ange sont projetées au dehors de l'espace réel de leur rencontre, le « cubiculum » (petite chambre) de Marie. Cette scission spatiale sépare donc les acteurs et le remplissage figuratif du lieu où ils se situent. L'effet iconisant de l'image est ici très poussé, grâce au clair-obscur, à la mise en évidence des volumes et à l'attention aux détails ; mais cette surface iconique « bien définie » est comme brisée par la juxtaposition des différentes scènes, et donc par les débrayages temporels, et encore par les distorsions visuelles qui distinguent le lieu et les acteurs. Et la présence même des lettres fait émerger au-dedans de l'icône la surface bidimensionnelle de la page.

L'image est donc fractionnée par l'œil de l'observateur, qui est modalisé par le destinant cognitif incarné dans le texte verbal. Le parcours dessiné par les lettres constitue un réseau topologique mémorisable qui prépare les lieux pour les « annotations » qui suivent, et qui augmentent l'information sur les différentes parties de l'image. Tout ce travail prépare à son tour la méditation écrite qui suit, où les personnages de la scène parlent et interagissent avec le « je » méditant. Ce « je » n'est évidemment pas seulement celui de l'auteur, mais tend à inclure le lecteur ; c'est un « je inclusif ». La rhétorique visuelle s'ouvre donc à la rhétorique verbale. Le point de vue de cette image est totalisant : le méditant voit et imagine tout. Ce point de vue « panoptique » est en réalité un procédé complexe de totalisation et d'accumulation des différents « encadrements virtuels » : le regard domine le tout, mais doit aussi parcourir les détails⁹. L'iconicité est comme « entamée » par l'apparat verbal, qui transfère la cohérence

⁹ Sur les différents types de point de vue, voir J. Fontanille, *Sémiotique et littérature*, Paris, PUF, 1999.

du niveau figuratif visible à la dimension intérieure, à l'œil intérieur qui est capable de compléter la scène, de la rendre vivante.

En Chine : entre copie et transduction

Tout cet appareil, cette « machine à méditer », produit international européen de la fin du XVII^e siècle, arrive en Chine ; il est montré à des artistes chinois par les missionnaires, qui demandent de le reproduire. On voit alors se produire ici, dans les différentes œuvres chinoises réalisées à la suite de cette arrivée, l'oscillation entre l'action de simple copie et la tentative de traduction, d'insertion à l'intérieur de son propre système culturel et de ses catégories. Dans un autre ouvrage des missionnaires de l'époque, le *Tianzhu jiangsheng chuxuang jingjie* (« Explication illustrée de l'Incarnation du Seigneur du Ciel »), écrit par le père Giulio Aleni et publié à Jinjiang en 1637, nous trouvons une série de 56 copies très fidèles des *Evangelicae Historiae Imagines*. Dans l'image de l'Annonciation, on a substitué le chinois au latin original, mais en laissant presque intacts l'image et son appareil, la perspective, le point de fuite, les ombres, les lettres. Évidemment, toute traduction implique des modifications : Bailey¹⁰ souligne par exemple, dans le cas du *Tianzhu*, l'économie des lignes et l'adoption d'un motif en forme de virgule pour les nuages, deux traits typiquement chinois.

Nous estimons en tout cas que l'Annonciation présente dans le *Song nianzhu guicheng* est un exemple beaucoup plus intéressant et abouti d'un certain type d'« inculturation » de la foi, et de rencontre de deux cultures visuelles différentes. L'apparat verbal a disparu. Le genre de l'image a changé : il ne s'agit plus d'une « image-machine » pour méditer longuement, mais d'une image qui présente la scène du mystère à contempler brièvement, au cours de la prière du Rosaire ; cette image est destinée à un public lettré, mais qui connaît peu le Christianisme et sa théologie.

Nous voyons la Vierge, le rayon qui tombe du ciel en suivant la diagonale principale, et l'ange devant elle. Le « cubiculum » est devenu un pavillon, avec

¹⁰ G. A. Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto, University of Toronto, 2001.

des décorations typiquement chinoises qui manifestent le goût pour le dessin, le trait. Un aspect important des configurations thématiques et des valeurs profondes a changé : Marie n'est plus montrée au milieu d'un environnement pauvre, modeste, de travail manuel, mais dans un pavillon assez riche, de haut niveau social, où on voit par exemple une petite table laquée au lieu du prie-Dieu, en syntonie avec l'environnement typique du lecteur modèle, le lettré chinois, et en syntonie aussi avec les attentes de ce lecteur modèle par rapport aux images. Les scènes latérales, comme les lettres de renvoi, ont disparu : à leur place, on trouve un panorama tout à fait cohérent avec le pavillon au centre, et très caractéristique de la peinture de l'époque Ming¹¹. Selon les catégories de la peinture chinoise, la position de l'observateur sur la scène est de type shen-yuan, c'est-à-dire avec une perspective en profondeur ; la maison et son toit sont vus d'en haut¹². Mais au fond de la maison on trouve un autre effet de profondeur, celui du p'ing-yan, la perspective plane : le spectateur dirige presque horizontalement le regard vers le lointain, vers l'infini. Le système de perspective est typiquement chinois, isométrique, sans points de fuite, et donc à son tour comme ouvert à l'infini. Les « encadrements virtuels », les débrayages temporels et spatiaux originaires ont disparu : l'image est unifiée autour de son centre thématique, le point de vue passe de la condition de terme complexe de totalisation et accumulation, propre aux *Evangelicae Historiae Imagines*, à celle d'un « panoptisme » simple, de l'analyse à une forme de synthèse.

Les deux images, européenne et chinoise, sont traversées par le double mouvement produit par les figures de l'ange et par celle des rayons de la lumière divine. On peut avancer l'hypothèse que le mouvement de l'image européenne s'achève sur la figure de Marie, et il est redoublé par le mouvement perceptif/cognitif de l'œil du spectateur, qui suit l'ordre des lettres légendées pour lire l'image. En revanche, les mouvements énergétiques dans l'image chinoise semblent trouver une sortie derrière la figure de Marie, vers le paysage : le dehors

¹¹ Voir C. Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, *Op. cit.*

¹² Sur les catégories de la peinture chinoise, voir en particulier Fr. Cheng, *Vide et plein*, Paris, Seuil, 1991, pp. 100 et suiv.

et le dedans de la maison sont en communication¹³. On trouve un cas comparable dans les deux scènes parallèles de la Visitation. La scène est vue en Europe de l'intérieur, et en Chine de l'extérieur de la maison d'Elisabeth et Zacharie. Le mouvement narratif et cognitif européen, marqué par les lettres qui nous guident de l'extérieur vers l'intérieur, est présent aussi en Chine. Dans ce deuxième cas, le mouvement prend une forme de zigzag : du cheval, à travers la porte, vers les deux hommes, Zacharie et Joseph, et enfin vers les deux femmes, Elisabeth et Marie. Et ce mouvement trouve enfin une sortie dans le vide des fenêtres, derrière les épaules des femmes, destination indiquée aussi par les lignes perspectives du sol. La dynamique de l'image chinoise est donc celle d'un mouvement qui va de l'extérieur de l'image, en la traversant, vers le vide, vers l'infini : un mouvement qui passe par le plein pour l'ouvrir, qui met en relation les figures et l'espace vide. La fermeture européenne s'oppose à l'ouverture chinoise. Nous pouvons alors évoquer ici une opposition de fond, proposée par le philosophe Emmanuel Levinas, entre le concept de totalité et celui d'infini¹⁴. Dans le premier cas, on trouve la constitution d'un univers cognitif complètement dominé, compris par l'instance cognitive ; dans le cas de l'infini, par contre, les éléments tendent à se disposer sur une scène qui est ouverte, qui n'est pas complètement délimitée, saisie et contrôlée. La première situation serait réalisée, sur le plan de la constitution visuelle, dans l'image européenne, la deuxième dans sa « transposition » chinoise.

Du point de vue figuratif, l'image chinoise de l'Annonciation ne montre pas la scène de la crucifixion, assez choquante pour les lettrés chinois de l'époque, et on ne voit pas non plus la figure de Dieu le Père et le foisonnement angélique de l'original européen. L'ange Gabriel en vol, au milieu des rayons, est remplacé par un oiseau avec une longue queue, proche de la colombe de l'Esprit Saint occidentale. A la place de Dieu le Père, on voit seulement le nuage, qu'on trouve dans la peinture chinoise de paysage comme élément dynamique de médiation

¹³ François Cheng nous rappelle que dans la peinture chinoise « il n'existe pratiquement pas de "scène d'intérieur" fermée. Tout l'intérieur s'ouvre vers l'extérieur et une habitation est vue à la fois du dedans et du dehors » (*Ibid.*, p. 100).

¹⁴ E. Levinas, *Totalité et infini*, La Haye, Nijhoff, 1961.

entre les deux éléments de base des montagnes et de l'eau¹⁵. Le nuage est aussi un élément important dans la tradition de la représentation sacrée chinoise d'inspiration taïste (représentation des immortels) ou bouddhiste (représentations des « bodhisattvas », des personnages sur la route de l'illumination). Le nuage, en relation avec le divin et en combinaison avec le motif de la diagonale qui tombe de gauche à droite, est présent par exemple dans les représentations du huitième Lohan, le Vajraputra (un des illuminés qui sont éternellement sauvés), avec un dragon (être divin par excellence) qui descend du ciel, entouré de nuages¹⁶. La figure 6 montre un exemple de cette structure, dans une image produite entre le XIIIe et le XIVe siècles. Dans l'image de l'Annonciation du *Song nianzhu*, l'ange est donc comparé aux bodhisattvas orientaux, et l'oiseau de l'Esprit semble se substituer aux dragons divins. La place du Dieu le Père est vide, peut-être pour ne pas le confondre avec quelques figures divines et semi-divines du panthéon chinois, et pour ne pas représenter la Trinité de façon maladroite¹⁷.

Le motif du nuage se retrouve donc dans les deux cultures avec une forme de textualisation différente, marquée par la distance entre la construction illusionniste volumétrique européenne et le motif chinois en virgule et en spirale. Il garde en tout cas sa fonction globale de marque de passage entre différents niveaux onto-théologiques (nature et surnature), et aussi celle de signe de présence de l'énergie divine, le souffle de l'esprit, qui parcourt l'être et l'image, et qui est en train de devenir, dans l'image produite pour le père da Rocha, Esprit Saint. Si Jésus est présenté par les jésuites en Chine comme le « Seigneur du Ciel », le « *Tianzhu* » incarné, l'Incarnation est le moment où souffle céleste et dimension terrestre se rencontrent.

Cette image nous présente donc des exemples de traduction de figures du monde et de structures plastiques entre deux encyclopédies visuelles différentes.

¹⁵ Voir Fr. Cheng, *Vide et plein*, *Op. cit.*, pp. 92 et suiv. Pour une théorie du nuage dans la peinture occidentale, voir H. Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972.

¹⁶ Voir en particulier G. A. Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, *Op. cit.*

¹⁷ Sur les problèmes de la présentation de la théologie de l'Incarnation et de la Trinité en Chine, voir le premier volume de R. Malek, *The Chinese Face of Jesus Christ*, *Op. cit.*

Mais on peut pousser l'analyse encore plus loin. L'image chinoise propose comme élément central le vide, qu'on trouve dans le Ciel, à gauche, mais aussi dans le paysage derrière Marie. Il s'agit d'un vide très significatif. Le Vide est un concept central de la culture visuelle chinoise. Pour les Chinois, comme nous le rappelle François Cheng, le Ciel est en soi sans forme, et correspond au Vide. Ce Vide n'est pas le rien, ni pour la cosmologie, ni pour la théorie de l'art, comme dit le théoricien de la peinture Chang Shih, cité par Cheng :

sur un papier de trois pieds carrés, la partie (visiblement) peinte n'en occupe que le tiers. Sur le reste du papier, il semble qu'il n'y ait point d'images ; et pourtant les images y ont une éminente existence. Ainsi, le Vide n'est pas le rien. Le Vide est tableau¹⁸.

Le vide est l'espace dynamique des pleins, le lieu originaire des figures, et en même temps l'accomplissement des images. Le Vide habite les images chinoises, comme espace blanc qui gouverne la production de sens et qui donc, sur le plan du contenu, met en relation les figures avec la dimension originaire du Souffle. Pour Fan Chi, un autre théoricien cité par Cheng, le vide doit être « plus pleinement habité que le plein », « car c'est lui qui, sous forme de fumées, de brumes, de nuages ou de souffles invisibles, porte toutes choses, les entraînant dans le processus des secrètes mutations »¹⁹. Le Vide (avec ses figures typiques, comme les nuages, la fumée, etc.) confère à l'image une unité « où toutes choses respirent ». Les vides sont des interruptions de la syntaxe figurative, qui suggèrent « un espace non mesurable, un espace né de l'esprit ou du rêve »²⁰. L'image est donc spiritualisée par les vides entre et dans les figures, par des vides qui invitent à aller au-delà de l'icône, de l'illusionnisme, peu apprécié en tant que tel en Chine. L'illusionnisme des images occidentales provoque dans les milieux des lettrés chinois, à l'époque des missions jésuites, alternativement merveille et mépris : cette « densité » de l'image, que nous avons observée, était évidemment

¹⁸ Fr. Cheng, *Vide et plein*, *Op. cit.*, p. 99.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 99-100.

²⁰ *Ibid.*, p. 103. Surtout dans la peinture de paysage, écrit Cheng, « l'artiste doit cultiver l'art de ne pas tout montrer, afin de maintenir vivant le souffle et intact le mystère » (p. 85).

un élément qui contrastait directement avec les lois fondamentales de la pensée chinoise sur l'image²¹.

Dans l'image chinoise, l'« évident » des figures, causé par l'absence de la construction des volumes avec les ombres et le clair-obscur, est accompagné par la condition d'ouverture de la maison. Globalement, l'image passe d'un sens de « plénitude » occidentale, de foisonnement à explorer de façon analytique, à un effet de simplicité synthétique, où on trouve des vides qui font « respirer » les choses, qui les immergent dans un tout dynamique en mutation. Ici, nous trouvons le cœur de la transduction opérée : le plein européen, baroque et jésuite, s'oppose à la collocation des pleins dans un vide fondamental, un espace ouvert, en Chine. Il faut aussi rappeler que Marc Fumaroli définit le style de la rhétorique jésuite de l'époque comme une tentative de « dire tout avec tous les moyens », et donc comme un style cognitif et expressif de multiplication didactique et persuasive²². En Chine en revanche, à la même époque, c'est l'aura des figures qui doit apparaître, c'est leur condition de présence partiellement cachée dans le vide qui les entoure et les « remplit », dans l'infini.

Conclusions : au-delà de l'image matérielle

Nous avons tenté de montrer quelques cas de changement, de « métissage » et de conservation, à plusieurs niveaux, qui se produisent dans le passage de l'image occidentale à l'image chinoise. La « haute définition » des *Evangelicae Historiae Imagines*, portées par les Jésuites en Chine, mais aussi les aspects dramatique, didactique et analytique, étaient pour les lettrés chinois (plus favorables à une peinture intériorisée) des motifs de dépréciation, au-delà de l'émerveillement initial pour le réalisme, supérieur à celui des images chinoises. Mais l'aspect que nous voulons souligner est autre. En effet, les deux cultures visuelles proposent d'aller au-delà du visible, du perceptif, même si cela se réalise selon deux mouvements différents. En Europe, l'iconicité est complétée, l'illusionnisme est réalisé, mais il est ensuite comme traversé et brisé par les

²¹ Voir C. Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, *Op. cit.*

²² Voir M. Fumaroli, *L'Ecole du silence. Le sentiment de l'image au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1994.

débrayages et par la prise en charge de l'image par le texte verbal. En Chine, ce qui était dans l'original européen la rupture d'une icône à haute définition devient simplification de l'image, avec des figures réduites à des espaces vides entourés de lignes, avec une raréfaction figurative, et avec l'ouverture de vides même entre les figures : toutes ces opérations laissent circuler l'énergie, le souffle vital, et permettent d'intérioriser l'image, de l'embrayer sur la subjectivité. L'embrayage européen sur le sujet est opéré par le texte verbal, celui chinois est déjà dans l'image visuelle. En Europe, nous passons de la haute définition figurative à la haute définition cognitive, jusqu'à la haute définition passionnelle dans la méditation écrite, qui est pleine d'appels aux affections et à la rencontre directe avec les personnages évoqués. En Chine, l'icône est incomplète, la raréfaction des figures et entre les figures fait apparaître la dimension dynamique interne, spirituelle de l'être. Comme on l'a déjà montré, la théorie de la peinture chinoise est remplie de réflexions sur l'inachevé comme ouverture à l'au-delà de l'image. Comme nous le dit encore François Cheng, « l'image vise à créer un espace médiumnique où l'homme rejoint le courant vital ; plus qu'un objet à regarder, un tableau est à vivre »²³.

Nous trouvons alors une syntonie profonde et non immédiatement détectable entre la tendance globale anti-iconique chinoise, présente dans l'Annonciation de 1619, et les images pour la méditation de Nadal et des artistes européens. Dans les deux cas (avec l'apparat verbal-visuel, ou avec la raréfaction et l'ouverture), on invite la subjectivité à s'activer pour « compléter » et animer l'image, pour l'intérioriser, en l'utilisant comme support pour une activité spirituelle de méditation et prière. La continuité iconique est donc interrompue, dans les deux cas, pour faire place à une continuité d'un ordre supérieur, une continuité imaginative et, après, spirituelle. L'image devient donc le lieu d'une rencontre avec le divin, et en particulier, en Chine, de la rencontre avec l'énergie même de l'univers, l'esprit/Esprit Saint, qui parcourt le ciel, la terre et l'homme, qui sont les trois pôles de l'univers chinois.

²³ Fr. Cheng, *Vide et plein, Op. cit.*, p. 101.