



HAL
open science

La place de l'os, gu, dans les traités de calligraphie chinoise à travers l'éclairage de Liu Xizai

Pascale Elbaz

► **To cite this version:**

Pascale Elbaz. La place de l'os, gu, dans les traités de calligraphie chinoise à travers l'éclairage de Liu Xizai . Li Xiaohong. Calligraphie chinoise - Theorie et application à l'enseignement en France, You Feng, pp.55-70, 2017, 9782842796068. hal-02427432

HAL Id: hal-02427432

<https://hal.science/hal-02427432>

Submitted on 3 Jan 2020

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

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

LA PLACE ET LA SIGNIFICATION DE L'OS, *GU*, DANS LES TRAITÉS DE CALLIGRAPHIE CHINOISE À TRAVERS L'ÉCLAIRAGE DE LIU XIZAI 刘熙载¹

Pascale ELBAZ

Liu Xizai 刘熙载 (1813 –1881) est un lettré fonctionnaire qui réussit brillamment les examens impériaux et occupa de hautes fonctions à la cour, particulièrement dans le domaine de l'enseignement. La réflexion morale et la transmission des textes classiques étaient pour lui essentielles, mais il avait également des connaissances poussées en phonétique, en mathématique et en poésie, reflétant bien les préoccupations des lettrés de son époque, pétris de tradition classique et ouverts aux connaissances scientifiques modernes.

Liu Xizai se mit à rédiger des écrits critiques dans la seconde partie de sa vie, écrits qu'il prit le temps de mûrir longuement. Dans le « Shugai 書概 [Précis de calligraphie] », chapitre inclus dans le *Yigai* 藝概 [Précis des arts de l'écrit]², il expose la genèse des styles d'écriture, l'histoire de la calligraphie au fil des dynasties en mettant en valeur les plus éminents calligraphes et en combinant les approches historique et critique. Il réfléchit sur ses aspects technique, méthodologique, et sur les jugements portés sur les œuvres. Le traité de Liu Xizai a une place importante dans l'histoire de la critique calligraphique car il reprend et synthétise l'ensemble des notions, termes et expressions utilisés dans le langage critique du III^e siècle de notre ère à l'époque Song.

Avant d'aborder les occurrences de l'os dans la terminologie critique de la calligraphie selon l'éclairage qu'en donne Liu Xizai dans le « Shugai », notons que le terme *ti* 體 employé en binôme pour signifier « forme du caractère » (*ziti* 字體) et « style d'écriture » (*shuti* 書體) a le sens de « substance », de « corps » et de « style ». La forme des caractères qui a évolué sans cesse depuis le deuxième millénaire avant notre ère cesse d'évoluer sous les Han de l'Est. Elle est fixée et ne changera plus jusqu'à nos jours. Les styles d'écriture continuent à fleurir, avec des traits distinctifs et des frontières mouvantes entre les écoles, jusqu'au dixième siècle. Ces « styles » sont autant de façons de « donner corps » à l'écriture et chaque style de calligraphie est une façon particulière d'être et de se mouvoir de caractères qui se comportent dans l'espace comme autant d'« êtres d'encre »³. Le caractère traditionnel pour *ti* est 體, qui comporte à sa gauche l'élément de l'os. Le « style » n'est jamais complètement éloigné de son sens originel de « corps ». On trouve d'ailleurs ce sens dès les premiers traités concernant l'art de l'écriture et notamment

¹ ELBAZ, P., 2017. La place de l'os, *gu*, dans les traités de calligraphie chinoise. In : LI, X. (Ed.), *Calligraphie chinoise - théorie et application à l'enseignement*. Paris : You Feng. P. 55-70.

² *Yigai*, « Shugai », HUANG Jian, éd., *Lidai shufa lunwen xuan* 历代书法论文选 (*Anthologie de traités de calligraphie chinoise des dynasties successives*), Shanghai : Shanghai shuhua chubanshe, 1979. p. 681- 716. (ci-dessous abrégé en *LDSFLWX*). Par la suite, seul sera noté le numéro de § du « Shugai ». Traduit par nos soins.

³ Voir l'analyse de J.-F. Billeter dans *l'Art chinois de l'écriture*, Genève: Skira, 1989 et *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Paris : Allia, 2010.

dans le *Bi lun* 筆論 [De l'usage du pinceau] attribué à Cai Yong 蔡邕 (133-192), historien, calligraphe et conseiller à la cour sous les Han.

« En ce qui concerne les formes des caractères, elles doivent être conformes aux formes humaines : assises ou en marche, en vol ou en mouvement, s'en retournant, ou avançant, couché ou debout, triste ou joyeuse, comme un ver mangeant feuilles et troncs, comme une épée habile ou une longue lance, comme un arc puissant et sa flèche dure, comme l'eau et le feu, comme le nuage et la nuée, comme le soleil et la lune, les traits verticaux et horizontaux sont porteurs d'images. La méthode obtenue s'appelle calligraphie. »⁴

Un caractère calligraphié est perçu comme un personnage effectuant un certain mouvement, ou s'affichant avec une certaine posture. Il est alors possible de décrire ces caractères comme on décrit les hommes.

I- Comment l'os est-il devenu un terme critique ?

I-1 Premiers traités de calligraphie

L'époque où naissent les premiers traités⁵ sur la calligraphie correspond à un moment où les calligraphes ont conscience que cette pratique dépasse le cadre de la tâche impartie au scribe et à l'historiographe, va au-delà du devoir de communication, et qu'il y a là une pratique à part qui mérite qu'on écrive sur elle. Après la chute de la dynastie des Han (206 B.C.- 220 A.D.) une culture aristocratique lettrée voit le jour en Chine, qui place au centre de ses intérêts la connaissance des mystères, les pratiques littéraire et artistiques⁶ et c'est en son sein qu'est mise au point une théorie critique de la littérature et des arts. Les débuts de la réflexion sur l'esthétique de la calligraphie sont à replacer dans ce cadre plus général. La terminologie critique issue du vocabulaire du corps humain se retrouve aussi bien dans les traités de littérature, de peinture que de calligraphie, tantôt de façon descriptive, tantôt de façon appréciative quand il s'agit de comparer deux œuvres, deux « corps » littéraires, picturaux ou graphiques. Afin de comprendre cette comparaison, penchons-nous d'abord sur le corps humain tel qu'il était conçu au moment où sont nés les traités de calligraphie.

I-2 La représentation du corps en Chine au moment de la rédaction des premiers traités de peinture et de calligraphie

A l'heure où se développe l'appareil critique de la calligraphie, la pratique médicale est déjà bien ancrée dans l'univers des fonctionnaires-lettrés et son vocabulaire peut être utilisé comme un métalangage⁷. Le *Huangdi neijing* 黃帝內經 [Classique (de médecine)

⁴ *LDSFLWX*, p 5. Traduit par nos soins.

⁵ Tous ces traités figurent dans *LDSFLWX*. Lire également Richard Barnhart « *Wei Fu-jen's Pi Chen Tu and the Early Texts on Calligraphy* » (Le *Bizhen tu* de Dame Wei et les anciens textes sur la calligraphie) dans la revue *Archives of Chinese Art Society of America* N°18, 1964. Pour une traduction française des premiers traités de calligraphie, voir ESCANDE, Yolaine, *Traité chinois de peinture et de calligraphie, Tome 1. Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*, Paris : Klincksieck, 2003.

⁶ « A Historical Overview of Six Dynasties Aesthetics », par Cai, Zongqi, *Chinese Aesthetics: The Ordering of literature, the Arts and the Universe in the Six Dynasties*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004. prologue.

⁷ Cf. *Shufa—Dongfang yishu de fenghuang* 書法東方藝術的鳳凰 [La calligraphie- phénix de l'art oriental] par Zheng Xiaohua, Pékin : Zhongguo renmin daxue 中國人民大學, *Zhongguo shenji* 中國審計 [L'audit chinois], 2003. [http://d.wanfangdata.com.cn/Periodical_zgsj200320022.aspx] et John Hay, « The Human Body as a Microscopic Source of Macrocosmic Values in Calligraphy » in *Theories of the Arts in China*, Bush, Susan et Murch, Christian éd., Princeton University Press, 1983.

interne de l'Empereur Jaune] date du premier siècle avant notre ère et le *Zhenjiu jiayi jing* 針灸甲乙經 [Le Classique de l'acu-moxi-thérapie] de Huangfu Mi 皇甫謐 (215–282) ainsi que l'ouvrage *Maijing* 脈經 [Le classique du pouls] de Wang Shuho 王叔和 (210–280) ont été écrits pendant le troisième siècle. Ces ouvrages donnent une vision organique de l'homme et de l'univers qui se répercutera directement sur la vision de l'œuvre calligraphiée et peinte. La médecine chinoise identifie un ensemble de systèmes fonctionnels et s'intéresse au jeu dynamique qui s'établit entre eux. L'accent est mis sur la circulation de l'énergie, dans une trilogie du sang *xue*, du souffle *qi* et de l'esprit *shen*. Le corps est un organisme en mouvement, un univers en miniature, l'univers est conçu comme un corps cosmique.

Le vocabulaire utilisé en médecine comme en critique d'art reflète ces préoccupations. Dans l'homme comme dans l'œuvre, on recherche avant tout la circulation d'énergie et le dynamisme du souffle vital. Et si les termes physiologiques : os (*gu* 骨), tendons (*jin* 筋), chair (*rou* 肉), peau (*jifu* 肌肤), vaisseau sanguin (*xuemai* 血脉), sang (*xue* 血), souffle (*qi* 氣) trouvent un écho dans les traités sur l'art, c'est sur ce fond d'une conception organique et dynamique du corps.

Dans ce cadre, le sang est l'une des formes d'énergie du corps humain et irrigue l'ensemble des organes. L'énergie du sang est partenaire de la respiration *qi*, forme d'énergie plus subtile. L'os est une structure organique qui permet la concrétion et la conservation de l'énergie transmise par les reins. Il soutient le corps et protège les organes internes. Etirant les tendons et transformant la moelle, les os forment une base pour que le corps puisse se tenir debout. Si les os conservent l'énergie, les tendons et les chairs la transmettent. *Jin* indique le système de tendons à l'intérieur des muscles et entre les muscles et les os. Quand lui est adjoint le caractère vaisseau sanguin (*mai* 脉), on obtient le terme *jinmai* 筋脉 qui indique à la fois le système tendineux qui traverse tout le corps et lui donne sa capacité de mouvement et le système sanguin qui l'irrigue⁸. La chair couvre et maintient les tendons et les os. Elle distribue l'énergie défensive tout en donnant au corps sa forme caractéristique. C'est plutôt ainsi qu'elle est retenue, comme donnant forme, et non en tant que « chair musculaire », qui impliquerait une fonction motrice. Cette dernière revient aux tendons décrits plus haut.

Ces définitions, induites de la compréhension des organes et des fonctions dans le corps humain, vont se retrouver dans un sens second dans le vocabulaire de la critique d'art, aussi bien terme à terme que dans leurs relations mutuelles.

I-3 L'os et ses rapports avec les tendons, la chair, la circulation sanguine, l'esprit : du corps au rouleau calligraphié

Depuis la dynastie des Tang et jusqu'à aujourd'hui, les métaphores physiologiques sont attestées, utilisées, commentées. Elles figurent dans les traités de calligraphie et pénètrent dans les dictionnaires d'esthétique. Aujourd'hui encore, dans le *Cihai yishu fence* 辭海藝術分冊 [Fascicule sur l'art du dictionnaire *Cihai*], on trouve ce jugement : « *Yanjin Liugu* 顏筋柳骨 [les tendons de Yan et l'ossature de Liu] ». Calligraphes sous les Tang, Yan Zhenqing 顏真卿 (709-785) est célèbre pour la forte tension visuelle qui émane de ses œuvres, Liu Gongquan 柳公權 (778-865), pour l'organisation des caractères et des colonnes dans l'espace écrit et leur stabilité. Tour à tour, des calligraphes brillants vont être pris pour modèles et pour points de comparaison d'autres calligraphes. Cette pratique de comparaison engendrera des formules comme : tel calligraphe « a pris la chair de », « a

⁸ Ces *jinmai* 筋脉 sont des éléments mécaniques du système de locomotion tout comme ils permettent la circulation du sang. Les « méridiens » *jing* 經 relient ensemble ces deux systèmes.

pris les tendons de », « a pris les os de » tel autre, ces deux dernières formulations étant les plus honorifiques, car les os et les tendons représentent ce qu'il y a de plus interne, de plus fort et de plus précieux. Gardons en mémoire la référence physiologique de l'os comme structure interne solide et vivante quand nous lisons les jugements sur les œuvres. Liu Xizai écrit :

« Parmi les calligraphes célèbres de la période Liu Song, personne n'a pu être comparé à Yang Xin 羊欣 (370-442) qui fut personnellement instruit par Zijing 子敬 [Wang Xianzhi 王献之 (344-386)], pour les dynasties Qi et Liang, Wang Senqian 王僧虔 (426-485) et Xiao Ziyun 萧子云 (487-549) [doivent être distingués] ; ils ont été formés par les deux Wang [Wang Xizhi 王羲之 (303-361) et Wang Xianzhi 王献之]. Le moine Zhiyong 智永 (VI^e s.) de la dynastie Chen a obtenu la moelle *sui* de Wang Xizhi. La grande partie de ceux qui ont étudié l'art des deux Wang en ont assimilé la racine. Mais si leur écriture n'exprime ni la force de l'os ni sa puissance, cela veut dire qu'ils ont seulement imité la forme extérieure. N'est-ce pas sur ce point que les calligraphes du Nord ironisent sur ceux du Sud ? »⁹

La moëlle est ce qui nourrit les os et l'œuvre d'un artiste, qui porte ce qu'il a d'unique. Mais peu de disciples sont capables de percevoir et de rendre visible à leur tour cette spécificité de leur maître. La plupart « manquent » l'os, ne l'atteignent pas, restent à la surface de l'œuvre, dans une copie stérile de la forme extérieure. C'est souvent « la chair » qui est utilisée pour parler de ce type de copie. Adopter la chair d'un calligraphe était jugé de façon dépréciative et le calligraphe critiqué comme étant resté à la surface dans son imitation sans avoir atteint l'intériorité structurelle de l'œuvre.

« L'écriture de Chu Henan 褚河南 [Chu Suiliang 褚遂良 (596-658)] est considérée comme un modèle par les gens de la dynastie Tang. Yan Zhengqing 顏真卿 (709-785) en a pris les tendons, tandis que Xu Lihai 徐季海 [Xu Hao 徐浩 (703-782)] en a pris la chair. Toutefois, Xu Hao n'admet pas de n'avoir pas imité parfaitement Chu Suiliang et il ironise en retour sur les autres (calligraphes). Ceci n'est pas raisonnable ! »¹⁰

⁹其後擅名，宋代莫如羊欣，實親受於子敬；齊莫如王僧虔，梁莫如蕭子云，淵源俱出二王；陳僧智永，尤得右軍之髓。惟善學王者，率皆本領是當。苟非骨力堅強，而徒摹擬形似，此北派之所由謂南宗與？ « Shugai » §94.

¹⁰褚河南書為唐之廣大教化主，顏平原得其筋，徐季海之流得其肉。而季海不自謂學褚未盡，轉以輩翟為譏，何悖也！ « Shugai » §124.



Illustration 1 : Chu Suiliang (褚遂良, 597-658), zi Dengshan 登善. Estampage de la Dynastie Ming du Yanta shengjiao xu 雁塔圣教序, Préface de l'enseignement sacré à la Pagode de l'Oie sauvage.

En calligraphie, le tendon indique l'effet de tension dans un caractère, l'élan qui ressort de l'ensemble d'un écrit. Il est en lien étroit avec l'os qui représente la structure du caractère en même temps que sa vigueur. Si l'os structure le caractère, le tendon lui donne sa dynamique. La chair fait référence à la finesse et à l'épaisseur du tracé, elle est ce qui habille l'os et rend le caractère agréable à la vue. Les jugements concernant la chair des tracés sont concomitants avec ceux jugeant de la maigreur (*shou* 瘦) ou du gras (*fei* 肥) mais ne s'y résument pas. La notion de chair comprend également celle de la densité des caractères (*shumi* 疏密, mot-à-mot : dense, épars). Par ailleurs, si la chair désigne la forme d'un caractère, son apparence, elle renvoie aussi à son attrait, sa capacité à plaire, notion parfois traduite par le caractère charme (*mei* 媚). Et la chair est alors perçue comme « ce qui n'est ni os ni tendon », à savoir le visible qui se montre ostensiblement par opposition à l'invisible qui, de manière subtile et noble, structure et donne vie. La chair, est, dans certains jugements, la forme molle, sans tenue. Pourtant, on disait également de Chu Suiliang, tenu en haute estime par ses contemporains, qu'il avait pris « la chair » de Wang Xizhi, signifiant par là que son écriture avait une douceur, un aspect gracieux qui faisait défaut à d'autres calligraphes renommés pour l'austérité de leur style, tel Ouyang Xun 歐陽詢 (557-641) ou leur équilibre et leur régularité tel Yu Shinan 虞世南 (558-638). C'est une question particulièrement intéressante que nous développerons ultérieurement.

Sur la question de savoir départager les os et les tendons, de connaître et de nommer leur qualité propre, Liu Xizai écrit :

« Les caractères qui ont un aspect résolu sont qualifiés d'osseux, ceux dont la force est retenue sont qualifiés de tendineux. On utilise ses propres os pour obtenir le caractère de l'os, donc les doigts doivent rester fermes; c'est avec ses tendons qu'on obtient la qualité du tendon, donc le poignet doit rester suspendu. »¹¹

L'auteur nous donne ici des indications techniques pour l'obtention de qualités visuelles. L'os s'obtient par une tenue correcte du pinceau, la force mise dans les doigts permettant un solide appui¹². Le tendon est obtenu par un contrôle rigoureux du geste, de sa qualité, de sa vitesse. Un poignet suspendu, donc vide, produira un maximum de tension dans le tracé. Ces deux termes sont souvent employés ensemble, mais il arrive qu'un critique les emploie séparément pour souligner davantage l'une ou l'autre qualité, l'os offrant une démonstration de force et le tendon suggérant une force plus subtile. Par contre, il existe une démarcation très nette entre l'os et le tendon d'un côté et la chair de l'autre. Comment comprendre cela ?

I-4 L'ossature, colonne vertébrale et posture d'une œuvre

La référence à la physiologie ne suffit pas à comprendre la signification de cette trilogie os, tendon et chair. Il y a dans le même temps un terrain commun aux écrits de l'époque qui invite à concevoir l'os non seulement comme une structure interne et vivante qui permet à l'organisme de tenir debout mais comme une structure qui transparaît à travers la personne rendant possible la connaissance d'un individu par un tiers.

A l'époque Han existait la pratique de l'anthroposcopie (*gufa* 骨法), consistant à déduire le caractère ou le destin d'un homme d'après la structure des os du crâne et du corps. La connaissance de la nature d'un homme ou du tempérament d'un cheval était à l'époque très précieuse. C'est ainsi qu'étaient choisis les hommes de confiance, les chevaux fiables. *Gufa* permettait une lecture de l'individu à travers la structure de son squelette, la configuration de ses os, mais aussi l'examen de sa peau et de ses veines. Cette observation prenait également en compte le port, le maintien, dont l'idéal était celui d'un gentilhomme apte au service du Prince, d'un cheval qui servirait avec loyauté.

Dans la lignée de ces anciennes pratiques, Liu Shao 劉邵 (240-250) dans son *Renwuzhi* 人物志 [Traité des caractères] classe les personnes en fonction de leur aspect extérieur et en déduit des caractéristiques quant à leurs qualités internes. Dans le chapitre « Jiuzheng 九征 [Des neuf indices] », on apprend que « La propension au courage ou à la couardise réside dans les tendons. La puissance ou la faiblesse du maintien réside dans l'ossature. »¹³ De l'aspect extérieur d'un individu, on en déduit son caractère. De son ossature, de son allure, on déduit ses qualités morales. C'est ainsi que le *Shishuo xinyu* 世說新語 [Nouveaux propos mondains] compilé autour de 430 par Liu Yiqing 劉義慶 (403-444) dresse un portrait haut en couleur de l'aristocratie lettrée sous les Jin ainsi que de personnages éminents des Han, les Wei et les Liu (Song). Dans cette esthétique revient une expression qui fleurira dans les traités de calligraphie, *guqi* 骨氣, mot-à-mot « os-souffle ». C'est une esthétique où la fermeté du caractère et la vigueur de l'allure inspirent respect et admiration, où l'os est le signe d'une vitalité que le souffle fait rayonner au

¹¹ 字有果敢之力，骨也；有含忍之力，筋也。用骨得骨，故取指實；用筋得筋，故取腕懸

« Shugai » §210.

¹² Voir Y. Escande, « Le vocabulaire physiologique », in : *L'art en Chine*, Paris : Herman, 2001, p. 84.

¹³ Liu Shao, *Traité des caractères*, traduit et présenté par Anne-Marie Lara, Paris : Gallimard, 1997.

grand jour. Il s'agit d'une beauté masculine et héroïque qui relègue au second plan la grâce et l'attractivité de la chair.

II- Liu Xizai présente l'histoire du concept d'os dans les traités calligraphiques

Nous allons à présent suivre l'histoire des termes d'origine physiologique en calligraphie telle que la présente Liu Xizai dans la cinquième partie du *Shugai*, puisant également dans d'autres parties de l'ouvrage.

« Les impératifs de la calligraphie peuvent se résumer par la combinaison de caractères *guqi*, “os-souffle” et du binôme *dongda* “pénétrer-atteindre”. Quand l'énergie passe par le centre du caractère, cela s'appelle *dong* “pénétrer profondément”, quand elle passe à la périphérie, cela s'appelle *da* “atteindre”. Grâce à cette “traversée”, la densité comme la grosseur des caractères parvient à un niveau d'excellence ; en leur absence, l'écriture est malade.»¹⁴

Liu Xizai reprend ici un jugement célèbre de Xiao Yan 蕭衍 (464- 549), plus connu sous le nom d'Empereur Wudi des Liang des dynasties du Sud, qui était un esthète, un critique et un collectionneur. Il écrivit notamment un *Gujin shuren youlie pin* 古今書人優劣評 [Critique des calligraphes d'exception d'hier et d'aujourd'hui], où on trouve cette appréciation : « La calligraphie de Cai Yong est pétrée du souffle de l'os, éclatante et comme traversée par une force supérieure. »¹⁵

Guqi renvoie à la fois à l'intégrité morale et à la vigueur du tracé. Au sens propre, *gu* désigne le corps tel qu'il apparaît et tel qu'il est vu, appréhendé, apprécié, dans le cadre des jugements sur les caractères et dans la visée plus esthétique de l'appréciation de l'allure d'un personnage. *qi* renvoie à la qualité du souffle, à la qualité énergétique d'un être, à ce qui émane de lui. Cette apparence et cette émanation concernent tout à la fois le physique et le caractère. La qualité de *guqi* s'applique à une personne au caractère ferme, qui ne s'effraie pas à la moindre difficulté, qui ne plie pas ni ne tergiverse. Quand cette expression est transposée au tracé calligraphique, l'os indique le corps du caractère, la force du tracé et la puissance de la construction, *qi* la force du mouvement. Dans ce couple de caractères, *gu* est une réserve de puissance, *qi* la met en mouvement. Et c'est ce couple de caractères que Liu Xizai en cette fin du XIXème siècle, choisit comme notion essentielle pour présenter l'activité du jugement esthétique en calligraphie, reliant cette activité à la pratique du jugement moral et esthétique des individus.

Ce couple notionnel traversa les siècles. Il sera notamment repris par le poète, lettré, calligraphe Su Shi 蘇軾 (1036-1101), comme dans ce jugement relayé par Liu Xizai :

« La calligraphie de Zhiyong a été commentée par Su Shi en ces termes: “Force osseuse et énergie (souffle) sont profonds et stables, son style a pris les bons côtés des différents calligraphes. Il est arrivé à un niveau excellent, loin de toute négligence” (...).»¹⁶

Liu Xizai parle ensuite de la différence entre l'os et le tendon, mentionnée plus haut, puis enchaîne par ce court paragraphe où il résume brièvement s'installation progressive des termes d'os et de tendon dans les traités de calligraphie chinoise.

¹⁴書之要，統於“骨氣”二字。骨氣而曰洞達者，中透為洞，邊透為達。洞達則字之疏密肥瘦皆善，否則皆病。《Shugai》§205.

¹⁵蔡邕書骨氣洞達，爽爽如有神力。Xiao Yan 蕭衍, *Gujin shuren youlie pin* 古今書人優劣評. LDSFLWX, p. 81.

¹⁶永禪師書，東坡評以“骨氣深穩，體兼眾妙，精能之至，反造疏淡。《Shugai》§102.

« Wei Guan 衛瓘 (220-291) excellait en écriture cursive et ses contemporains disaient de lui qu'il avait acquis les tendons de Boying [Zhang Zhi 张芝 (?-192)], ils ne parlaient pas des os. Dame Wei [Wei Shuo 衛鑠 (272-349)], dans son *Bizhen tu*, parla la première de ces deux qualités “beaucoup d’os” et “tendons abondants”. Il faut attendre l’ouvrage *Shi manliu wen* de Fan Wenzheng pour trouver la formule: « les tendons de Yan et les os de Liu » et que “tendons” et “os” soient d’avantage distingués. »¹⁷

Ce que Liu Xizai ne précise pas ici, c’est que les contemporains de Wei Guan, calligraphe célèbre des Wei, comparaient celui-ci avec Suo Jing 索靖 (239-303), calligraphe célèbre des Jin de l’Ouest car tous les deux avaient développé une façon d’écrire proche de celle de Zhang Zhi, un calligraphe des Han de l’Est considéré comme le Saint de la cursive (*caosheng* 草聖). La comparaison se faisait en ces termes : « Suo Jing obtint la chair de Zhang Zhi, Wei Guan en obtint les tendons »¹⁸. Liu Xizai saute ensuite directement au célèbre essai de la Dame Wei.¹⁹

Le *Bi zhentu* 筆陣圖 *Traité du Pinceau en ordre de bataille*, attribué à Dame Wei Shuo ou à Wang Xizhi 王羲之 (321-379) a été probablement écrit sous les Tang vers 618²⁰. Ce traité fit date dans l’histoire critique de la calligraphie. En voici deux extraits : « Jadis, le premier ministre des Qin, [Li] Si, vit la calligraphie du Roi Mu de la dynastie des Zhou. Pendant sept jours il soupira [d’admiration], regrettant l’absence d’ossature [de sa propre calligraphie]. Quand le conseiller impérial, Cai [Yong], entra dans la bibliothèque Hong Du pour contempler les stèles, il resta cent jours à soupirer devant leur supériorité ».²¹

L’absence d’ossature est vécue comme quelque chose dont on peut s’affliger, une calamité. Et le texte de poursuivre :

« Les bons critiques ne font pas de bons calligraphes, les bons calligraphes ne font pas de bons critiques. La calligraphie de ceux dont le geste est vigoureux a une solide ossature ; la calligraphie de ceux dont le geste n’est pas vigoureux a plus de chair. La calligraphie qui a une solide ossature et peu de chair est appelée “écriture tendineuse”, celle qui a beaucoup de chair mais peu d’os est appelée “cochon d’encre”. La calligraphie qui a beaucoup de force et de tendon est sainte ; celle qui n’a ni vigueur ni tendon est malade. Chaque calligraphe procède en accord avec sa digestion et sa respiration ».²²

Le lien entre santé physique et qualité de l’œuvre est explicité de façon très claire. Une calligraphie doit avoir de la tenue, de la résistance au temps, à l’usure, au démembrement. Elle a de l’ossature *gu* et de la vigueur *li*, lesquelles retiennent ensemble tous les traits d’un caractère, tous les caractères d’une calligraphie et les rendent vivants. Dans le cas contraire, l’œuvre est malade. Et c’est le calligraphe, par la force de ses os, de ses tendons et de son souffle, par l’absorption et la transformation de l’air et de la nourriture, qui leur donne santé et vigueur. Cette dichotomie marquée entre l’os-tendon et

¹⁷ 衛瓘善草書，時人謂瓘得伯英之筋，猶未言骨，衛夫人《筆陣圖》乃始以“多骨豐筋”並言之。至範文正《祭石曼卿文》有“顏筋柳骨”之語，而筋骨之辨愈明矣。《Shugai》§207.

¹⁸ [衛]瓘得伯英筋，[索]靖得怕英肉。Jinshu, Weiguan zhuan. Cité par Jin Xuezhi, *Shugai pingzhu*, Shanghai : Shanghai shuhua chubanshe, 2007.

¹⁹ Il y eut pourtant avant cela d’autres occurrences intéressantes, voir notamment le *Cai gulai nengshu ren* 採古來能書人 [Choix de calligraphes de talent de l’antiquité à nos jours] de Yang Xin 羊欣 (370-442) ; Wang Sengqian (426-485) 王僧虔, *Lunshu* 論書 [Traité de calligraphie]. Tous ces textes se trouvent dans le *LDSFLWX*.

²⁰ Cf. l’article de Richard M. Barnhart *op.cit.*

²¹ 昔秦丞相斯所見周穆王書，七日興嘆，患其無骨。蔡尚書邕入鴻都觀碣，十旬不返，嗟其出群。LDSFLWX, p. 21.

²² 善鑑者不寫，善寫者不鑑。善於筆力者多骨，不善筆力者多肉；多骨微肉者謂之筋書，多肉微骨謂之墨豬；多力豐筋者聖，無力無筋者病。一一從其消息而用之。Op.cit. p. 22.

la chair n'a pas toujours été le crédo dans les appréciations des œuvres et c'est sans doute pour éviter un dérapage vers trop de rigueur et d'aridité que Liu Xizai poursuit au paragraphe suivant :

« Les écritures ayant peu d'os sont appelées ironiquement “cochons d'encre”. Pourtant, ce qu'on apprécie dans l'os, c'est qu'il ne soit ni sec ni saillant. Au contraire, il ne doit pas avoir la consistance d'un squelette, bien que celui-ci soit riche en os ! »²³

Par ce commentaire, Liu Xizai, rétablit quelque peu l'équilibre entre l'os et la chair, la structure et la forme, la puissance et le charme, nuançant la prééminence de l'os sur la chair à certaines périodes de l'histoire critique. Dans son *Biyi zan* 筆意贊 [Eloge du pinceau], Wang Sengqian écrivait qu'une calligraphie devait avoir: « abondance de l'os, onctuosité de la chair, le Merveilleux confine au Divin »²⁴. Dans *Da Tao Yinju lunshu* 答陶隱居論書 [Réponse aux propos de l'ermite Tao Hongjing sur la calligraphie], Xiao Yan 蕭衍 (464-549), l'Empereur Wudi des Liang, écrivait quant à lui: « S'il n'y a que de l'os, il n'y a pas d'attrait, s'il n'y a que de la chair, il n'y a pas de vigueur. »²⁵ et encore: « Le gras et le maigre s'harmonisent, ossature et vigueur sont assorties. »²⁶ L'accent était mis sur la nécessaire harmonisation des contraires. Cet idéal d'harmonie, battu en brèche par le texte attribué à la Dame Wei exposant de façon très tranchée la nécessaire prééminence de l'os et du tendon sur la chair, sera repris à l'époque Song. Néanmoins, de tout temps, l'os, signe ultime de vitalité, eut la prééminence.

Pour terminer cette brève histoire critique, Liu Xizai reprend un texte de l'empereur Taizong des Tang 唐太宗 (r. 626-649) en soulignant son importance pour l'histoire de la terminologie critique :

« Les calligraphes ont plusieurs façons de définir la force et l'os, la forme et la configuration, mais elles ne s'éloignent jamais vraiment d'un point essentiel sur lequel Tang Taizong avait parlé clairement: “On recherche force et ossature, alors la forme et la configuration se mettent en place d'elles-mêmes.” »²⁷

Voyons à présent le texte original :

« (...) quand je copie les œuvres des anciens calligraphes, je ne me soucie nullement d'imiter l'arrangement de leurs formes. Je cherche uniquement [à rendre] la force structurante *guli* ; alors les formes dans leur arrangement [spécifique] naissent d'elles-mêmes. Ce que je fais, je le réussis, parce que je me mets d'abord dans l'intention préalable ».²⁸

Le principe structurel et vigoureux du tracé *guli* est nettement distingué des formes extérieures. Il ne peut être imité d'emblée, mais doit d'abord être recherché. Il faut user de son intuition visuelle et de son intelligence. Ce principe une fois obtenu, les formes extérieures vont naître de lui, autour de lui. La compréhension et l'application de ce geste qui a de l'os et de la vigueur a la propriété de faire naître les formes dans leur agencement, il commande à leur organisation, il en est le principe même. Or, il n'est accessible qu'à ceux qui savent d'abord s'installer dans l'intention, *yi*. Dans ce texte, il nous semble que *guli* 骨力, force de l'os, force intérieure, force structurante contient le sens de *guli* 骨理 principe de l'os, avec l'idée que ce principe est un principe de structuration, de vigueur et

²³ 書少骨則致謂墨豬。然骨之所尚，又在不枯不露。不然，如髑髏固非少骨者也。《Shugai》§211.

²⁴ 骨豐肉潤，入妙通靈。LDSFLWX, p. 62.

²⁵ 純骨無媚，純肉無力。LDSFLWX, p. 80.

²⁶ 肥瘦相和，骨力相稱。ibidem.

²⁷ 書少骨則致謂墨豬。然骨之所尚，又在不枯不露。不然，如髑髏固非少骨者也。《Shugai》§212.

²⁸ 今吾臨古人之書，殊不學其形勢，惟在求其骨力，而形勢自生耳。吾之所為，皆先作意，是以果能成也。LDSFLWX, p. 120.

d'énergie. Essayons d'en savoir un peu plus sur cette force de l'os, d'en comprendre le rendu visuel et le moyen de l'obtenir. Liu Xizai écrit:

« Les quatre-vingt à quatre-vingt-dix pour cent du style officiel de l'époque Tang trouvent leur origine dans les stèles de la dynastie des Wei. Leur force osseuse et leur structure *guli* rappellent beaucoup celles des stèles de cette période. Une grande partie d'entre elles exprime la rigueur et la solennité, ceci fait leur grandeur. »²⁹

Et, dans le paragraphe suivant, Liu rappelle que c'est l'homme qui donne à l'œuvre sa force :

« Les commentateurs du style officiel Tang disent qu'au début de cette dynastie le goût de la période Wei était encore bien visible à travers la calligraphie d'Ouyang Xun, Xue Chuntuo 薛純陔 (actif vers 626-649), Yin Zhongrong 殷仲容 (633-703). Et cela fut ainsi jusqu'à la période Kaiyuan [713-742] quand ce goût se modifia et s'atténua; c'est ainsi qu'on parle de leur style. Pourtant, la force se situe dans les hommes, cela ne dépend pas des époques. On doit bien observer cela. »³⁰

En conclusion

Gu 骨 est ce qui donne l'unité au rouleau calligraphié, comme le squelette donne au corps son unité. Il permet d'articuler entre elles les colonnes d'une composition, de façon à ce qu'elles tiennent bien ensemble. Cette capacité d'articulation propre à l'os suppose que celui-ci ait une certaine capacité d'animation et de changement. Il est une structure ferme, vigoureuse et en même temps non rigide. Il fonctionne en binôme avec le tendon qui a la qualité propre de l'élasticité. La souplesse et la capacité de mouvement sont inscrites dans la nature de l'os et du tendon, autant que le souffle ou l'effet visuel *shi* 勢 ont inscrit en eux la capacité d'animation. Un autre terme vient s'immiscer dans la relation : *rou* 肉 ou *mei* 媚, correspondant à une certaine sensualité, à une forme corporelle généreuse ou simplement à la forme extérieure. Un style qui a de l'os est sans excès de forme, sans excès de charme, porté par une structure simple et forte, qui s'en tient à l'essentiel. Les traits et les caractères ont été pesés avec soin, aucun d'eux ne peut être déplacé.

Comment cet effet de l'os est-il obtenu ? Il y a une sorte de passage d'un corps à l'autre, du corps du calligraphe au corps du texte écrit où ces éléments deviennent une qualité visible de l'œuvre. Ce qui est sous-jacent ici est que la tenue physique et morale du calligraphe est ce qui génère la tenue visuelle de l'œuvre. L'esthétique de l'os rime avec vigueur et solennité. Et ces qualités sont à rechercher dans l'ascèse morale du calligraphe. Concluons avec cette phrase en forme de maxime :

« L'étude de la calligraphie est comme le chemin à parcourir pour devenir un être immortel. Il faut avant tout purifier l'esprit, puis raffiner son attitude, et en dernier lieu prendre soin de l'aspect extérieur. »³¹

²⁹唐隸規模出於魏碑者十之八九，其骨力亦頗近之。大抵嚴整警策是其所長。《Shugai》§110.

³⁰論唐隸者，謂唐初歐陽詢、薛純陔，殷仲容諸家，漢、魏遺意尚在，至開元間，則變而即遠。此以氣格言也。然力量在人，不因時異，更當觀之。《Shugai》§111.

³¹學書通於學仙，煉神最上，煉氣次之，煉形又次之。《Shugai》§242.

- Bibliographie -

BARNHART, Richard, « *Wei Fu-jen's Pi Chen Tu and the Early Texts on Calligraphy* », *Archives of Chinese Art Society of America* N°18, 1964 (consultable au Musée Guimet).

BILLETER, Jean-François, *L'art chinois de l'écriture*, Genève : Editions d'art Albert Skira, 1989 et *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Paris : Allia, 2010.

BUSH, Susan, MURCH, Christian, éd., *Theories of the Arts in China*. Princeton: Princeton University Press, 1983.

CAI, Zongqi, *Chinese Aesthetics: The Ordering of literature, the Arts and the Universe in the Six Dynasties*. Honolulu: University of Hawaiï Press, 2004.

ESCANDE, Yolaine, *L'art en Chine*. Paris : Hermann, 2001.

ESCANDE, Yolaine, *Traité chinois de peinture et de calligraphie, Tome 1. Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*. Paris : Klincksieck, 2003.

HAY, John, « The Human Body as a Microscopic Source of Macrocosmic Values in Calligraphy » in *Theories of the Arts in China*, BUSH, Susan et MURCH, Christian éd., Princeton University Press, 1983.

HUANG, Jian, éd., *Lidai shufa lunwen xuan (LDSFLWX)* [Anthologie de traités de calligraphie chinoise des dynasties successives] et WU Tianhan, éd., *Lidai shufa lunwen xuanxubian (LDSFLWXXB)* [Suite à l'Anthologie de traités de calligraphie chinoise des dynasties successives, tomes 1 et 2], Shanghai : Shanghai shuhua chubanshe, 1979 et 1993.

JIN, Xuezhi, *Shugai pingzhu* 書概評註 [Edition annotée du *Précis de calligraphie*]. Shanghai : Shanghai shuhua chubanshe, 2007.

LIU, Shao, *Traité des caractères*, traduit et présenté par Anne-Marie Lara. Paris : Gallimard, 1997.

ZHENG, Xiaohua, *Shufa—Dongfang yishu de fenghuang* 書法東方藝術的鳳凰 [La calligraphie- phénix de l'art oriental], Pékin : Zhongguo renmin daxue 中國人民大學, *Zhongguo shenji* 中國審計 [L'audit chinois], 2003. [http://d.wanfangdata.com.cn/Periodical_zgsj200320022.aspx]