



HAL
open science

Classements et évaluations à partir du Shuduan (Critères de la calligraphie) de Zhang Huaiguan

Yolaine Escande

► **To cite this version:**

Yolaine Escande. Classements et évaluations à partir du Shuduan (Critères de la calligraphie) de Zhang Huaiguan. *Études Chinoises*, 1997, 16 (2), pp.39-113. 10.3406/etchi.1997.1260 . hal-02532698

HAL Id: hal-02532698

<https://hal.science/hal-02532698>

Submitted on 5 Apr 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.

Classements et évaluations à partir du *Shuduan* (Critères de la calligraphie) de Zhang Huaiguan

Yolaine Escande

Citer ce document / Cite this document :

Escande Yolaine. Classements et évaluations à partir du *Shuduan* (Critères de la calligraphie) de Zhang Huaiguan. In: Études chinoises, vol. 16, n°2, Automne 1997. pp. 39-113;

doi : <https://doi.org/10.3406/etchi.1997.1260>

https://www.persee.fr/doc/etchi_0755-5857_1997_num_16_2_1260

Fichier pdf généré le 08/11/2019

Résumé

Yolaine Escande : Classements et évaluations à partir du Shuduan (Critères de la calligraphie) de Zhang Huaiguan

Comment les classements présents dans les traités sur la calligraphie (ou la peinture) fonctionnent-ils ? Quels sont les critères d'évaluation utilisés par les auteurs lorsqu'ils emploient la terminologie shen, miao, neng ? Après avoir rappelé les principales études sur le sujet et soulevé les apparentes contradictions des classifications (pin), portant à la fois sur l'œuvre et sur son auteur, l'article, à partir d'un traité essentiel en calligraphie, le Shuduan de Zhang Huaiguan des Tang, mais aussi d'autres textes du même auteur, tente de retrouver les critères matériels, idéologiques et esthétiques qui ont présidé au choix de certains artistes pris comme normes pour l'évaluation d'autres artistes à une époque précise et, spécifiquement, dans un style (cursif) et dans une classe (shen).

Abstract

Yolaine Escande : Classifications and Evaluations from Zhang Huaiguan's Shuduan (Criteria of Calligraphy)

How do classifications in calligraphy (or painting) treatises operate ? What kind of evaluation criteria do the authors of those treatises employ when they make use of shen, miao, and neng terminology ? The paper first recalls the main studies on the subject and underlines the apparent contradictions concerning the classifications (pin), that involve the artwork and its author together ; then, from the study of an essential treatise on calligraphy, Tang Zhang Huaiguan's Shuduan, and from other texts of the same author, material, ideological, and aesthetic criteria are examined : these criteria ruled over the choice of certain artists, selected as norms for the evaluation of other artists, during a certain period and, specifically, in a style (cursive style) and in a class (shen).

Classements et évaluations à partir du *Shuduan* (Critères de la calligraphie) de Zhang Huaiguan

Yolaine Escande¹

Je crois en l'artiste, l'art est un mirage.
(Marcel Duchamp)

Ce qui est rare est cher.
(Zhang Huaiguan)

Le *Shuduan*, ou « Critères de la calligraphie », de Zhang Huaiguan (actif vers 713-760) propose des classifications (*pin*)² en calligraphie auxquelles se réfèrent continûment les artistes et théoriciens de l'art chinois en général. La théorie de cet art diffère en de nombreux points de celle de l'art occidental, à partir de laquelle nous pourrions être tentés de l'aborder. Elle porte en premier lieu sur des pratiques peu ou pas théorisées en Occident : la calligraphie (en tant qu'art de l'écriture, ainsi que l'ont défini Jean-Marie Simonet ou Jean François Billeter)³ ou la peinture non huilée en particulier.

- 1 Yolaine Escande est Chargée de recherche au CNRS, Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL), 105 boulevard Raspail, 75006 Paris. L'auteur tient à remercier vivement son professeur et maître en calligraphie, M. Hsiung Ping-Ming, pour ses remarques et suggestions, Baldine Saint Girons pour sa relecture et ses conseils avisés et Anne Kerlan-Stephens pour sa lecture critique.
- 2 Il s'agit de classifications (c'est-à-dire de rangements par classes) et non de catégorisations : les classements proposent des rangements d'éléments dont chacun n'est pas placé exclusivement dans une seule classe (ce qui est le cas pour les *pin* chinois, comme nous le verrons), alors que dans les catégories, le rangement d'un élément sous une rubrique exclut son rangement sous toute autre rubrique.
- 3 J.-M. Simonet, *La suite au Traité de calligraphie de Jiang Kui*, thèse de 3^e

Ensuite, lorsque la tradition chinoise offre la théorisation d'une activité artistique existant en Occident, comme la poésie ou la littérature par exemple, le chercheur se heurte rapidement à des difficultés de compréhension de cette théorisation, qui elle-même appartient au registre de l'art littéraire ; elle reflète en outre certaines des caractéristiques générales de la pensée chinoise : les classifications, listes et ordonnancements se retrouvent partout dans les textes chinois. Peu étudiés jusqu'à présent⁴, ils ont pourtant suscité la curiosité de penseurs occidentaux, de Jorge Luis Borges à Michel Foucault⁵. Ils semblent généralement refléter un besoin de hiérarchisation, tant du point de vue cosmogonique, par rapport au Ciel et à la Terre, que social et politique, par rapport à l'incarnation de l'autorité centrale.

L'œuvre théorique de Zhang Huaiguan va nous permettre d'aborder concrètement le fonctionnement d'un système de classement, appliqué à la calligraphie, art noble de la Chine. Mais pourquoi cet auteur, et pourquoi ce texte ? Pratique et théorie de la calligraphie connaissent un essor sans précédent sous les Tang (618-907), dynastie sous laquelle a vécu Zhang Huaiguan. D'un côté, les calligraphes de la Cour, tels Yu Shinan (558-638), Ouyang Xun (557-641) ou Chu Suiliang (596-658), obtiennent des postes de ministres grâce à leurs qualités de calligraphes sous le règne de Taizong (626-649) et servent de caution au pouvoir. D'un autre côté, des calligraphes plus marginaux, comme Zhang Xu (658 ?-748 ?), Yan Zhenqing (709-785) ou Huaisu (725-785 ?), développent l'« expressionnisme », c'est-à-dire un art plus libre et moins lié au pouvoir. La théorie connaît donc des

cycle non publiée, Paris, École Nationale des Langues Orientales Vivantes, 1969. J.F. Billeter, *L'art chinois de l'écriture*, Genève, Skira, 1989.

- 4 À ma connaissance, les seules recherches poussées dans ce domaine se regroupent dans un des numéros de la revue *Extrême-Orient Extrême-Occident*, 10, 1988, intitulé « Effets d'ordre dans la civilisation chinoise. Rangements à l'œuvre, classifications implicites ». Il n'y est malheureusement pas question des classements dans les traités esthétiques chinois sur la calligraphie ou la peinture.
- 5 Jorge Luis Borges, « El idioma analítico de John Wilkins », *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1960, p. 139-144 ; Michel Foucault en cite un passage dans sa préface de *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 7.

exigences plus complexes qu'auparavant, et des spécialistes apparaissent dans les divers styles calligraphiques.

Dans ses textes, Zhang Huaiguan aborde principalement l'histoire, la technique et le jugement esthétique⁶. Nous n'insisterons pas ici sur la totalité de son œuvre, pourtant considérable⁷. Elle a sans aucun doute répondu aux exigences théoriques de l'époque, car elle fut rapidement reconnue : dès le IX^e siècle, le grand théoricien de l'art de la dynastie des Tang, Zhang Yanyuan (810 ?-880 ?)⁸, intègre à son *Fashu yaolu* (Recueil des traités essentiels sur la calligraphie) six des textes de Zhang Huaiguan, dont le *Shuduan*, qui y occupe les chapitres 7, 8 et 9. Par la suite, l'œuvre théorique de Zhang Huaiguan sert en permanence de référence à cause de sa rigueur : par exemple, ses biographies d'artistes ne sont jamais remises en cause et sont, d'après les spécialistes, aussi fiables que celles des annales historiques. Son œuvre est comparable pour la calligraphie à celle de Zhang Yanyuan pour la peinture⁹.

Shuduan est généralement traduit de deux façons : « Jugements sur la calligraphie » ou « Critères de la calligraphie ». Le texte portant précisément sur les classifications, le choix de la deuxième traduction paraît le plus logique¹⁰. Zhang Huaiguan compose le *Shuduan* entre 724 et 727, mais

6 Je prends le terme d'« esthétique » au sens large, c'est-à-dire au sens de création et d'appréciation de l'œuvre d'art ou de l'artiste et non pas au sens restreint de métaphysique de la création ou de théorie de la perception.

7 Hsiung Ping-Ming en donne un exposé dans deux ouvrages, *Zhang Xu et la calligraphie cursive folle*, Paris, Institut des Hautes Études Chinoises, 1984, p. 30-32, et *Zhongguo shufa lilun tixi* (Les systèmes théoriques de la calligraphie chinoise), Hong Kong, Shangwu yinshuguan, 1984, p. 165-168. Nous pouvons aujourd'hui consulter neuf des ouvrages théoriques de Zhang, dont le plus monumental est le *Shuduan*.

8 Zhang Yanyuan est considéré comme le plus grand théoricien des Tang ; il est l'auteur du *Lidai minghua ji* (Annales des peintres célèbres des dynasties successives) et du *Fashu yaolu* (Recueil des traités essentiels sur la calligraphie).

9 Voir la présentation et la traduction du traité sur la peinture de Zhang Yanyuan, le *Lidai minghua ji*, par William R.B. Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, 2 vol., Leyde, E.J. Brill, 1954 et 1974.

10 C'est également la traduction qu'a choisie Hsiung Ping-Ming, *Zhang Xu et la*

nous n'avons que peu de renseignements sur sa vie (ses dates de naissance et de mort sont inconnues) : les deux *Histoires des Tang* ne contiennent pas sa biographie ; son nom y apparaît seulement pour signaler qu'il est l'auteur du *Shuduan*¹¹. Les éléments que nous pouvons recueillir proviennent d'ouvrages sur la calligraphie : seul Zhu Changwen (1039-1098), auteur du *Xu Shuduan* (Suite aux *Critères de la calligraphie*), en donne une succincte biographie¹².

Zhang Huaiguan est originaire de Hailing, province de Huainan (actuelle ville de Taizhou, province du Jiangsu). Il occupa divers postes, dont deux seulement nous sont connus hors de la capitale : ceux d'administrateur supérieur (*sima*) de Shengzhou (actuelle Nankin), puis de Ezhou¹³ (actuelle Wuhan). Sans doute eut-il d'autres charges avant de se rendre à Chang'an sous l'ère Kaiyuan (713-741) pour remplir les fonctions d'académicien à l'Académie Hanlin. La date et le lieu de la composition du *Shuduan*, indiqués à la fin du texte, laissent supposer que Zhang Huaiguan ne fut pas en poste à la capitale avant 727. À Chang'an, il fut aussi nommé à la charge d'officier de la garde de droite¹⁴ ; à ce sujet, Tao Zongyi (xiv^e siècle), des Ming,

calligraphie cursive folle, p. 31. Nous verrons plus loin que les jugements portent non sur la calligraphie mais sur les calligraphes.

- 11 *Xin Tangshu* (Nouvelle histoire des Tang), Pékin, Zhonghua shuju, 1975, 57, p. 1450.
- 12 Cf. *Lidai shufa lunwen xuan* (Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie), Shanghai, Shuhua chubanshe, 1979, p. 344 : « Zhang Huaiguan, dont le *zi* est inconnu, avait un père habile calligraphe... Huaiguan parlait de lui-même en termes élogieux, il disait que sa calligraphie régulière et courante était comparable à celles de Yu [Shinan] et de Chu [Suiliang], et que sa cursive subsisterait pendant plusieurs centaines d'années ; mais nous n'en avons aucune trace. Pendant l'ère Kaiyuan (713-741), il fut académicien à la disposition de l'empereur à l'Académie Hanlin. »
- 13 Dou Meng (commentateur du traité de son frère) et Dou Ji (actifs pendant l'ère Tianbao, 742-756), *Shushu fu (bingzhu)* (Poèmes sur la calligraphie [et commentaires]) font mention de ce poste, cf. *Lidai shufa lunwen xuan*, p. 250.
- 14 Zheng Biao (1107-1187), commentaires par Liu Youding (actif vers 1324-1328), *Yanji (bingzhu)* (Interpolations extrêmes [et commentaires]), *Lidai shufa lunwen xuan*, p. 454.

reprend l'indication de Liu Youding sur cet emploi en précisant qu'il l'exerça sous le règne de l'empereur Suzong (756-762)¹⁵. On peut supposer que Zhang Huaiguan resta à la capitale de nombreuses années et qu'il conserva ses fonctions au-delà de la révolte de An Lushan (?-757). Le dernier texte dont il est l'auteur, le *Er Wang shulu* (Sur la calligraphie des deux Wang), est daté de 760¹⁶. Zhang Huaiguan peut donc être considéré comme un lettré fonctionnaire traditionnel, servant le pouvoir honnêtement et contribuant par son travail de théoricien à la grandeur de la dynastie. Il eut directement accès à bon nombre d'œuvres à l'Académie Hanlin. Soulignons que Zhang Huaiguan n'est pas un pur théoricien, un homme sans pratique de l'art : lui-même se considérait comme un excellent artiste calligraphe et il rédige son œuvre théorique à ce titre. Sa théorie calligraphique nous est parvenue¹⁷ mais, contrairement à ses espérances, ses calligraphies avaient déjà disparu sous les Song¹⁸, trois cents ans plus tard.

À partir de l'étude du *Shuduan* de Zhang Huaiguan et en regard avec d'autres de ses textes lorsque nécessaire, nous allons considérer le fonctionnement de l'évaluation dans un document théorique sur l'art. Ce traité s'insère dans une tradition de classements et d'évaluations, particulièrement développée sous les Tang et qui ne s'est pas interrompue depuis. Les textes de Zhang se référant à cette tradition et étant appréciés par rapport à elle, je vais préalablement la présenter succinctement. Cette étude nous conduira à nous demander de quelle manière la théorie esthétique chinoise a répondu à ce besoin évaluatif. En d'autres termes, à partir de cet exemple représentatif, nous examinerons l'efficacité des évaluations dans la tradition chinoise, en recherchant quels sont les critères d'évaluation de Zhang Huaiguan : sont-ils purement esthétiques, c'est-à-dire dénués de considérations matérielles ou idéologiques par exemple ? Font-ils partie d'une théorie construite pouvant être considérée comme « esthétique » ?

15 Tao Zongyi, *Shushi huiyao* (L'essentiel sur l'histoire de la calligraphie, 1376), Shanghai, Shanghai shudian, 5, 1984, p. 166.

16 Cf. Hsiung Ping-Ming, *op. cit.*, p. 32.

17 En partie seulement : Zhang avait également composé un *Huaduan* (Critères de la peinture), malheureusement disparu.

18 Voir Zhu Changwen, *loc. cit. supra*, note 12.

Mais avant de nous pencher sur ces questions fondamentales, un point sur l'état des recherches à ce sujet et quelques définitions terminologiques semblent indispensables.

Présentation des classements et définitions

L'étude des classements dans la tradition de l'art de la Chine est une tâche bien trop énorme pour être abordée de façon exhaustive dans un article : elle nécessiterait une étude historique générale, puis une présentation et une traduction des textes représentatifs et enfin une analyse de ces textes dans leur contexte socio-politique. Je me contenterai de rappeler les principaux traités et études portant sur les classements.

Place de l'évaluation et des classements

La théorie de l'art chinois appartient à une tradition spécifique d'appréciation et d'évaluation des œuvres d'art, intimement liée à une habitude séculaire d'appréciation et d'évaluation des êtres humains (on en trouve les prémices dans les ouvrages canoniques, tels que *Les entretiens de Confucius*, le *Mencius* ou les *Annales des Printemps et Automnes*). Cette tradition a donné naissance, dès les premiers siècles de notre ère, à une terminologie destinée à caractériser (*pinmu*) les artistes et, par extension, leurs œuvres, en des termes relativement précis, portant sur les qualités constitutives du caractère de l'artiste. Il s'agissait en particulier de déterminer la force morale du calligraphe par exemple, manifeste à travers son utilisation du pinceau et perceptible visuellement dans la façon dont il avait tracé les éléments calligraphiques¹⁹. C'est pourquoi les ouvrages intitulés « annales » de la calligraphie ou de la peinture portent non pas sur les calligraphies ou les peintures, mais sur les calligraphes ou les peintres, comme nous allons le voir ultérieurement.

19 À ce sujet, je me permets de renvoyer à mon article, « La calligraphie chinoise, une image de l'homme », *Cahiers Robinson*, 1997, 2, p. 129-176.

Classements et évaluations à partir du Shuduan

Parallèlement, entre la période des Han et des Wei-Jin (du II^e au V^e siècle), est apparue une tradition qui peut paraître assez déroutante et qui consiste à classer (*pin*) les artistes en divers degrés, allant du degré supérieur au degré inférieur, en passant par plusieurs degrés intermédiaires (dont le nombre peut varier d'un auteur à l'autre)²⁰. Cet usage s'est perpétué jusqu'à nos jours (comme par exemple dans les concours de calligraphie)²¹. Si cette tradition peut surprendre, je ne veux pas dire *a contrario* que les classements n'existent pas dans l'art occidental : les dictionnaires et encyclopédies sur la musique ou l'art pictural occidentaux comportent des classements, ou plus exactement des catégorisations, sous forme de rubriques par genres, qui s'excluent les unes les autres : par exemple, les classifications à l'œuvre dans les traités classiques sur la peinture portent sur les « parties de la peinture » (c'est-à-dire le dessin, le coloris, la composition, l'invention, etc.) ou sur les genres picturaux (portrait, nature morte, paysage, etc.)²² ; ainsi, les classements s'appliquent non pas aux œuvres ni aux artistes, mais à des catégories plus générales. Rien de comparable, donc, avec nos traités chinois.

Dans l'histoire de l'art chinois, on constate globalement deux façons de classer ou de différencier les œuvres, ou les artistes. Dans la première, qui nous intéresse ici, les classements semblent se rapporter à la valeur esthétique des œuvres, indiquant des différenciations qualitatives par degrés (*pin*) ; c'est du moins ce que laissent entendre les études sur ce sujet²³.

20 Pour la présentation détaillée, chronologique et raisonnée de ces divers degrés, voir *infra*.

21 Il est courant par exemple de présenter telle ou telle œuvre modèle en termes de *shenpin* (œuvre de classe divine) ou *miaopin* (œuvre de classe merveilleuse). Voir la présentation qui est faite par exemple de la calligraphie modèle de Yu Shinan (voir illustration 5, en fin d'article), le *Kongzi miaotang bei* (Stèle du temple des ancêtres de Confucius, 627), qualifiée de *miaopin*, dans la reproduction éditée par la Guji shudian de Wuhan en 1987.

22 Voir par exemple *De la peinture. De pictura* (1435) de Leon Battista Alberti (1404-1472), Livre II, trad. J.-L. Schefer, Paris, Macula-Dédale, 1992.

23 Dans mon diplôme d'études approfondies (DEA), intitulé *Problèmes de traduction de la terminologie esthétique chinoise en calligraphie et peinture* (Paris, INALCO, 1987, sous la direction de M. Hsiung Ping-Ming), j'ai tenté

L'autre type de classement semble différencier les œuvres, ou plus exactement les artistes, selon leur expression physiognomonique ; c'est le cas des caractérisations (*pinmu*)²⁴. Celles-ci tentent de définir le caractère de la personne (artiste ou personnalité connue) à l'aide de quelques termes très simples, mais souvent abstrus. Le texte le plus prolifique en caractérisations est certainement le *Shishuo xinyu* (Nouveau recueil de propos mondains)²⁵. Cette dernière façon de différencier les artistes ne sera pas étudiée ici. Pour se faire une idée de l'importance de ces deux types d'évaluation, les classements (*pin*) et les caractérisations (*pinmu*), il suffit de se reporter aux traités sur la peinture déjà traduits par les spécialistes occidentaux²⁶.

Les classements (*pin*) ont généralement été étudiés sous un angle purement esthétique, c'est-à-dire centré sur l'aspect qualitatif des œuvres, par les chercheurs occidentaux, mais aussi chinois ou japonais lorsqu'ils s'y sont intéressés²⁷. Cela est certainement dû à la façon dont ces classements se présentent : dans les textes théoriques en effet, les classements se décomposent en trois degrés, supérieur (*shang*), moyen (*zhong*) et inférieur (*xia*). Au sein de chacun de ces degrés opèrent encore trois découpages dégressifs : supérieur-supérieur, supérieur-moyen, supérieur-inférieur ;

de répertorier et de présenter, de la façon la plus exhaustive possible, les études faites en ce domaine et de montrer les limites d'une analyse uniquement philologique, trop restrictive. Voir en particulier p. 48-75 ; les principales études seront présentées *infra*.

24 L'article d'Erik Zürcher, « Recent Studies on Chinese Painting », *T'oung Pao*, LI, 1964, p. 377-422, étudie particulièrement bien cette question. Voir également Xu Fuguan, *Zhongguo yishu jingshen* (L'esprit de l'art chinois), Taizhong, Donghai daxue, Zhongyang shuju, 1966, p. 150, 157-159, 262-267, 273.

25 Cf. la traduction en anglais de Richard B. Mather, *Shih-shuo hsin-yü. A New Account of Tales of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1978.

26 Les caractérisations et classements se trouvent dans les principaux textes théoriques chinois sur la calligraphie, la poésie et la peinture à partir du v^e siècle. Cf. William R.B. Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, *op. cit.* ; Susan Bush et Shih Hsio-yen, *Early Chinese Texts on Painting*, Harvard, Harvard University Press, 1985.

27 Voir Y. Escande, DEA, *op. cit.*

moyen-supérieur, etc. Ces trois degrés sont qualifiés dans certains textes, ce qui représente une première forme de définition : au degré *shang* (supérieur) correspond la classe qualifiée de *shen* (divine, inspirée), au degré *zhong* (moyen) la classe qualifiée de *miao* (merveilleuse) et au degré *xia* (inférieur) la classe qualifiée de *neng* (compétente, talentueuse). Chacune de ces classes, qualifiée, est de la même façon découpée en trois degrés (*shang, zhong, xia*). Voyons maintenant les textes principaux sur ce sujet de plus près et les nuances qu'ils apportent à cette présentation schématique.

Origine des classements en Chine et principaux textes

Un article de John Timothy Wixted²⁸ étudie l'origine des classements dans la tradition artistique chinoise et leur filiation : l'auteur analyse le système d'évaluation dans le *Shipin* (Évaluation des poètes) de Zhong Rong (469-518), qui classe les poètes en trois degrés ou trois classes (*shang, zhong, xia pin*). Il se penche sur les principales origines de cette tradition : l'un des chapitres du *Hanshu* (Annales des Han) de Ban Gu (32-92), intitulé « Gujinren biao » (Liste des hommes du passé et du présent), comporte déjà cette classification en trois degrés (*shang, zhong, xia*). Ces classements auraient été établis afin de déterminer la capacité des personnes à correspondre à une charge spécifique : le *Renwu zhi* (Traité de caractérologie) de Liu Shao (190 ?-265) fut rédigé à cette fin²⁹. J.T. Wixted rappelle les autres traités d'évaluation spécifiques : le *Qipin* (Classification des joueurs d'échecs) de Shen Yue (441-513) et Liu Yun (465-517), le *Guhuapin lu* (Recueil des classifications des anciens peintres) de Xie He (actif vers 500-535), le *Shupin* (Classification des calligraphes) de Yu Jianwu (487-

28 J. T. Wixted, « The Nature of Evaluation in the *Shih-p'in* (Grading of Poets) by Chung Hung [sic] (A.D. 469-518) », in Susan Bush et Christian Murch (éds.), *Theories of the Arts in China*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 225-264.

29 La thèse d'Anne-Marie Lara, intitulée *Recherches sur le Renwu zhi de Liu Shao (III^e siècle), une démarche plurielle* (Paris, université Paris 7-Jussieu, 1993, sous la direction de M. Jean-Pierre Diény), propose une traduction et une analyse approfondie de ce traité. La traduction du traité vient de paraître chez Gallimard, 1997, sous le titre *Traité des caractères*.

551), etc., mais il n'étudie pas l'étymologie du terme *pin*. Dans le commentaire du *Hanshu*, *pin* est employé avec la même signification que dans les traités sur l'art : « *pin* signifie hiérarchiser (*dengcha*) »³⁰. La période des Trois Royaumes (Sanguo, 220-280) voit en 220 la mise en place du système des « neuf classes » (*jiupin*)³¹, portant sur une hiérarchie des candidats au fonctionnariat établie par des inspecteurs « impartiaux et justes » proposant au gouvernement des gens capables ; ce classement était constitué en trois classes, supérieure, moyenne et inférieure (*shang, zhong, xiapin*), elles-mêmes subdivisées en *shang, zhong, xia*, soit en tout neuf classes. Le sens de *pin*, intimement lié au principe des recommandations pour le choix des fonctionnaires, était donc assez large et recouvrait les acceptions de « juger, évaluer » (*pinping*), « apprécier » (*pinzao*), « juger, déterminer » (*pinjian*) et « classier » (*chapin*). Ce système de choix des fonctionnaires par recommandation a pris fin avec la dynastie des Sui par l'institution des examens impériaux en 583³² (pour mémoire, les examens impériaux n'ont été supprimés qu'au début du xx^e siècle). Sous les Tang, les fonctionnaires étaient également hiérarchisés en neuf degrés (*jiudeng*). Le sens de *pin* porte ainsi sur une hiérarchie des hommes fondée sur l'évaluation de leurs capacités ; *pin* signifie donc à la fois « évaluer, apprécier » et « classier », aussi bien dans le langage politique que dans le langage artistique, comme nous allons le constater.

Zhang Huaiguan n'est donc pas le premier théoricien de l'art qui se propose de faire un classement ordonné des calligraphes en particulier, mais il se montre novateur en fondant sa classification sur des critères de valeur qu'il énonce, même s'il ne définit pas ou peu les termes qu'il emploie (*shen, miao et neng*), et en les rattachant implicitement aux classifications en degrés (*shang, zhong, xia*). Zhang innove également en subdivisant chaque classe par style calligraphique (nous y reviendrons). Nous avons encore accès à

30 *Hanshu*, Pékin, Zhonghua shuju, 1962, 94 A, p. 3773 (comm. 4).

31 Voir Henri Maspero et Étienne Balazs, *Histoire et institutions de la Chine ancienne*, Paris, P.U.F., 1967, p. 116-117.

32 Cf. Denis Twitchett, John Fairbank (éds.), *The Cambridge History of China*, vol. 3, *Sui and T'ang China*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 91-92.

plusieurs de ses textes, portant tous sur l'évaluation ou les classements (recueillis dans le chapitre 4 du *Fashu yaolu* de Zhang Yanyuan).

Un bref aperçu des traités de classification en calligraphie nous permettra de mieux replacer celui de Zhang Huaiguan dans une perspective historique et théorique. Le premier à avoir classé les œuvres calligraphiques est donc Yu Jianwu (487-551), dans son *Shupin* (Classification des calligraphes)³³ en un chapitre, à une époque où les traités proposant des classements fleurissaient dans divers domaines (échecs, peinture, poésie), comme nous l'avons vu. Yu a recensé cent vingt-trois calligraphes depuis les Han jusqu'aux Liang (v^e siècle), en neuf degrés, allant du degré supérieur-supérieur (*shang zhi shang*), au degré inférieur-inférieur (*xia zhi xia*), en passant par les degrés supérieur-moyen (*shang zhi zhong*), supérieur-inférieur (*shang zhi xia*), etc. Yu compare les calligraphes entre eux, remonte à l'origine de leurs styles, détermine des hiérarchies. Notons que Zhang Zhi (II^e siècle), Zhong You (150-230) et Wang Xizhi (303-361) sont rangés dans le degré « supérieur-supérieur ». Yu Jianwu établit un modèle pour les classifications en calligraphie, en prenant pour norme le « naturel », la « spontanéité » (*tianran*) et le « travail », l'« effort » (*gongfu*) :

Pour Zhang [Zhi], l'effort vient d'abord, la spontanéité ensuite ; pour Zhong [You], c'est la spontanéité d'abord, l'effort ensuite. Wang [Xizhi] ne vaut pas Zhang pour ce qui est de l'effort, mais il le surpasse en spontanéité.³⁴

Yu assoit donc les bases de la théorie calligraphique en déterminant ses références principales et en proposant une hiérarchie en neuf degrés à partir de ces références. Un siècle plus tard, sur le modèle de Yu Jianwu, Li Sizhen (?-696) compose le *Shupin hou* (Suite aux classifications des calligraphes), prolongeant l'ouvrage de Yu³⁵. Il y classe quatre-vingt-deux calligraphes à

33 Les textes de Zhang Huaiguan sont recueillis dans le *Lidai shufa lunwen xuan* (Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie), Shanghai, Shuhua chubanshe, 1979, p. 144-233. Celui de Yu Jianwu, p. 85-91. Voir aussi le *Fashu yaolu* (Recueil des traités essentiels sur la calligraphie) de Zhang Yanyuan, Pékin, Renmin meishu chubanshe, 1986, « Zhang Huaiguan », *juan* 4, p. 139-165, et *juan* 7, 8, 9. « Yu Jianwu », *juan* 2, p. 61-74.

34 *Lidai shufa lunwen xuan*, p. 87.

35 Cf. *Lidai shufa lunwen xuan*, p. 133-142. ; *Fashu yaolu*, *juan* 3, p. 100-118.

partir de Li Si (?-208 av. J.-C.), qui, jugé supérieur aux autres, n'est pas inclus dans le classement en neuf degrés ; on est alors en droit de se demander à quoi sert un classement qui apparemment ne classe pas (nous reviendrons ultérieurement sur ce problème). En revanche, les trois grands calligraphes du début des Tang, Ouyang Xun, Yu Shinan et Chu Suiliang, sont classés en *shang-xia pin*, soit la troisième des neuf classes. L'originalité du *Shupin hou* tient dans une dixième classe, rajoutée aux neuf degrés désormais traditionnels : la classe *yi* est placée entre Li Si et le degré (ou classe) supérieur-supérieur (*shang-shang pin*). Il s'agit de la seule classe qu'il dénomme : *yi* signifie ici « sans contrainte ». Il y inclut les artistes « d'esprit sans contrainte »³⁶, c'est-à-dire « hors classe » (mais moins « hors classe » que Li Si) : ce sont Zhang Zhi, Zhong You et les « deux Wang », père et fils (Wang Xishi et Wang Xianzhi, 344-386). Pour chacun, l'auteur précise les formes d'écriture dans lesquelles ils excellent et en donne une critique élogieuse. Cette classe *yi* n'est pas retenue par Zhang Huaiguan dans son *Shuduan* (ni dans aucun autre de ses ouvrages). Pour ses classements, Li Sizhen détermine les qualités de chaque calligraphe et indique leurs différences, les compare et étudie l'origine de leurs styles. Dans son ouvrage, plus élaboré et complexe que celui de Yu Jianwu, *pin* a donc les deux sens de « hiérarchiser » et de « critiquer, évaluer ». Zhang Huaiguan reprend au VIII^e siècle la classification traditionnelle en trois degrés (*shang, zhong, xia*) dans plusieurs de ses traités et y fait correspondre les trois classes *shen, miao, neng*, qu'il subdivise chacune par style calligraphique (écritures sigillaire, régulière, cursive, etc.)³⁷. Nous y reviendrons longuement.

Zhu Jingxuan (IX^e siècle), dès la fin de la dynastie des Tang, applique à la peinture la classification du *Shuduan* dans son *Tangchao minghua lu* (Annales des peintres célèbres de la dynastie des Tang). Il y reprend la classe « hors classe » (*yipin*), celle des artistes sans contrainte (*yi*). C'est ainsi que le domaine pictural se verra attribuer quatre degrés de classement au lieu de trois et que la théorie picturale va entrer dans la tradition des

36 Y. Escande, DEA, p. 48-76.

37 Voir *infra* pour les différents styles d'écriture et la présentation du *Shuduan*.

classements, qu'elle conserve jusqu'à nos jours. Enfin, en calligraphie, sous les Song, Zhu Changwen (1039-1098) compose le *Xu Shuduan* (Suite aux Critères de la calligraphie). Continuant le travail de Zhang Huaiguan, il range quatre-vingt-deux calligraphes en trois classes (*shen, miao, neng*), à partir de la dynastie des Tang. Dans son introduction, Zhu Changwen note :

Trois grands théoriciens excellèrent dans l'art de la classification : Yu Jianwu, Li Sizhen et Zhang Huaiguan ; [Zhang] Huaiguan fut le plus accompli.³⁸

Si Zhu Changwen rend hommage à Zhang Huaiguan pour sa classification, il se montre aussi critique : selon lui, Zhang Huaiguan n'a pas suffisamment traité des calligraphes du début de la dynastie des Tang, à peine sinon pas du tout de ceux de l'ère Kaiyuan (713-741), c'est-à-dire ses contemporains, alors que Zhang Huaiguan a occupé des fonctions à l'Académie Hanlin pendant l'ère Kaiyuan. Zhu Changwen se propose donc de remédier à l'insuffisance du *Shuduan* : les trois calligraphes classés *shen* (divins) sont Zhang Xu (675 ?-759 ?), Yan Zhenqing (709-785) et Li Yangbing (viii^e siècle), presque contemporains de Zhang Huaiguan. À la différence de ce dernier, Zhu Changwen ne subdivise pas chaque classe par style calligraphique. Soulignons que Yan Zhenqing et Zhang Xu, son maître, sont encore des modèles de nos jours, dont on peut se procurer plusieurs œuvres authentiques (des reproductions : voir les illustrations 1 et 2). Yan Zhenqing est encore considéré comme le « maître suprême de la calligraphie » (*shusheng*) et Zhang Xu comme le « maître suprême de la cursive » (*caosheng*)³⁹.

Il faut ensuite attendre les Qing, c'est-à-dire le *Yizhou shuangji* (Double recueil sur la barque des arts)⁴⁰ de Bao Shichen (1775-1855), pour retrouver un classement systématique des calligraphes en *shen, miao, neng, yipin*, subdivisé en styles d'écriture comme celui de Zhang Huaiguan. Bao rajoute une cinquième classe, intitulée *jia* (de qualité), à la suite des quatre autres ;

38 Zhu Changwen, *Xu Shuduan xu*, p. 318 du *Lidai shufa lunwen xuan*. Le traité complet se trouve aux p. 317-352.

39 Voir Hsiung Ping-Ming, *op. cit.*, p. 11 et 105 pour Yan Zhenqing, p. 50 et 111 pour Zhang Xu.

40 *Lidai shufa lunwen xuan*, vol. 2, p. 640-679.

la classe *yi* n'est pas considérée à part des autres classes, comme nous avons pu le voir précédemment, mais elle est située entre *neng* et *jia*. En outre Bao ne classe que les calligraphes de la dynastie des Qing : en *shen*, il ne désigne qu'un calligraphe, à savoir son maître, Deng Shiru (1743-1805), dans les styles sigillaire (*zhuan*) et de chancellerie (*li*)⁴¹. Cependant, à y regarder de plus près, la plupart des traités sur la calligraphie jusqu'à nos jours font référence à ces classes (*shen, miao, neng*), même s'ils ne proposent pas tous une classification systématique des artistes.

État des recherches sur les classements

Si les classements semblent moins intéresser les théoriciens de la calligraphie entre le XII^e et le XIX^e siècles, ils demeurent sujets à discussions en peinture (et ce jusqu'au Japon)⁴² et occupent une place aussi éminente en peinture qu'en calligraphie. Qu'il suffise de citer le *Gujinhua jian* (Appréciations des peintres anciens et modernes, 1328) de Tang Hou (actif au début du XIV^e siècle) ou le *Tuhui baojian* (Miroir précieux pour examiner les peintures, 1365) de Xia Wenyan (XIV^e siècle), par exemple, ou de remarquer que les « classements et appréciations » (*pinping*) servent de rubrique à l'une des anthologies essentielles de traités chinois sur la peinture, le *Zhongguo hualun leibian* (Traité sur la peinture chinoise par catégories, 1957) de Yu Jianhua⁴³.

Dans le domaine des classements, c'est essentiellement la théorie picturale qui a intéressé les chercheurs. Les études diachroniques sont les plus courantes en la matière, alors que les analyses synchroniques semblent presque totalement ignorées. Concernant la calligraphie, les études approfondies sur les classements restent rares. La première est due à Hsiung Ping-Ming (Xiong Bingming), dans son chapitre sur la création d'esprit

41 Voir *infra* p. 18-20 pour une explication de chaque style d'écriture.

42 Voir l'ouvrage de Véra Linhartová, *Sur un fond blanc. Écrits japonais sur la peinture du IX^e au XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1996, p. 181, 182, 183, 435.

43 Le *Zhongguo hualun leibian*, Pékin, Renmin meishu chubanshe, 1^{ère} éd. 1957, rééd. 1986, 2 vol., est composé de rubriques par thèmes : celle des classements et évaluations vient en deuxième, après celle des généralités, divisée en deux parties.

taoïste du *Zhongguo shufa lilun tixi* (Les systèmes théoriques de la calligraphie chinoise)⁴⁴. Il se livre à une étude diachronique, présentant la filiation des textes sur les classements (p. 122-123), puis analysant plus particulièrement le sens de deux classes : *shenpin* et *yipin* (p. 123-126)⁴⁵, par contraste avec *miaopin* et *nengpin*. Considérant que chaque degré du classement dépend de l'attitude philosophique de l'artiste, il en vient à la conclusion que les œuvres des classes *shen* et *neng* reflètent la pensée confucéenne, celles des classes *yi* et *miao* la pensée taoïste. Or, les classes ne portent pas sur les œuvres, mais sur les personnes, dont la pensée n'est ni monolithique ni unique ; il semble donc que la réalité chinoise soit plus complexe. Chacun sait en effet que les lettrés-fonctionnaires chinois qui représentent la majorité des artistes adoptent, à différents moments de leur vie et en fonction des conditions politiques, des attitudes de vie très variées : ils peuvent se comporter en parfaits confucéens en poste et en taoïstes lorsqu'ils sont sans charge. Ainsi Zhang Xu, célèbre pour sa calligraphie cursive folle, réalisa-t-il une calligraphie régulière gravée sur stèle et considérée comme d'excellente qualité⁴⁶ ; dans ce cas, Zhang Xu s'est à la fois comporté en confucéen, calligraphiant un éloge pour des secrétaires impériaux en 741⁴⁷, et en taoïste, en produisant sa cursive d'expression folle, selon Hsiung Ping-Ming, à la même époque. Nous allons d'ailleurs constater à travers le traité de Zhang Huaiguan que l'œuvre d'un artiste n'est pas considérée de façon uniforme : par exemple, un même calligraphe peut être rangé, selon les styles d'écriture, dans différentes classes. De même, les théoriciens de l'art chinois ne classent pas pareillement les artistes ; selon les périodes dynastiques, l'évaluation évolue. C'est pourquoi, vouloir dans une étude diachronique expliquer, par exemple, les termes utilisés sous les Tang par des commentaires de théoriciens plus tardifs, comme ceux de Zhu Changwen des Song pour le *Shuduan*, même s'il affirme être

44 Traduction partielle de cet ouvrage par Y. Escande, dans les *Cahiers d'études chinoises*, 8, 1990, p. 117-140 : « La philosophie taoïste en calligraphie ».

45 Voir la traduction, *ibid.*, p. 127-130.

46 Hsiung Ping-Ming, *Zhang Xu et la calligraphie cursive folle*, p. 83, et Zhang Yanyuan, *Lidai minghua ji*, 2, 4, trad. W.R.B. Acker, *op. cit.*, vol. 1, p. 201.

47 La stèle s'intitule *Langguan shi ji* (Inscription sur pierre pour les secrétaires).

le continuateur de Zhang Huaiguan, paraît hasardeux. Les préoccupations, les mœurs n'étant plus les mêmes, la théorie calligraphique ne peut qu'avoir changé elle aussi.

L'autre étude sur les classements en calligraphie revient à Wang Taixiong, dans un article intitulé « Zhongguo shufa chuantong piping fangfa shuping » (Présentation des méthodes de critiques traditionnelles dans la calligraphie chinoise)⁴⁸ : l'auteur introduit les différentes formes d'appréciation dans la théorie calligraphique traditionnelle, c'est-à-dire en premier lieu les classements (*pin*, p. 5-9), puis les caractérisations (p. 12-17) ; le reste de l'article porte sur les méthodes critiques et leurs références philosophiques (p. 17-33). Wang se livre à l'étude des origines des classements (p. 5) et à une rapide présentation des textes calligraphiques (p. 6-7) ; il procède à une analyse succincte et diachronique des classes (p. 7-8) pour conclure de façon contradictoire que ces classes n'ont pas le même sens au cours des différentes dynasties et que ce système de critique esthétique est tout à fait insuffisant (p. 9). Cependant son étude des classes reste limitée, car il explique par exemple le sens de traités des Tang par des commentaires des Song.

En poésie, l'article de John Timothy Wixted⁴⁹ cité précédemment ne procède pas à une étude systématique des classements ; après la présentation de l'origine de la théorie des évaluations, l'auteur se penche plus volontiers sur les caractérisations (*pinmu*). C'est en peinture que les études demeurent, relativement, les plus nombreuses. Un article fait date en la matière : il s'agit du « Concerning the I-p'in Style of Painting - I, II, III » de Shûjirô Shimada⁵⁰ qui a attiré l'attention des chercheurs occidentaux sur les classements. Shimada insiste surtout sur le côté anticonformiste de la

48 Wang Taixiong, « Zhongguo shufa chuantong piping fangfa shuping », *Shufa yanjiu* (Recherches sur la calligraphie), 4, 1993, p. 5-33, et plus particulièrement p. 5-9 sur les classements.

49 J.T. Wixted, « The Nature of Evaluation in the *Shih-p'in* (Grading of Poets) by Chung Hung [sic] (A.D. 469-518) », *Theories of the Arts in China*, p. 225-264.

50 S. Shimada, « Concerning the I-p'in Style of Painting - I, II, III », traduit par James Cahill, *Oriental Art*, 7.2, 1961, p. 66-74 ; 8.3, 1962, p. 130-137 ; et 10.1, 1964, p. 19-26.

peinture de la classe *yi* et sur les personnalités extravagantes correspondant au « style *yi* » ; son analyse est là encore diachronique et il met sur le même plan des artistes et des théoriciens des Tang, des Song ou des Yuan. Lui aussi relie la classe *yi* à la pensée taoïste. Seule Susan E. Nelson procède à une étude synchronique sur cette même classe *yi* axée sur la peinture de la période de la fin des Ming⁵¹ et montre son utilisation dans l'orthodoxie naissante et sa différence avec la classe *yi* des Tang.

En revanche, les classes *shen*, *miao*, *neng*, n'ont, à ma connaissance, fait l'objet d'aucune autre étude approfondie : elles sont souvent citées, répertoriées, traduites, et semblent suffisamment claires pour ne pas nécessiter d'analyse spécifique⁵². Même Xu Fuguan se contente de quelques explications basées sur une étude diachronique pour *shen*, *miao* et *neng* et porte l'essentiel de son attention sur *yi*⁵³ ; du point de vue méthodologique, son étude est basée à la fois sur les textes des Wei-Jin, des Tang (dont ceux de Zhang Yanyuan et de Zhang Huaiguan), des Song et des Ming, et sur la théorie calligraphique ou picturale. Ainsi, pour lui, *shen* signifie *chuanshen*, « transmettre l'esprit » (p. 314) et est relié à la première des règles de la peinture (*qiyun shengdong*, « la résonance intérieure donne vie et mouvement »), alors que *yi* fait fi de toute règle. Ainsi, il considère que la classe *shen* s'applique à la peinture de portraits et la classe *yi* à celle de paysages (p. 319). Si la classe *yi* semble plus intéresser les chercheurs que les autres classes, n'est-ce pas à cause des correspondances qu'elle permet d'entrevoir avec l'art occidental ? L'artiste *yi* est en effet perçu, que ce soit fondé ou non, comme une personnalité hors normes, s'exprimant de façon

51 Susan E. Nelson, « I-p'in in Later Painting Criticism », *Theories of the Arts in China*, p. 397-424.

52 Les ouvrages citant ou traduisant ces classes sont recensés dans Y. Escande (DEA, p. 48-75). Les livres ou articles les plus utiles pour aborder les classifications sont, à mon avis, ceux d'Alexander Coburn Soper, « Shih-k'o and the I-p'in », *Archives of Asian Art*, 1975-76, 29, p. 6-22 ; de Susan Bush et Shih Hsio-yen, *Early Chinese Texts on Painting*, p. 47, 76, 86, 89-92, 99, 100-101, 102, 170-1, 242, 246, 286.

53 Xu Fuguan, *Zhongguo yishu jingshen*, étudie particulièrement la classe *yi* p. 301-323 et aborde rapidement *shen* p. 314, 320, *miao* et *neng* p. 313.

expressionniste, voire violente : cette forme de créativité s'avère proche de la conception occidentale de l'artiste moderne et du mythe de l'artiste transgressant les normes.

Après cette longue mise au point, entrons dans le texte de Zhang Huaiguan, en tentant de déterminer les critères de classement de l'auteur. Nous avons déjà remarqué que certains classements ne servent pas simplement à ranger les artistes selon leur réussite artistique mais à hiérarchiser les calligraphes : c'est le cas du traité de Li Sizhen qui situe certains artistes « hors classe ». Pourquoi Zhang Zhi, Zhong You et les deux Wang sont-ils rangés à part par Li Sizhen, alors qu'ils servent de norme pour son prédécesseur Yu Jianwu ? Et pourquoi Li Si, dont les œuvres avaient disparu à l'époque de Li Sizhen, est-il mis hors du classement, c'est-à-dire au-dessus de tout classement ? Il est difficile, voire impossible de répondre à ces interrogations en considérant uniquement les traités de ces deux auteurs ; en revanche, l'étude des textes de Zhang Huaiguan nous permettra certainement de reconsidérer ces questions de façon plus approfondie.

Afin de souligner le fonctionnement spécifique des classements dans la théorie de l'art chinois, il nous sera parfois utile de les présenter en regard avec ceux de la tradition occidentale. Même si les classements qu'a développés la tradition théorique chinoise n'ont aucun équivalent en Occident, où généralement les grands artistes sont classés par époques, courants ou écoles, et jamais selon leur valeur artistique toutes époques confondues, certaines mises en parallèles limitées et précises nous aideront à percevoir les caractéristiques, l'efficace ou l'inefficace des classements dans une tradition particulière. Une telle démarche ne vise pas à faire du pur comparatisme, mais à éclairer lorsque nécessaire une tradition peu connue par contraste avec une autre, plus familière.

Les classements dans le *Shuduan*

Les liens originaires intimes entre classifications des fonctionnaires et des artistes nous contraignent à nous interroger sur les rapports entre art, politique et idéologie avant même de nous intéresser à tout critère esthétique, d'autant que ces classements portent sur des artistes, et non sur leurs œuvres

qui sont pourtant regardées, étudiées, copiées par des générations de lettrés et achetées par des collectionneurs et marchands. C'est pourquoi nous commencerons par l'aspect matériel de ces œuvres.

Afin de cerner les critères d'évaluation de Zhang Huaiguan, nous nous servirons de trois de ses textes : le *Shugu* (Évaluation des calligraphes), daté de 754, le *Shuyi* (Discussion sur la calligraphie), daté de 759 et le fameux *Shuduan*, daté de 724-727⁵⁴. Nous verrons d'abord l'homogénéité de ces textes, qui nous permettra ensuite, du point de vue méthodologique, de les éclairer les uns par rapport aux autres. Ce qui nous conduira à déterminer les critères de classement implicites ou explicites employés par Zhang Huaiguan : critères matériels, spirituels, idéologiques, esthétiques.

Le problème du critère matériel

A. Les critères du *Shugu* et du *Shuduan* sont-ils les mêmes ?

Le *Shugu* est aujourd'hui considéré comme un texte unique dans l'histoire de la théorie calligraphique, c'est-à-dire « sans antécédent ni suite ». Son auteur le composa « pour s'amuser », écrivent les éditeurs du *Lidai shufa lunwen xuan* (p. 143), minimisant sa portée. En réalité, comme l'indique Hsiung Ping-Ming, le *Shugu* « traite de la valeur *marchande* des œuvres de calligraphes célèbres »⁵⁵ et il traduit d'ailleurs son titre par « Valorisation commerciale de la calligraphie »⁵⁶ ; de telles considérations mercantiles ne correspondent certainement pas à l'idée que les lettrés,

54 La thèse d'André Kneib, soutenue en 1990 à l'université Paris 7-Jussieu, portant sur la traduction du *Shuduan*, n'étant pas disponible, de même que celle de Marie-Claire Huot de l'université de Montréal, je vais donc proposer des traductions personnelles. Je me suis par contre reportée, avec l'accord de l'auteur, au DEA d'Isabelle Pillet, portant sur Yan Zhenqing (projet de thèse) et sur une introduction au *Shuduan*, soutenu en 1987 à l'INALCO, sous la direction de M. Hsiung Ping-Ming.

55 *Zhongguo shufa lilun tixi*, p. 165, souligné par moi.

56 *Zhang Xu et la calligraphie cursive folle*, p. 31.

auxquels semblent s'identifier les éditeurs du *Lidai shufa lunwen xuan*, veulent donner d'eux-mêmes⁵⁷. Ce traité nous est pourtant très précieux et sa validité ne peut être sous-estimée, puisqu'il fut considéré comme suffisamment important par Zhang Yanyuan pour être intégré à son *Fashu yaolu*. Les théoriciens de la calligraphie en général ne l'ont d'ailleurs pas ignoré : en fait, ce texte est de même nature que le *Shuduan* et ses critères sont identiques, comme nous allons le constater.

Mais voici ce qu'écrit Zhang Huaiguan dès le début du texte :

Certains jeunes amateurs veulent s'informer sur les calligraphies célèbres depuis l'Antiquité et tiennent absolument à déterminer leurs classes différentes, arguant que cela permet de connaître la calligraphie. En calligraphie (*dansu*)⁵⁸ les goûts diffèrent, ce que l'on aime ou déteste est rarement identique. Si, lorsqu'on expertise, on ne comprend pas parfaitement, chacun reste sur ses positions, et par conséquent les avis dans le monde sont désordonnés et confus. Pourquoi ne pas délimiter leurs critères et ainsi dispenser les autres de leurs doutes ? D'ailleurs ces jeunes gens apprécient cette façon de faire, j'en ai été touché et, grâce à la mise en place de ces évaluations, j'ai distingué ce qui a de la valeur de ce qui ne vaut pas cher et mis en évidence le bon et le mauvais. C'est pourquoi j'ai pris en compte les opinions simples des gens du monde, en choisissant pour norme Wang Xizhi (303-361). Par exemple, pour la calligraphie cursive authentique de Wang l'ancien [Wang Xizhi], cent cinquante caractères équivalent à une colonne en semi-cursive. Mais trois colonnes en semi-cursive valent une colonne en régulière. Voilà comment on compte pour un manuscrit incomplet. Quant aux manuscrits [...] rassemblés en recueils, [...] ils sont considérés comme des trésors du pays, ce n'est pas la peine de vouloir calculer leur valeur d'après le nombre de caractères [...]. Ces derniers temps, [un haut fonctionnaire] s'est ruiné à acheter des calligraphies. Il a dépensé des centaines de milliers de ligatures de sapèques, uniquement pour obtenir sur le marché cinq feuilles en semi-cursive de Youjun [Wang Xizhi] et il n'a pas pu obtenir un seul caractère en régulière. Quant aux traces de Cui [Cui Yuan, 77-143] et Zhang [Zhi], elles

57 J'ai tenté d'étudier cette question dans mon article, « Perspectives et limites des recherches récentes sur la calligraphie et la peinture », *Revue bibliographique de sinologie*, 1996, 14, p. 226-227, 230-233.

58 Le terme *dansu* est assez peu usité pour désigner la calligraphie (litt. « [pinceau] rouge sur [papier] blanc »). Son équivalent en peinture (*danqing*) est certes plus connu.

ont toutes disparu, elles sont conservées exclusivement dans la bibliothèque impériale [...].⁵⁹

Dans un premier temps, Zhang justifie son travail de classification par les exigences de son temps, qui correspondent à une demande d'amateurs et de personnes susceptibles d'acheter des calligraphies sur le « marché »⁶⁰. Il prend pour norme l'opinion la plus communément admise et délimite certains critères qu'il énonce plus loin (nous y reviendrons), en prenant comme référence Wang Xizhi. Pour l'achat de calligraphies sur le marché, Zhang prévient : il ne reste pas grand-chose de qualité, puisque la plupart des œuvres authentiques sont conservées à la bibliothèque impériale et que même un très riche acheteur n'a pu se procurer un seul caractère en régulière de Wang Xizhi. Remarquons que le prix de base d'une calligraphie se détermine en comptant les caractères, par colonnes, nous dit Zhang ; le prix dépend également du style d'écriture (la régulière de Wang Xizhi vaut plus cher que sa cursive) et Zhang ne donne pas de prix ni de valeur absolus. Cette méthode de calcul du prix de l'œuvre calligraphique n'a pas changé jusqu'à nos jours.

Pourtant, dans un deuxième temps, il détermine trois degrés d'évaluation marchande (*sangu*) comprenant eux-mêmes cinq niveaux (*wudeng*), allant du meilleur au moins bon, c'est-à-dire du plus cher au moins cher (*guijian shupin*). Le meilleur (*shanggu*), ou le plus cher, c'est le plus ancien, soit la calligraphie sigillaire de style Shi Zhou⁶¹. Le deuxième degré d'évaluation (*zhonggu*) est représenté par Zhong You et Zhang Zhi. Le troisième degré

59 *Shugu*, in *Lidai shufa lunwen xuan*, p. 150.

60 Je remercie Michel Cartier de m'avoir fait remarquer qu'on ne peut parler de marché (d'échanges de valeurs) que dans la mesure où il y a *fluctuation de cours*, c'est-à-dire *spéculation* ; je restreins donc le sens de « marché » tel que je l'entends ici à celui de lieu d'échanges de valeurs. Il est évidemment impossible de savoir s'il existait des fluctuations de cours dues à de la spéculation et il n'en existait d'ailleurs probablement pas : les œuvres disponibles de Wang Xizhi (authentiques ou fausses) à l'achat n'étaient pas si nombreuses, comme le précise Zhang lui-même.

61 C'est-à-dire la grande sigillaire ; voir *infra* pour l'explication approfondie de ce style d'écriture.

(*xiagu*), par les calligraphes les plus proches dans le temps, quoique considérés comme anciens : les deux Wang. Nous verrons plus loin que Wang Xizhi sert de *norme* calligraphique et d'évaluation marchande dans un style particulier : est donc pris pour norme un calligraphe du troisième degré (*xiagu*). Ces trois degrés d'évaluation (*sangu*), intitulés *shanggu*, *zhonggu* et *xiagu*, reprennent la hiérarchie traditionnelle des trois classes (*shang*, *zhong*, *xiapin*). Le terme *gu* signifie seul « évaluer (un prix) », « calculer (le prix) » (il est donc un équivalent grammatical de *pin* et du point de vue sémantique insiste sur la valeur marchande). Cependant, contre toute attente, nous devons constater que ces trois degrés d'évaluation peuvent être considérés comme idéaux, puisque, en pratique, les œuvres des calligraphes cités ne se trouvent plus sur le marché, hormis celles en semi-cursive de Wang Xizhi, c'est-à-dire celles qui serviront de norme ; il n'est pas fait mention de son fils, Wang Xianzhi. D'ailleurs, certains manuscrits, au lieu de noter *gu*, « évaluer », écrivent *gu*, « ancien »⁶². Ainsi, alors que ces critères sont idéaux de fait, c'est-à-dire non matériels, pour la plupart des artistes considérés comme supérieurs car anciens, Zhang Huaiguan se soucie cependant de leur prix dans un seul cas (celui de Wang Xizhi) ; autrement dit, même si le critère s'avère idéal, il y a achat et vente effectif ou possible par rapport à ce critère. En récapitulant, si les œuvres de Shi Zhou en sigillaire correspondent au meilleur, c'est parce qu'elles sont les plus anciennes : « L'ancien vaut cher, le récent peu cher », explique Zhang un peu plus loin (voir p. 64). Par conséquent, le *premier critère* de valeur, artistique et marchande, pour une calligraphie est donc clairement son *ancienneté* : plus elle est ancienne et plus elle vaut cher. Je rappelle que Zhang lui-même était calligraphe et qu'il tenait sa propre calligraphie en haute estime, puisqu'il l'évaluait par comparaison avec celle des plus grands calligraphes du début des Tang : Yu Shinan, Ouyang Xun et Chu Suiliang⁶³. On ne peut donc pas accuser Zhang d'être un critique, un théoricien loin des aspirations esthétiques d'un calligraphe ; s'il considère

62 C'est le cas du *Fashu yaolu*, p. 140.

63 Hsiung Ping-Ming a traduit le passage du *Wenzi lun* (De l'écriture) de Zhang Huaiguan dans lequel celui-ci fait l'éloge de sa propre calligraphie : voir *Zhang Xu et la calligraphie cursive folle*, p. 34.

le prix d'une calligraphie comme déterminant, c'est-à-dire suffisamment pertinent pour le prendre en compte dans un classement de valeur, allant du meilleur au moins bon comme il y fait largement référence, ce n'est pas parce qu'il serait éloigné des préoccupations d'un artiste calligraphe. En outre, sous les Tang, la conception selon laquelle la valeur marchande sert de référence à la valeur esthétique est commune. Par exemple, les annales dynastiques rapportent que le jeune Chu Suiliang demanda à son maître, Yu Shinan, ce que valait sa calligraphie par rapport à celle de Zhiyong (vi^e siècle)⁶⁴ ; Yu répondit : « J'ai entendu dire que chacun de ses caractères vaut cinquante mille [sapèques], comment pourrais-tu arriver à cela ? »⁶⁵ Ici, le critère d'appréciation esthétique est envisagé par rapport à la valeur marchande, alors que l'interlocuteur, Yu Shinan, est un calligraphe lui-même, considéré dès les Tang comme un *modèle*, c'est-à-dire une norme. Il ne s'agit donc pas du seul point de vue de Zhang Huaiguan, et ses critères sont certainement très représentatifs de ceux de l'« orthodoxie » de son époque.

Le critère d'ancienneté en tant que critère de valeur marchande n'est pas uniquement chinois : la tradition occidentale reconnaît évidemment ce même critère. Cependant, ce qui diffère, c'est son utilisation. Ici, Zhang Huaiguan ne considère pas le prix de l'œuvre comme secondaire par rapport à la valeur esthétique, et encore moins comme incompatible avec elle. Il apparaît clairement que valeur esthétique, valeur marchande et conception de l'œuvre d'art vont de conserve⁶⁶. Remarquons que cette conception est encore d'actualité chez les lettrés chinois : il est en effet courant et normal, dans les classements explicites ou implicites, d'évaluer un artiste par rapport au prix de ses calligraphies, calculé, comme je l'ai indiqué plus haut, en

64 Descendant à la septième génération de Wang Xizhi, et maître de Yu Shinan, il était considéré sous les Tang comme le transmetteur de la tradition des Wang.

65 *Xin Tangshu* (Nouvelle histoire des Tang), 198, p. 5646.

66 Ce qui n'est pas du tout conçu comme allant de soi dans la tradition occidentale : le dernier ouvrage de Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 13-18, 23, 24, 250, traite tout particulièrement de cette question.

fonction du nombre de caractères et du style d'écriture⁶⁷. Cependant, si les lettrés respectent encore de nos jours ces pratiques pour les classements, la théorie de l'art ne présente néanmoins ouvertement aucune référence à des critères matériels ou marchands, à la différence de ce que fait Zhang Huaiguan. En cela, la théorie « moderne » de l'art chinois, c'est-à-dire celle qui a cours depuis la dynastie des Qing et au xx^e siècle, peut se comparer à son homologue occidentale. En Europe occidentale et aux États-Unis en effet, il semblerait que la perte des légitimations fonctionnelles traditionnelles de l'art (religieuses, didactiques, éthiques) a créé un vide dans lequel s'est engouffrée la philosophie. L'art et la philosophie semblent rejeter maintenant un ennemi commun : la réalité prosaïque et les considérations matérielles qui en découlent⁶⁸. Ainsi, il se produit un schisme entre la théorie, c'est-à-dire ce qu'affirment les artistes ou les critiques d'art, et la pratique, dépendant des réalités du marché et des contraintes sociales (statut social), picturales (modes), voire politiques qu'elles entraînent⁶⁹. Il en résulte que bien souvent, art et valeur marchande se voient opposés, et sont considérés comme étant incompatibles⁷⁰. Peut-être est-ce une des raisons permettant d'expliquer les *a priori* des chercheurs par rapport

67 Par exemple, une calligraphie en sigillaire de Deng Shiru ou une œuvre en régulière de Kang Youwei (1858-1927), qui peuvent encore s'acheter sur le marché, seront considérées comme *shangpin* à cause de l'achèvement de ces artistes dans ces styles et du prix de leurs œuvres. Je n'ai malheureusement pas de source écrite à proposer ; je retire ces constatations de conversations ou d'entretiens avec des calligraphes lettrés contemporains.

68 Cf. J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du xviii^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992, introduction et chap. 5, p. 297-339.

69 Cf. Pierre Bourdieu, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, 1977, n° 13, p. 3-40, en particulier p. 4, 29-30 ; Jacqueline A. Gibbons, *Relations between Theory and Practice in the World of Art Dealing*, communication au congrès de l'Association internationale de sociologie, Mexico, 1982.

70 Le récent ouvrage de Marc Schell, *Art & Money*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1995, porte précisément sur le problème du rapport entre art et argent.

aux classements, généralement étudiés d'un point de vue « purement esthétique », c'est-à-dire laissant de côté les critères matériels éventuels.

Ce lien entre valeur marchande, matérielle, et valeur esthétique entre-t-il dans la définition de l'art en Chine ? Fait-il partie des fonctions de l'art ? Dans le cas d'un traité des Tang comme celui de Zhang Huaiguan, il apparaît que ce lien est manifeste et qu'il fait partie intégrante de la définition d'une œuvre d'art. S'il a par la suite été occulté ou oublié, dans les textes théoriques du moins, n'est-ce pas à cause de la conception particulière, à vocation désintéressée de l'art qui est apparue avec l'avènement de la tradition lettrée à partir des Yuan et surtout avec sa réinterprétation théorique et idéale sous les Ming de la part de Dong Qichang (1555-1636)⁷¹ ?

Mais revenons à Zhang Huaiguan ; quelle est la relation entre les trois degrés d'évaluation (*sangu*) et les cinq niveaux (*wudeng*) dans le *Shugu* ? À la suite de cette présentation, Zhang donne la liste de ses cinq niveaux, qui vont des calligraphes dont le prix équivaut à celui de Wang Xizhi et Wang Xianzhi aux calligraphes du début des Tang. Dans cet extrait, nous comprenons que le *deuxième critère* d'évaluation d'un calligraphe est le *degré d'assimilation du style-modèle* :

Premier niveau — neuf calligraphes :

L'historiographe de l'empereur Jaune, l'historiographe de Zhou Xuan⁷², Zhong You, Zhang Zhi, Wang Xizhi, Cui Yuan (77-143), Wei Guan (III^e siècle), Suo Jing (III^e siècle), Wang Xianzhi.

Deuxième niveau — six calligraphes :

Cai Yong (132-192), Zhang Chang (II^e siècle), Xun Xu (III^e siècle), Huang Xiang (II^e siècle), Wei Dan (actif 227-239), Zhong Hui (225-264).

Par rapport à Cui [Yuan] et à Zhang [Zhi], leur valeur morale est inférieure. Leur valeur marchande est légèrement inférieure à celle de la semi-cursive de Youjun [Wang Xizhi].

71 Voir Y. Escande (1996), *op. cit.*, p. 232.

72 Voir *infra* pour comprendre le rôle de ces historiographes de l'antiquité dans l'histoire de la calligraphie.

Troisième niveau — quarante-trois calligraphes [dont...] Liu Desheng (II^e siècle)⁷³ [...].

Certains, dont on peut voir des rouleaux, ont un talent extraordinaire. [Les œuvres] d'autres sont difficiles à trouver ou ont disparu. Un certain nombre ont la valeur de la calligraphie cursive de Youjun.

Quatrième niveau — vingt-neuf calligraphes [dont...] Xiao Ziliang (deuxième moitié du V^e siècle)⁷⁴ [...].

Leur talent est plus ou moins remarquable. Parfois on peut rencontrer un excellent [calligraphe]. Si on complète les manques par les excès, leur sagesse et leur force étant homogènes, [leur calligraphie] peut rivaliser pour un tiers avec la [valeur de la] cursive de Youjun.

Cinquième niveau — neuf calligraphes :

[...] Zhiyong (VI^e siècle), Yu Shinan, Ouyang Xun, Chu Suiliang.

[Leur calligraphie] peut rivaliser pour un quart avec la [valeur de la] cursive de Youjun.⁷⁵

Les calligraphes sont présentés *grosso modo* par ordre chronologique, hormis les deux Wang, placés dans le premier niveau, puisque servant de référence. Les plus proches de Zhang dans le temps sont rangés dans le cinquième niveau. Le style qui a le plus de valeur est la semi-cursive de Wang Xizhi, vient ensuite sa cursive⁷⁶ ; si la régulière n'est pas mentionnée, c'est qu'elle ne peut plus être trouvée sur le marché, comme nous l'indiquait Zhang Huaiguan plus haut. Il termine en expliquant :

Même si globalement ils sont de qualité identique, *ce qui est rare est cher*. Nos contemporains sont gracieux ; les anciens sont élégants. L'ancien vaut cher, le récent peu cher.⁷⁷

Il est par conséquent clair que la valeur intrinsèque et esthétique de ces différents calligraphes est de « qualité identique ». Ce qui les différencie,

73 Sur ce personnage, voir *infra*.

74 Théoricien de la calligraphie et calligraphe de la deuxième moitié du V^e siècle.

75 *Shugu*, in *Lidai shufa lunwen xuan*, p. 151-153.

76 Pour une description des styles d'écriture auxquels fait référence Zhang, voir *infra*.

77 Souligné par moi, *Shugu*, in *Lidai shufa lunwen xuan*, p. 153.

c'est leur présence ou leur absence sur le marché, c'est-à-dire leur *rareté*. C'est bien ce qu'il entend en expliquant :

J'ai réparti [les calligraphes] en trois degrés d'évaluation (*sangu*) qui se fondent sur la filiation spirituelle et formelle. Je les ai rangés en cinq niveaux (*wudeng*), selon les différences de valeur marchande.⁷⁸

La « filiation spirituelle et formelle » et l'« élégance des anciens » font allusion à la qualité morale des anciens considérée comme supérieure à celle des modernes, opinion couramment admise sous les Tang⁷⁹. Ainsi, il confirme bien que les trois degrés d'évaluation (*sangu*) portent sur l'ancienneté, alors que les cinq niveaux (*wudeng*) dépendent de la valeur marchande, déterminée à partir du prix des caractères d'un calligraphe-modèle dans un style précis (la cursive de Wang Xizhi). Zhang Huaiguan nous indique donc deux niveaux de lecture différents, que nous allons également retrouver dans le *Shuduan*. Cependant, Zhang précise qu'il a recensé les meilleurs calligraphes et ne s'est pas laissé influencer par les rumeurs :

78 *Ibidem*, p. 151.

79 Voici d'ailleurs ce qu'en dit Sun Guoting (625 ?-695 ? ou 648 ?-702 ?) dans son *Shupu* (Traité de calligraphie, 687, in *Lidai shufa lunwen xuan*, p. 124), reflétant l'opinion générale de ses contemporains, qu'il critique : « Les critiques disent : “De l'Antiquité à nos jours, ces quatre hommes éminents (Zhong You, Zhang Zhi et les deux Wang) sont exceptionnels et supérieurs, mais les modernes (les deux Wang) ne valent pas les anciens (Zhong et Zhang) ; les anciens représentent le fond naturel (*zhi*), les modernes, la forme et l'ornementation (*yan*).” Le fond se transmet de génération en génération ; [alors que] la forme change en fonction des mœurs. Même si, à l'origine, l'écriture servait à noter les paroles, elle est passée, selon un développement naturel et constant, de la profondeur à la simplicité, de la nature à l'ornementation. Il est précieux de pouvoir [écrire en style] ancien sans aller à l'encontre de son temps et d'être moderne sans céder aux expédients ; c'est ce que signifie : “Ce n'est que lorsque nature et culture sont en équilibre qu'apparaît l'homme de bien.” Pourquoi échanger son palais orné pour un habitat dans des grottes, ou préférer aux carrosses de jade une simple charrette ? » Sun Guoting stigmatise l'opinion de son époque considérant la supériorité des anciens comme incontestable, en faisant référence aux *Entretiens de Confucius*, VI.18.

Ci-dessus, j'ai rangé quatre-vingt-seize calligraphes ainsi. En dehors de ces cinq niveaux, il y a bien d'autres artistes ; leur renommée a beau être belle, le travail n'est pas solide...⁸⁰

Zhang Huaiguan s'est donc prêté à un travail de connaisseur et d'historien de l'art : il a déterminé les calligraphes les meilleurs, par rapport à leur prix et à leur qualité esthétique, par comparaison avec un style-modèle servant de référence. Malheureusement, nous n'avons aujourd'hui aucun manuscrit authentique du calligraphe qui sert de style-modèle pour Zhang Huaiguan, Wang Xizhi, même s'il reste encore de nos jours le modèle de référence pour tous les calligraphes, en particulier en semi-cursive⁸¹. En revanche, nous pouvons admirer les calligraphies des artistes du cinquième niveau, ceux dont la calligraphie vaut la cursive de Wang Xizhi pour un quart : Zhiyong, Yu Shinan, Ouyang Xun et Chu Suiliang (illustrations 3, 4, 5, 6). Tous les quatre sont aujourd'hui encore des modèles, en particulier en écriture régulière. Notons que Yu, Ouyang et Chu furent chargés par l'empereur Taizong des Tang (r. 626-649) de transmettre à la postérité des copies des chefs-d'œuvre de Wang Xizhi⁸² (illustrations 7, 8).

Ce qui est remarquable dans la présentation de Zhang, c'est qu'il ne décrit aucune œuvre, ni ne s'y intéresse nommément⁸³ ; il se préoccupe seulement de ce que représente l'artiste. Et pourtant, ce sont bien les œuvres que le marchand ou le collectionneur se procurent. Il est clair que la valeur marchande est directement liée à la fois à l'ancienneté, à la rareté et à la valeur morale de l'artiste (il semble que plus l'artiste est ancien, et plus il acquiert de valeur morale). Cette importance primordiale donnée à l'ancien-

80 *Shugu*, in *Lidai shufa lunwen xuan*, p. 153.

81 Lothar Ledderose et Simon Leys (alias Pierre Ryckmans) ont souligné les problèmes liés à cette apparente contradiction : comment un calligraphe peut-il être un modèle alors que toute trace matérielle de son œuvre a disparu ? Voir Lothar Ledderose, *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*, Princeton, Princeton University Press, 1979, p. 20-22, et Simon Leys, « L'attitude des Chinois à l'égard du passé », *Commentaire*, 10, 1987, p. 456.

82 Voir L. Ledderose, *ibidem*, p. 27.

83 Les seules œuvres qu'il cite sont répertoriées, montées et conservées à la bibliothèque impériale.

neté par Zhang n'est pas une caractéristique unique à notre théoricien, qui est sans doute représentatif de l'opinion de son époque : Sun Guoting⁸⁴, dans son *Shupu* (Traité de calligraphie), raconte comment il a rendu une calligraphie de sa main, qui à l'origine ne suscitait aucun intérêt de la part des experts, « vénérable », en la faisant passer pour une œuvre ancienne⁸⁵. Soulignons que, par contraste, l'évaluation dans la théorie de l'art de l'Occident porte sur l'œuvre, qui est traditionnellement décrite, commentée, analysée, et dont l'effet sur le spectateur (l'impression affective) est minutieusement rapporté⁸⁶ ; l'esthétique proprement dite se présente

84 Sun Guoting est aujourd'hui considéré comme l'un des grands artistes des Tang et sa calligraphie cursive sert encore de modèle. Il est l'auteur du fameux *Shupu* (Traité de calligraphie), l'une des rares œuvres représentant un achèvement remarquable à la fois calligraphique et littéraire (voir illustration 9). Le traité est présenté et traduit par Roger Goepfer, Shu-p'u. *Der Traktat zur Schriftkunst des Sun Kuo-t'ing*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1974. Il en existe également une récente traduction en anglais, dans *Two Chinese Treatises on Calligraphy*, introduit, traduit et annoté par Chang Ch'ung-ho et Hans H. Frankel, New Haven et Londres, Yale University Press, 1995, p. 1-16.

85 Cf. *Shupu*, in *Lidai shufa lunwen xuan*, p. 131 : « Je me suis entièrement consacré à la calligraphie, et pensais avoir assez bien réussi ; j'ai montré mon travail à des gens qualifiés de connaisseurs à ce moment pour leur demander leur avis. Ils n'ont pas même jeté un regard à mes prouesses techniques et à la grâce [des formes]. Par contre, ils ont encensé mes quelques fautes ou manques. Ils n'ont pas compris ce qu'ils regardaient et ne se sont fiés qu'aux rumeurs. Certains, considérant qu'ils occupaient de hautes fonctions et qu'ils étaient d'un âge avancé, méprisèrent mon œuvre. Je l'ai par conséquent montée dans de la soie claire, et je l'ai inscrite comme s'il s'agissait d'une œuvre ancienne, ce qui fait que ces "sages" changèrent d'opinion et que les sots suivirent la rumeur, à admirer à qui mieux mieux l'originalité du moindre détail et à rarement discuter les erreurs de mon coup de pinceau. » (Traduction différente de celle de Chang Ch'ung-ho et Hans H. Frankel, *op. cit.*, p. 15.)

86 Depuis Philostrate l'Ancien (vers 165-244) et jusqu'à nos jours, la critique artistique consiste à décrire et à commenter les œuvres d'art (peintes ou sculptées) ; plus, la théorie de la peinture occidentale « classique », depuis la Renaissance, basée sur la tradition de l'*Ut pictura poesis*, ne reconnaît de peinture que si elle se rapporte au fonctionnement du *logos*, c'est-à-dire si elle prend les mêmes critères que la poésie : narration et description en particulier.

principalement comme une théorie de la perception, c'est-à-dire une analyse de la réception de l'œuvre. Ainsi, les catégories esthétiques occidentales (beau, laid, sublime, gracieux, comique, tragique, etc.) s'appliquent aux œuvres, la critique s'intéresse à l'œuvre, et c'est sur elle que porte la théorie, non sur la personne qui l'a réalisée. Les normes de ces catégories sont à l'origine étroitement liées aux canons de la beauté corporelle, représentant un microcosme, le « type le plus parfait de toute beauté terrestre »⁸⁷ depuis la Renaissance. Dans cette conception, les critiques et théoriciens de l'art occidentaux ont tenté de parvenir à déterminer des critères objectifs d'évaluation des œuvres. Alors que la tradition chinoise de l'art n'est pas centrée sur l'objet, mais sur l'être humain qui le réalise, comment un critère matériel peut-il devenir déterminant dans l'évaluation ? Le déchiffrement d'une signification comme l'évaluation des productions artistiques correspond ainsi à des pratiques spécifiques selon les cultures et les époques. Nous reviendrons plus loin sur la valeur spirituelle et morale de l'artiste dans les textes de Zhang Huaiguan, mais également sur le problème de l'évaluation à idéal d'objectivité et sur sa pertinence.

Il est intéressant de remarquer que le *Shugu* présente à peu de chose près les mêmes classifications que le *Shuduan* : les mêmes calligraphes (soixante-quatorze au lieu de quatre-vingt-seize) sont recensés, rangés par ordre chronologique dans trois grandes classes (*shen, miao, neng*) et par style calligraphique. Cette analogie permet, implicitement, le passage entre les trois degrés d'évaluation du *Shugu* (*shang, zhong, xia*) et les trois classes du *Shuduan* (*shen, miao, neng*).

Nous voyons, dès à présent, que les classements ne procèdent pas nécessairement d'une appréciation purement esthétique, ainsi qu'il a généralement été affirmé dans les études sur la théorie de l'art chinois⁸⁸. Le domaine de la sociologie de l'art peut nous aider à comprendre la raison pour laquelle les études sur l'art ont pu être partiales à ce sujet. Depuis quelques années, c'est essentiellement l'examen de la relation interactive

87 Voir la présentation de Jacqueline Lichtenstein sur le beau dans *Textes essentiels sur la peinture*, sous la direction de J. Lichtenstein, Paris, Larousse, 1995, p. 193-197 ; la phrase citée se trouve p. 195.

88 Celles-ci sont répertoriées dans Y. Escande (1987, DEA), p. 48-56.

entre la classification d'une œuvre d'art et la fonction qui lui est attribuée ou qu'on désire lui voir occuper qui intéresse les chercheurs en sociologie de l'art dans l'étude de l'évaluation artistique⁸⁹. Pour mémoire, les êtres humains ont pu survivre en tant qu'espèce grâce à leur pragmatisme, à leur dynamisme, ce qui se traduit à la fois par leur capacité à classer et catégoriser les objets, en appréciant et mettant en œuvre leur fonction, en les utilisant, et par leur capacité à fabriquer les objets en fonction de l'usage attendu. Dans cette perspective, l'art n'est pas conçu comme une activité à part de l'être humain, mais comme toute autre activité. Cependant, depuis la Renaissance et jusqu'à nos jours en Europe et aux États-Unis, les critiques ou théoriciens de l'art séparent volontiers valeur esthétique et valeur économique : par exemple, les critiques esthétiques insistent bien souvent sur la qualité « purement artistique » d'une œuvre, l'appréciation du marché (ou les autres considérations contingentes) n'étant que secondaires. Ainsi, pour ceux qui considèrent que l'utilité ou la fonction renvoient à une instrumentalité pragmatique, à des besoins matériels, un concept comme la valeur fonctionnelle ou utilitaire ne pourra servir de valeur esthétique⁹⁰. Or nous venons de voir, à travers les textes de Zhang Huaiguan, qu'il en est tout autrement au VIII^e siècle en Chine.

Nous allons constater que Zhang, théoricien chinois « classique » en ce qu'il est une référence, prend en compte de nombreux critères sans en exclure certains au profit des autres, alors que le critique occidental « classique » et même moderne définit généralement la valeur esthétique par contraste ou en opposition avec les autres formes nommables de sources d'intérêt : hédonique, ludique, pratique, sentimental, décoratif, historique, idéologique, etc. En d'autres termes, dans ce dernier cas, la « valeur

89 Voir par exemple l'ouvrage de Michael Thompson, *Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value*, Oxford, Oxford University Press, 1979, en particulier p. 13-56.

90 Cf. P. Bourdieu, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », p. 3-40, en particulier p. 4, 29-30 ; Michel Freitag, « Notes pour une sociologie de l'art », *Sociologie de l'art*, Bruxelles, 4, 1991, p. 33-35, 39-41 ; J. A. Gibbons, *Relations between Theory and Practice in the World of Art Dealing*.

essentielle » (mais existe-t-il une valeur « essentielle » en art ?) d'une œuvre d'art n'est pas constituée de ce qui sert à distinguer, à classer d'ordinaire⁹¹.

B. Le critère d'ancienneté dans le *Shuduan*

Le critère d'ancienneté et de rareté se retrouve dans le *Shuduan*, qui est un texte beaucoup plus élaboré et complet que le *Shugu*. Ainsi, après une introduction dans laquelle Zhang Huaiguan explique la genèse des caractères écrits, il trace l'origine et l'évolution des dix formes d'écriture⁹² à partir desquelles il va classer les calligraphes, puis il donne une appréciation (*zan*) pour chacune des dix formes. Il procède ensuite à un rangement minutieux, par style d'écriture et par classe (*shen, miao, neng*), et enfin à la biographie de chaque calligraphe.

À cause de l'importance pour la suite du texte de cette introduction, notamment de l'historique de chaque forme d'écriture et de son lien avec les classements, nous devons en premier lieu nous familiariser avec l'origine des écritures proposée par Zhang Huaiguan. Nous nous pencherons ensuite sur les classements proprement dits.

Zhang attribue une origine humaine à la quasi-totalité des formes d'écriture :

1. La première forme est l'écriture antique (*guwen*). Zhang raconte l'invention légendaire et divine des *wen*, formes primaires, par Cang Jie, personnage extraordinaire de l'Antiquité. Il aurait mis au point les *wen* d'après les empreintes des oiseaux sur le sol. En rassemblant les *wen*, il créa les *zi*, ou caractères combinés. C'est ce qui est qualifié ici d'écriture antique. Réunis, les *wenzi* constituent la langue écrite et désignent les événements. Séparés, ils les signifient. Cette création fut mythique ; sa mise au point suivit un processus s'identifiant à la nature.

91 À ce sujet, voir J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, 1992 et 1996, p. 13-18, 23, 24, 250.

92 Pour les dix formes d'écriture décrites par Zhang, voir *infra*. Nicole Vandier-Nicolas fait allusion à ce passage du *Shuduan* et en traduit une large part dans son article « Note sur les origines de l'écriture cursive en Chine », *Journal asiatique*, 247, 1959, p. 405-429.

2. Modifiée sensiblement, l'écriture antique aurait donné la « grande sigillaire » (*dazhuan*), dont la paternité est attribuée au grand historiographe (*taishi*) Shi Zhou du roi Xuan de la dynastie des Zhou (Zhou Xuanwang), qui régna entre 827 et 781 avant J.-C.
3. La « graphie Zhou » (*Zhouwen*) a la même paternité que la grande sigillaire. Zhang Huaiguan indique d'ailleurs que cette forme est similaire aux deux premières et que seule son appellation est ultérieure. Les tambours de pierre (*shigu wen*) porteraient le témoignage de cette forme d'écriture. C'est sans doute par respect de la tradition que Zhang conserve la distinction entre la grande sigillaire et la graphie Zhou.
4. La « petite sigillaire » (*xiaozhuan*) apparaît sous la dynastie des Qin (221-207 avant J.-C.). Directement liée à l'unification de l'empire, cette forme est l'ancêtre des formes actuelles d'écriture. Li Si l'aurait mise au point et portée à la perfection.
5. Quant au *bafen* (huit dixièmes)⁹³, il aurait été créé par Wang Cizhong, dont Zhang rapporte l'ahurissante histoire⁹⁴. Wang aurait fait dériver cette forme d'écriture des caractères de Cang Jie et n'aurait pas imité l'écriture administrative de Cheng Miao (actif vers 221-207, voir *infra*). Il serait ainsi remonté aux formes originelles. Pour Zhang, Cai Yong (132-192) donna au *bafen* son expression la plus parfaite ; ainsi, le personnage de Wang Cizhong ne figure pas dans sa classification. Dans ce paragraphe, Zhang ajoute que le *bafen* est une écriture modèle (*kaishu*), tenant lieu de règle (*fa*), de norme (*shi*) et de patron (*mo*) pour les générations ultérieures. Se référant aux paroles de Confucius (« les actions des générations présentes servent de modèle aux générations futures »), Zhang donne une dimension civilisatrice à la calligraphie. Notons que l'expression *kaishu* n'a pas encore ici le sens d'écriture

93 Forme d'écriture archaïque solennelle qui servait à rédiger les textes formels et officiels ; son nom est certainement descriptif, les traits principaux et caractéristiques des caractères en *bafen*, obliques vers le bas et la gauche et vers le bas et la droite, ressemblant à ceux du caractère *ba* (huit). Le *bafen* est l'ancêtre de la calligraphie régulière et de l'écriture des scribes (*li*), dont il reste très proche (cf. *infra*).

94 Voir l'article de N. Vandier-Nicolas (1959), *op. cit.*, p. 410-411.

régulière. Par exemple, Zhong You apparaît dans la classification de Zhang comme calligraphe *shen*, notamment pour son écriture administrative ou de chancellerie, confondue alors avec ce qui portera plus tard l'appellation de *kaishu*, écriture régulière.

6. La sixième forme d'écriture à laquelle s'attache Zhang est l'écriture administrative ou de chancellerie (*lishu*)⁹⁵. En prison pendant dix ans, Cheng Miao aurait établi trois mille caractères de cette forme d'écriture à partir des formes de la grande et de la petite sigillaires, mais en marquant les angles. Satisfait du rapport de Cheng Miao, l'empereur Shihuang des Qin les aurait utilisés pour son administration, d'où la dénomination de cette forme d'écriture. Zhang cite le *Shuijing* (Classique des eaux) de Li Daoyuan (466 ?-527), qui relate qu'un ancien cercueil de bronze portait une inscription datant des environs du XII^e siècle avant J.-C. Seuls trois caractères de cette inscription étaient tracés dans la forme antique (*guwen*), le reste étant semblable à la forme d'écriture *li*. Ainsi, d'après cette version, l'écriture de chancellerie proviendrait directement de l'Antiquité et son emploi n'aurait pas débuté sous la dynastie des Qin. Mais Zhang ne peut admettre que l'avènement du *lishu* remonte à une période antérieure à la grande sigillaire. Il soutient donc la thèse d'un Cheng Miao créateur, tout en faisant état du doute qui plane sur l'origine de cette forme d'écriture, ne serait-ce qu'en citant Li Daoyuan. En outre, s'il accorde à Cheng Miao la paternité du *lishu*, il ne le retient pourtant pas dans sa classification. Les plus parfaits exécutants en sont pour lui Zhong You et Wang Xizhi, classés *shen* dans cette forme d'écriture.
7. Le *zhangcao*, ou forme « cursive brouillon » (souvent traduit par « cursive ancienne »), aurait été mis au point par le ministre et historien Shi You de l'empereur Yuan des Han (49-33 avant J.-C.), en composant le *Jijiu zhang* (Improvisation). Zhang indique qu'il s'agit

95 Style d'écriture qui servait à transcrire tous les textes courants mais officiels, il serait dérivé de la sigillaire tardive et parvint à son apogée sous les Han orientaux (25 après J.-C.-220 après J.-C.). Cette écriture est l'ancêtre de la régulière d'aujourd'hui ; le nom de *li* s'est même pendant un temps appliqué à la régulière. L'écriture des scribes se reconnaît à l'aspect très aplati de ses caractères.

d'un *lishu* délié qui se répandit sous les Han et qui fut simplifié. Sa rapidité d'exécution l'éloigne des règles du *lishu* et fera de cette forme l'ancêtre de l'écriture cursive⁹⁶. Zhang Huaiguan cite les calligraphes ayant excellé en *zhangcao*, en particulier Zhang Zhi, le plus parfait d'entre eux. La tendance sous les Han est à la calligraphie cursive : les formes *lishu*, *zhangcao* et *caoshu* (écriture cursive) ont successivement triomphé les unes des autres à partir de Shi You. Toutefois ce dernier n'apparaît pas dans le classement du *Shuduan*.

8. La forme *xingshu*, écriture « courante » ou semi-cursive, aurait été créée par Liu Desheng des Han occidentaux (actif au II^e siècle). Il aurait doté d'un mouvement une écriture droite et correcte, l'aurait simplifiée, et elle se serait largement répandue (d'où la traduction de « courante » qui renvoie à l'explication de Zhang). Ce n'est une forme « ni cursive ni régulière » (*fei cao fei zhen*). Les deux Wang, père et fils, l'auraient portée à la perfection.
9. Le style d'écriture *feibai* (blanc-volant)⁹⁷ fut créé par Cai Yong sous les Han occidentaux. Cette écriture fut dans un premier temps utilisée pour les inscriptions murales. Selon Zhang Huaiguan, si « l'écriture cursive de Zhang Zhi est perfection dans la simplicité et la rapidité, l'écriture *feibai* de Cai Yong l'est dans la splendeur et dans son aisance enlevée ». Les deux Wang lui donnèrent sa plus parfaite expression.
10. La dernière forme d'écriture est la cursive (*caoshu*). Selon Zhang Huaiguan, Zhang Zhi l'a à la fois développée dans son état final et

96 Les découvertes d'Aurel Stein ont montré un *zhangcao* tel qu'il est décrit dans le *Shuduan*, annonciateur des extravagances plus tardives. Voir Édouard Chavannes, *Les documents chinois découverts par Aurel Stein dans les sables du Turkestan oriental*, Oxford, Imprimerie de l'Université, 1913.

97 Cette écriture exécutée rapidement avec une encre plutôt sèche laisse apparaître des espaces vides dans les traits, ce qui lui donne un aspect aérien, d'où la dénomination de *feibai*, litt. « blanc-volant ». À ce sujet, voir J.-M. Simonet, *op. cit.*, p. 83. D'après les sources littéraires, nous savons que ce style d'écriture était utilisé sous les dynasties du Sud et du Nord (V^e-VI^e siècles) pour des inscriptions de grandes dimensions, murales ou en panneaux, à l'entrée des bâtiments publics.

portée à la perfection. D'après l'empereur Wudi des Liang (r. 502-548), qui cite Cai Yong, son origine est due à des éléments purement pratiques : la complexité des écritures sigillaire et administrative aurait fait obstacle à la rapidité d'écriture indispensable à cause de l'état de guerre permanent sous la dynastie des Qin ; ces guerres nécessitaient en effet l'acheminement rapide de messages urgents. Cette situation aurait été favorable à l'apparition et au développement d'une telle écriture. Pour Zhang Huaiguan, cette interprétation est erronée, car sous les Qin, la petite sigillaire et l'écriture administrative n'étaient pas encore d'usage courant pour la première et mise au point pour la seconde. En outre, cette interprétation implique que l'écriture cursive soit issue du vulgaire⁹⁸. C'est dans la rédaction rapide des brouillons (*caogao*) que Zhang voit l'origine de l'écriture cursive. Le rapprochement du terme *cao* (herbe, ébauche) à la désignation des brouillons l'entraîne dans cette explication ; il est le premier, à ma connaissance, à proposer cette théorie. La dimension artistique de la cursive fut exploitée par les calligraphes de la dynastie des Han qui transmirent leur méthode jusqu'à Zhang Zhi.

Lorsqu'il est retenu dans le classement du *Shudian*, le créateur de chaque forme d'écriture est systématiquement classé *shen* dans la forme dont il est l'inventeur : le critère d'ancienneté détermine, *a priori*, ce classement. Suivent les noms de ceux qui l'ont portée à la perfection. Liu Desheng fait toutefois exception : il se trouve dans la classe des *miao* (merveilleux) en écriture semi-cursive. Mais n'oublions pas qu'il est rangé dans la troisième classe dans le *Shugu*, parmi ceux dont l'écriture vaut un peu moins cher que la cursive de Wang Xizhi.

Zhang Huaiguan s'est livré à des recherches sur l'origine et la filiation des formes d'écriture, recherches qu'il évoque largement. Mais il apporte à cette démarche traditionnelle, à travers son étude historique, une réflexion

98 Dans son *Fei caoshu* (Contre la cursive), Zhao Yi des Han (II^e siècle) reproche à l'écriture cursive de ne pas avoir été l'œuvre des sages de l'Antiquité. Elle est donc, selon lui, empreinte de vulgarité.

personnelle sur l'origine de l'écriture cursive, même si l'analyse trahit parfois son incertitude au sujet de l'origine de l'écriture administrative. Il a incorporé à la théorie les éléments issus des profonds changements de la période de la partition de l'empire (220-589) dans le domaine de la calligraphie. Enfin, Zhang Huaiguan innove par le caractère systématique du *Shuduan* en tentant de rassembler la plus grande quantité possible de données historiques.

À la suite de la partie historique, Zhang se livre à une classification des calligraphes en trois rubriques : *shen* (divin, inspiré), *miao* (merveilleux) et *neng* (habile). Cette classification est affinée par un rangement des artistes par formes d'écriture. Cependant, par son aspect extrêmement systématique, cette classification apparaît assez étrange. En premier lieu, elle semble classer les artistes et non leurs œuvres ; ainsi, un calligraphe peut être jugé « inspiré » dans un style d'écriture, « merveilleux » ou même seulement « habile » dans un autre. C'est le cas par exemple pour Wang Xianzhi, qui est seulement jugé « habile » pour son *bafen*, mais « inspiré » pour ses *lishu*, *xingshu*, *zhangcao*, *feibai* et *caoshu*. Ces classements s'appliquent-ils, finalement, à l'artiste ou à son style ? S'il s'agit bien de classements de valeur esthétique, un homme peut-il maintenir une expression et un niveau constants dans tel ou tel style ? Ce n'est en tout cas pas ce que laisse entendre Zhang par son classement découpé par styles. S'il ne s'agit que de classements de valeur marchande, cela signifie-t-il que toutes les œuvres d'un calligraphe ont la même valeur marchande dans un seul style sans tenir compte de la période à laquelle elles ont été réalisées ? Ce dernier point est éclairé par Zhang Huaiguan lui-même dans son *Shugu*, lorsqu'il explique que « ce qui est rare est cher » : les œuvres de Wang Xizhi sont rares et, quel que soit le style dans lequel elles ont été réalisées, elles sont nécessairement chères. Ainsi, nous pouvons déduire que, même si les œuvres d'un artiste sont achetées, le classement que nous propose Zhang Huaiguan implique une idée de la personne à laquelle il s'applique (puisque toutes ses œuvres ont de la valeur), mais aussi que la valeur marchande est artificielle : elle n'est guère qu'un critère communément admis, facile à appréhender, destiné à faire comprendre le fonctionnement de la classification. L'étalon n'est pas monétaire, mais humain. En d'autres termes, le critère

matériel est chargé de faire passer une valeur de l'ordre de l'immatériel. C'est ce que nous a expliqué Zhang Huaiguan dans le *Shugu* :

[...] grâce à la mise en place de ces évaluations (marchandes), j'ai distingué ce qui a de la valeur de ce qui ne vaut pas cher et mis en évidence le bon et le mauvais (*loc. cit., supra*).

D'un autre côté, le choix des calligraphes qui figurent dans la classification ne paraît pas systématique : comme il a été noté plus haut, parmi les créateurs de chaque forme d'écriture, les noms de Cang Jie, Cheng Miao, Shi You et Wang Cizhong sont absents du tableau. Cela peut s'expliquer par le fait que Zhang Huaiguan n'a pas eu l'occasion de voir leurs œuvres, ou parce qu'un Cang Jie ou un Wang Cizhong présentent un caractère mythique. Cependant le nom de Shi Zhou entre dans la catégorie des « divins » dans les deux formes d'écritures dont il est le créateur, alors que, vraisemblablement, aucun témoignage de son écriture ne subsistait à l'époque de Zhang Huaiguan, plus de mille cinq cents ans après sa mort. Xu Shen (actif au début du II^e siècle et auteur du premier dictionnaire étymologique chinois, le *Shuowen jiezi*) est jugé habile pour sa petite sigillaire ; dans sa biographie, Zhang raconte d'ailleurs qu'il aurait appris la calligraphie en prenant les œuvres de Li Si pour modèle et en aurait obtenu tout le merveilleux. Zhang Huaiguan a-t-il eu sous les yeux les témoignages artistiques d'un Shi Zhou ou d'un Xu Shen ? D'après ce qu'il avance dans le *Shugu*, trente ans plus tard, il n'était même plus possible de voir des œuvres authentiques des deux Wang en dehors de la bibliothèque impériale. Dans le *Shudian*, il affirme simplement que les œuvres authentiques de Cui Yuan, par exemple, sont extrêmement rares⁹⁹, sans plus de précision, alors que dans le *Shugu*, il les dit introuvables et conservées exclusivement dans la bibliothèque impériale. Il est certain en revanche que Zhang transmet une image de l'art de l'écriture issue de la tradition : il justifie ses classements en citant les paroles des critiques qui l'ont précédé : Cai Yong, Wei Dan (actif 227-239), Xiao Ziliang (deuxième moitié du V^e siècle), Yuan Ang (mort en 540), etc.

99 Cf. *Lidai shufa lunwen xuan*, p. 177.

Dans la troisième partie, Zhang Huaiguan insère une biographie sommaire de chaque calligraphe. Notons seulement qu'il est sans doute l'auteur de la première critique historique et esthétique de Sun Guoting (illustration 9). Celui-ci est jugé « habile » pour son exécution des formes *lishu*, *xingshu* et *caoshu*, et comme faisant preuve d'une meilleure maîtrise en *caoshu*. Zhang Huaiguan reconnaît sa distinction, sa culture et son talent, mais considère que, s'il est doué, il manque de technique et échoue à cause d'une trop rapide exécution. Si Zhang n'a pas jugé Sun à sa juste valeur, ce qui n'est pas certain, il a le mérite de l'avoir pris en compte, contrairement à Zhu Changwen (1039-1098), qui ne cite même pas Sun Guoting dans son *Xu Shuduan*.

Enfin, remarquons que Zhang ne classe que des calligraphes *déjà disparus* en 727, lorsqu'il termina la rédaction du *Shuduan*. Peut-être est-ce parce que Zhang Xu et Yan Zhenqing étaient encore vivants qu'il ne les a pas classés. Ainsi voit-on l'importance du critère d'ancienneté qui, pour Zhang, sous les Tang, semble compter plus que tout autre critère : par opposition, sous les Song, Zhu Changwen n'hésite pas à classer un de ses célèbres contemporains, Cai Xiang (1012-1067)¹⁰⁰, dans la classe « merveilleuse » et à placer certains anciens (le prosateur Han Yu, 768-824, est classé *neng*) dans une classe inférieure à des modernes (dont Cai Xiang). Ce simple exemple montre qu'il y a évolution des critères au cours des siècles en Chine, d'où une des difficultés pour étudier les classements : alors que la terminologie ne change pas, le sens que recouvrent les termes employés évolue, parce que les critères d'évaluation ne sont plus les mêmes.

En faisant ces rapprochements entre le *Shuduan* et le *Shugu*, il nous apparaît clairement que le critère d'ancienneté pour le choix des calligraphes à classer est primordial, mais à la condition toutefois que les œuvres des calligraphes en question représentent une valeur sur le marché, c'est-à-dire qu'elles puissent se trouver et qu'elles soient rares. Ce critère d'ancienneté, retenu *a priori* dans les classements chez Zhang Huaiguan, en particulier lorsqu'il est quantifiable commercialement, nous apparaît généralement

100 Cai Xiang fut un très haut fonctionnaire, ministre de l'empereur Renzong des Song (r. 1023-1063).

idéal en pratique, puisque la valeur commerciale ou matérielle d'une œuvre correspond à la valeur morale ou spirituelle de son auteur. Avant de nous intéresser plus longuement à ce que représente cette valeur de façon concrète, remarquons que la référence à ce qui est ancien et idéal, c'est-à-dire à l'antique et aux auteurs anciens, est aussi une des préoccupations de la théorie de l'art en Europe. Par exemple, les artistes théoriciens de la Renaissance, comme Leon Battista Alberti, ont réinterprété les textes de l'antiquité grecque en particulier, dans une démarche les conduisant à esquisser une image idéale de l'artiste, plus préoccupé de gloire que de rémunération et se distinguant par conséquent du vulgaire artisan¹⁰¹. Pourtant, si l'art ancien est une source d'inspiration et l'Antiquité une référence perpétuelle pour les artistes européens comme pour les artistes et théoriciens chinois, le développement de l'histoire de l'art en Occident est conçu comme un *progrès*¹⁰², une notion qui n'existe pas chez nos artistes et théoriciens chinois. Ainsi, les artistes modernes exemplaires dans la conception européenne classique seront-ils considérés comme supérieurs aux anciens¹⁰³, chose impensable dans la pensée esthétique chinoise.

101 Voir Leon Battista Alberti, *De la peinture*, Livre III (52).

102 Voici comment l'envisage André Félibien (1619-1695), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Premier entretien (1666), Livre I, René Démoris (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1987 : « Comme tous les arts ont été fort grossiers et fort rudes dans leur naissance, et ne se sont perfectionnés que peu à peu, et par une grande application, il ne faut pas douter que celui de la peinture aussi bien que tous les autres n'ait eu un commencement très faible, et ne se soit augmenté que dans la suite des temps. »

103 Par exemple, Giorgio Vasari (1511-1574) dans *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, André Chastel (dir.), Paris, Berger-Levrault, 1981, montre combien Giotto (1266 ?-1336) (vol. 1) et Léonard de Vinci (1452-1519) (vol. 5) ont réalisé des œuvres exemplaires résultant d'un progrès continu de l'art.

Le problème du critère idéologique

Rappelons que, dans la tradition lettrée chinoise, l'art, considéré (en théorie) comme un simple passe-temps, un loisir¹⁰⁴, est utilisé par le pouvoir comme un instrument de légitimation. Le statut de l'art est en grande partie fondé par son rôle de caution politique, basé sur des pouvoirs magico-religieux¹⁰⁵. Une des manifestations du lien entre politique, idéologie, marché et art est justement incarnée par la tradition de classification des artistes et le contenu de ces classifications. Ce qui suit devrait permettre de mieux éclairer cet aspect de l'appréciation esthétique.

Nous avons vu que la théorie de l'art chinois porte plus sur l'individu-modèle que sur ses œuvres ; ces dernières ne comptent que si elles incarnent des qualités spirituelles, liées à ce que représente l'ancienneté, qualités quantifiables dans une certaine mesure en prix d'achat ou de vente. Néanmoins, le critère idéologique n'est pas absent des préoccupations des artistes ou des théoriciens. Dans le cas du critère-référence de Zhang Huaiguan, Wang Xizhi, n'oublions pas que ce modèle a d'abord été reconnu par le plus grand empereur de la dynastie des Tang, Taizong (r. 626-649). Wang Xizhi fut l'objet d'une immense admiration posthume à partir du règne de Taizong, qui fit rechercher dans l'empire les œuvres authentiques du maître, les fit authentifier par les experts de la bibliothèque impériale (dont Chu Suiliang) et se fit même enterrer avec le plus grand chef-d'œuvre de tous les temps pour les calligraphes chinois, la fameuse *Préface au pavillon des orchidées (Lanting xu)*¹⁰⁶. Ainsi, le style de Wang Xizhi a contribué à établir l'unification symbolique de l'empire¹⁰⁷, car il représente

104 Guo Ruoxu (XI^e siècle), dans sa préface des *Notes sur ce que j'ai vu et entendu en peinture*, trad. Y. Escande, Bruxelles, La Lettre volée, 1994, p. 47, considère l'activité artistique du lettré comme un passe-temps.

105 Cf. Simon Leys (1987), *op. cit.*, p. 447-457, en particulier p. 451.

106 Voir L. Ledderose, *op. cit.*, p. 27 ; S. Leys (1987), *op. cit.*, p. 456 ; N. Vandier-Nicolas, *Art et sagesse en Chine. Mi Fou (1051-1107) peintre et connaisseur d'art dans la perspective de l'esthétique des lettrés*, Paris, PUF, 1963, p. 11-12.

107 Taizong a entrepris l'unification symbolique de l'empire en s'appuyant sur la caution de certains hauts fonctionnaires, lettrés et calligraphes « modèles »,

la tradition du sud de la Chine, gardienne de la culture des Han, alors que la dynastie des Tang est issue du Nord et d'une culture « barbare »¹⁰⁸. Les œuvres des deux Wang avaient été recueillies par les dynasties du Sud¹⁰⁹, et le contenu de la bibliothèque impériale des Chen (557-589) fut récupéré par les Sui, puis par les Tang. Par ailleurs, la valorisation de la *régulière* de Wang Xizhi correspond à la normalisation générale qui se produit en calligraphie à cette époque : les calligraphes du début de la dynastie élaborent la codification du style régulier, qui n'a plus changé jusqu'à nos jours¹¹⁰. Ce style occupe dès lors une place primordiale dans le système des examens en tant que critère de jugement des fonctionnaires ; il entre également dans les écoles impériales nouvellement ouvertes et prend le statut d'écriture officielle, servant à affermir et à légitimer le pouvoir¹¹¹. Idéologiquement et politiquement, la régulière de Wang Xizhi est donc le symbole du nouveau pouvoir et de son expression. C'est d'ailleurs la période pendant laquelle, pour la première fois, des manuscrits, précisément de Wang Xizhi, sont gravés sur pierre et estampés sur ordre de Taizong¹¹². Mais pourquoi le choix de ce calligraphe ? Il est à la fois, à mon avis, l'homme et le fonctionnaire modèle par excellence : d'une famille aristocratique, il occupa de très hautes fonctions civiles et militaires et l'une de ses appellations est d'ailleurs « général de droite » (Youjun) ; il se

issus des traditions du Sud comme du Nord, tels que Yu Shinan, Ouyang Xun et Chu Suiliang. À ce sujet, voir ma thèse de doctorat non publiée, *Chu Suiliang (596-658) ou la poésie de l'écriture*, sous la direction de Hsiung Ping-Ming, Université de Paris 7 - Jussieu, 1991, p. 1-9.

108 Cf. John Curtis Perry et Bardwell L. Smith (éds.), *Essays on T'ang Society*, Leyde, E. J. Brill, 1976, p. 1-3.

109 Le théoricien et calligraphe Yu He (actif 465-471) rapporte comment des dizaines d'œuvres des deux Wang étaient admirées, recueillies et montées sous les Liu Song (420-479) : *Lunshu biao* (Sur la calligraphie, 470), in *Lidai shufa lunwen xuan*, p. 51-53.

110 Cf. Y. Escande (1991), *op. cit.*, p. 2-6.

111 Cf. *ibidem*, p. 5. Cf. Yao Xuexian, « Tang Taizong yu shufa » (Taizong des Tang et la calligraphie), *Zhengzhou daxue xuebao* (Revue de l'Université de Zhengzhou), 2, avril 1986, p. 98-102.

112 Voir L. Ledderose, *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*, p. 36.

comporta donc en confucéen accompli. Mais il fut aussi un taoïste pratiquant, disciple de la « Secte des cinq boisseaux de riz » (Wudoumi dao) et réussit à ne pas subir dans son art, grâce à son extrême liberté créatrice, l'influence du pouvoir. Taizong, au nom de famille Li, rattachait sa lignée à Laozi¹¹³ et admirait la liberté en calligraphie. Wang Xizhi était donc l'incarnation parfaite de l'idéologie et du pouvoir institutionnel des Tang. La norme choisie par Zhang Huaiguan n'est donc pas anodine ; il ne s'agit pas d'une simple « opinion partagée par tous », mais bien d'une référence imposée par l'autorité centrale, que Zhang ne fait que reprendre. Ce qui se vend ici, c'est une légitimité, un modèle représentant le pouvoir¹¹⁴.

C'est certainement une des raisons, me semble-t-il, expliquant pourquoi le critique ne juge pas utile de décrire les œuvres. Les théoriciens chinois ont donc éludé le problème de l'évaluation objective, telle qu'elle est conçue et recherchée en Occident, en portant leur attention sur le sujet, représentatif en lui-même de l'orthodoxie en place dans le cas présent. On peut ainsi considérer que la théorie chinoise de l'art n'a pas mieux répondu à la question de l'évaluation à idéal d'objectivité¹¹⁵, puisqu'elle l'élude ou l'ignore ; mais dans tous les cas, elle a posé le problème autrement. Dans le texte qui nous intéresse, les données matérielles ne sont pas ignorées,

113 Cf. Arthur F. Wright, « T'ang T'ai-tsung and Buddhism », in A.F. Wright et Denis Twitchett (éds.), *Perspectives on the T'ang*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1973, p. 251-252.

114 La norme Wang Xishi établie par Taizong des Tang va durer jusque sous les Song sans être remise en cause. Voir Amy McNair, *The Upright Brush, Yan Zhenqing's Calligraphy and Song Literati Politics*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1998, p. 4-5.

115 Sur les problématiques et les limites de l'évaluation à tendance objective, de l'attitude esthétique et de la théorie spéculative de l'art, je renvoie globalement aux deux derniers ouvrages de J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, 1992, et *Les célibataires de l'art*, 1996. Notons que Zhang Yanyuan, dans son *Lidai minghua ji, juan 2*, « Lun mingjia pindi » (De la hiérarchie de valeur des artistes célèbres), fait explicitement référence au *Shugu* et qu'il reprend les mêmes critères, établissant un parallèle entre évaluation des peintres (*huagu*) et évaluation des calligraphes.

elles sont intégrées dans l'appréciation et sont considérées comme acquises, au même titre que les considérations idéologiques ou spirituelles. La description de l'œuvre n'est donc pas importante, puisque toutes les œuvres d'un même calligraphe sont considérées de la même façon, sous l'angle de la « valeur morale » de celui qui les a réalisées ; d'autant que, nous l'avons vu, les œuvres sont fort rares sur le marché ; il n'y a finalement pas de choix.

De fait, si Zhang explique bien le lien entre ses jugements et les contraintes de la société de son époque, il en voit également les limites :

Quant à Youjun [Wang Xizhi], sa régulière est suprêmement merveilleuse. Il compte beaucoup dans la société, c'est pourquoi sa valeur marchande vaut celle [des calligraphes] du degré moyen (*zhonggu*) (ou d'ancienneté moyenne). Toutes les époques n'ont pas été sans différences [de valeur]. Cui [Yuan], Zhang [Zhi] représentent le jade. Yishao [Wang Xizhi] correspond à l'or. Les grands marchands donnent de l'importance au jade. Les petits commerçants considèrent l'or. Les personnages superficiels se fient surtout aux rumeurs, pour eux la calligraphie de Wang est la meilleure, que ce soit en régulière ou en cursive, sans faire aucune différence. Comment pourraient-ils prendre conscience de la valeur de la calligraphie de Youjun ? De fait, il existe cinq niveaux.¹¹⁶

Il est finalement tout à fait conscient des deux impératifs auxquels il se doit de répondre, celui de la valeur marchande et celui de la valeur esthétique, que les « petits commerçants » ne peuvent comprendre. Cependant, Zhang ne les rejette pas. Il *s'adapte*, en créant deux niveaux de classement : les trois degrés d'évaluation (de prix) (*sangu*), fonction de la valeur marchande, et les cinq niveaux (*wu deng*), qui s'attachent à une évaluation en fonction d'une norme reconnue et reconnaissable par tous : Wang Xizhi.

Grâce à cette attitude, au lieu d'exclure, de prétendre apporter une vérité, Zhang se veut utile, ce qui est, rappelons-le, la justification première d'une évaluation ou d'un classement. En d'autres termes, dans une optique

116 *Shugu*, in *Lidai shufa lunwen xuan*, p. 151. Zhang Huaiguan ayant travaillé à l'Académie Hanlin a certainement eu accès à des œuvres originales de Wang Xizhi. Il se présente ici en tant que « connaisseur ».

fonctionnaliste, la classification de Zhang peut se justifier par son utilité fonctionnelle, c'est-à-dire pratique et didactique comme nous allons le constater. Zhang s'adresse à la fois à des connaisseurs (« les grands marchands ») et à des marchands (« les petits commerçants »), deux mondes qui, sous d'autres cieux, paraissent antinomiques¹¹⁷.

Le problème du critère esthétique

A. Le critère esthétique, à partir du *Shuyi*, du *Shugu* et du *Shuduan*

Le critère d'ancienneté et de valeur marchande n'est pas le seul pris en compte par Zhang : le critère de valeur esthétique n'est tout de même pas absent ! Mais là encore, comme nous l'indiquait Zhang dans le *Shugu*, la valeur artistique n'est pas tout, car elle est sujette à controverses : « En calligraphie les goûts diffèrent [...], et par conséquent les avis dans le monde sont désordonnés et confus » (*loc. cit., supra*). Encore faut-il que le calligraphe puisse servir de modèle, ce qui paraît être la première règle de choix d'un artiste : « C'est pourquoi j'ai pris en compte les opinions simples des gens du monde, en choisissant pour norme Wang Xizhi » (*loc. cit., supra*).

La particularité du *Shuduan* par rapport aux autres textes de Zhang, ou à ceux des autres théoriciens, est qu'il classe non seulement les artistes par styles d'écriture, mais encore sous des rubriques nouvelles, englobant ces styles : *shen*, *miao* et *neng*. À première vue, on se sent désarçonné, comment aborder ces classements ? Cette fois, c'est le domaine de l'anthropologie

117 Il suffit de voir les remarques de J.-M. Schaeffer (1996), *op. cit.*, au sujet des divers mondes de l'art qui, en France (ou en Europe), coexistent sans se reconnaître les uns les autres (les Académies d'un côté, le monde des collectionneurs d'un autre par exemple), depuis l'âge classique, ainsi « la théorie institutionnelle [...] présuppose implicitement qu'à un moment donné il n'existe jamais qu'un seul monde de l'art, donc une seule instance de légitimation sociale » (p. 56) et « beaucoup de mondes de l'art s'ignorent réciproquement » (p. 57).

qui peut nous aider à décrypter des niveaux de lecture : les classements y font l'objet d'études approfondies depuis l'apparition de ce champ de recherche. Grâce à cette approche, nous devons nous demander si les classements de Zhang Huaiguan fonctionnent selon un système taxinomique ou paradigmatique¹¹⁸. Nous avons d'un côté des listes de noms de calligraphes et d'un autre la « description » de leur art en des termes métaphoriques. Le classement a-t-il un but didactique, comme semble le laisser supposer Zhang dans sa première partie, lorsqu'il fait référence aux *Entretiens de Confucius* ? Les métaphores ont-elles un sens symbolique qui sert à la compréhension de ces classements ? En d'autres termes, le lecteur doit-il tenter de déchiffrer ces expressions métaphoriques pour comprendre le sens des classements ?

Le plus étrange, c'est que ces listes de noms classés sous les rubriques *shen*, *miao* et *neng* puissent former un ensemble cohérent, sans que les rubriques, qui en sont, apparemment, le fondement logique, soient définies ni précisées. Serait-ce que, pour un Chinois des Tang, ces rubriques s'imposaient d'elles-mêmes ? Vraisemblablement, elles ne devaient pas être très claires, puisque, à peine cinquante ans plus tard, Dou Meng (actif sous l'ère Tianbao : 742-756), à la fin du *Shushu fu* (Poèmes sur la calligraphie, daté de 775), a jugé utile de donner la définition de termes esthétiques employés sous les Tang. Ainsi, voilà comment il définit les trois classes-rubriques :

118 D'après le cours d'histoire de l'ethnologie de Patrick Menget, professeur d'ethnologie à l'université de Paris X-Nanterre, dans la taxinomie comme dans le paradigme, la signification de chaque élément possède au moins un trait en commun avec tous les autres éléments de l'ensemble, et la signification de n'importe quel élément diffère de tout autre élément par au moins un trait supplémentaire. Dans la taxinomie, une seule hiérarchie des termes est possible : à chaque niveau, tous les termes sont mutuellement exclusifs ; un élément ne peut figurer qu'à un seul niveau et il n'existe qu'un élément et un seul au niveau suprême. Tandis que les paradigmes permettent une multiplicité de hiérarchisations. Je remercie vivement Fiorella Allio pour ses renseignements et suggestions dans le domaine de l'anthropologie.

Shen : ne s'atteint pas intentionnellement, mais peut être perçu/conçu.¹¹⁹

Neng : se dit de [maîtriser] tous les styles.

Miao : se dit de [montrer] une multitude de nuances et de saveurs.¹²⁰

Ces termes eux-mêmes ont fait l'objet de nombreuses études philologiques par les spécialistes¹²¹. Cependant, ces définitions ne nous expliquent pas le ou les sens de lecture(s) des classements de Zhang. Les recherches réalisées sur les classes d'œuvres, que ce soit en Chine ou en Occident, proposent généralement une approche diachronique du domaine, basée sur une ou des analyse(s) philologique(s) de ces termes à travers l'histoire, sans nécessairement tenir compte de l'influence du milieu ou de l'époque. En outre, en ce qui concerne la pratique des classements, c'est-à-dire leur utilisation concrète et tangible, on constate un net écart entre ce qui est écrit, soit le « dit », et ce qui en est fait, soit le « non-dit » ou le « non-énoncé », qui généralement ne retient pas l'attention. Dans tous les cas, aucun classement « à l'œuvre » n'est présenté. Nous allons maintenant tenter d'aborder leur fonctionnement concret.

Voici ce que Zhang lui-même avance, à la suite des listes de noms classés, et avant les biographies des artistes, pour expliquer ses trois classes :

Ci-dessus, j'ai englobé l'ancien et le moderne, sans excéder trois classes. L'habile et le maladroit sont rangés en ordre, sans aller au-delà de quelques centaines [de calligraphes]. Car le *miao* aspire au *shen*, mais celui qui marche à pied ne peut galoper. Le *neng* espère devenir *miao*, mais il suit trop les règles. Dans chaque style d'écriture, j'ai rangé les bons et les moins bons, et je les ai encore incorporés au sein de chaque classe.¹²²

119 « Peut être conçu/perçu » contredit ce que Zhang Huaiguan affirme lui-même au sujet de la cursive de Wang Xianzhi, classée *shen*, tellement extraordinaire qu'« on ne peut la concevoir », *Lidai shufa lunwen xuan*, dans le *Shuduan*, p. 180.

120 Dou Meng, *Shushu fu* « *yulie zige* » (Examen des expressions du *Shushu fu*), in *Fashu yaolu*, p. 216 ; *Lidai shufa lunwen xuan*, p. 266.

121 Répertoirees et citées dans Y. Escande (1987, DEA), *op. cit.*

122 *Shuduan*, in *Lidai shufa lunwen xuan*, p. 174.

Zhang justifie son classement par sa concision : trois classes, sous-entendu au lieu de neuf pour ses prédécesseurs. En outre, elles portent un sens : la meilleure, puisqu'il s'agit bien de trois classes indiquant des degrés de valeur différents, s'appelle *shen*. Pourtant, contre toute attente, ce qui vient d'abord dans l'évaluation, c'est le style, c'est-à-dire la forme d'écriture. La classe ne fait qu'englober les différents styles. C'est pourquoi Zhang poursuit :

Quant à la classe *shen*, Li Si, Du Du (I^{er} siècle), Cui Yuan, Huang Xiang (II^e siècle), Wei Guan (III^e siècle), Suo Jing (III^e siècle) sont les seuls au premier rang. Shi Zhou, Cai Yong, Zhong You ont obtenu la deuxième place. Zhang Zhi occupe la troisième, Yishao [Wang Xizhi] et Zijing [Wang Xianzhi, la quatrième et] la cinquième.¹²³

Ici, Zhang nous indique bien un rangement par ordre de valeur, du meilleur au moins bon dans la classe supérieure. Or, dans sa liste de noms rangés les uns après les autres sous la rubrique *shen*, après son introduction et avant les biographies, le classement est effectué par ordre chronologique, ce qui n'est pas le cas ici ! Si nous sommes surpris ou désarçonnés par ce manque de logique apparent, c'est que nous n'abordons pas son traité comme nous le devrions, c'est-à-dire que nous ne saisissons pas encore sa logique. D'ailleurs Zhang continue :

Lorsqu'on examine les diverses classes rangées ci-dessus, peu [de calligraphes] obtiennent d'être rangés dans la classe *miao*, et encore moins dans les *shen*. En outre, *les différences entre supérieur et inférieur apparaissent avec évidence*, il en va de même pour tout le reste. Les biographies insérées à la suite sont rangées en fonction de chaque classe et par ordre chronologique.¹²⁴

Zhang reconnaît donc que les classements qu'il a proposés sont rangés par ordre chronologique. Devons-nous conclure qu'il ne propose pas d'appréciation esthétique ? Si elle est absente, n'est-ce pas qu'elle serait

123 *Ibidem*, p. 174-175. Souligné par moi.

124 *Ibidem*, p. 175.

laissée à l'estimation de chacun ? En d'autres termes, *pour faire la différence entre bon et moins bon, il faut avoir été initié*. Et il explique enfin :

Parfois, des noms sont inscrits alors que je n'ai pas pu apprécier leurs traces ; c'est qu'en général, pour les anciens, j'ai indiqué ce qui se transmet à leur sujet et, pour les modernes, si leur calligraphie a disparu, je les ai globalement étudiées et, afin de les ranger dans les classifications, je ne me suis informé que de leur biographie originale, sans autre délibération. En outre, en dehors des dix formes d'écriture [susmentionnées], il existe également l'écriture de tortue, l'écriture de serpent, l'écriture licorne, l'écriture de tigre, l'écriture en nuages, celle de dragons, la vermiculaire, celle d'oiseaux¹²⁵ : comme elles ne sont pas essentielles, j'ai choisi de ne pas être exhaustif.¹²⁶

De tout cela nous déduisons, en premier lieu, que nous avons encore deux classements, à deux niveaux différents, c'est-à-dire semblables à ceux du *Shugu* : celui des trois classes (*shen, miao, neng*), marquant effectivement des degrés de qualité différents, en fonction de la valeur esthétique et du prix du marché, et celui des styles d'écriture, au sein desquels les artistes sont rangés par ordre chronologique.

B. Le critère esthétique dans un style précis : le *cao*

Voyons tout d'abord si nous pouvons relever quelques caractéristiques à chaque niveau : prenons la classe *shen*, supérieure, et le style qui semble le plus apprécié par Zhang, étant donné la fréquence de ses louanges envers celui-ci dans tous ses textes, le style cursif, *cao*.

Dans l'*Introduction au Shuduan (Shuduan xu)*, Zhang Huaiguan explique le processus de création de l'œuvre qualifiée de *shen*. Mais s'agit-il de la définition d'un critère de valeur ?

125 Ces dernières formes d'écriture font partie des calligraphies à usage décoratif, en particulier sur les bannières : les écritures de tortue, de serpent, de tigre, en nuages, de dragons, la vermiculaire, celle d'oiseaux sont toutes des formes d'écriture figurant l'aspect de l'objet référence. Pour l'écriture licorne, n'en ayant jamais vu, je n'ose l'affirmer ; cependant, Hsiung Ping-Ming estime qu'il s'agit également d'une écriture décorative à la forme de licorne.

126 *Lidai shufa lunwen xuan*, p. 175.

L'esprit communiquant avec le surnaturel, le pinceau se meut dans le mystère, confondu avec le divin : ses variations sans fin bravent les lois ! Alors, même la vaillance du dragon qui éleva la tortue marine ne peut rivaliser de force avec lui, et l'empereur qui reçut les diagrammes¹²⁷ ne peut non plus le déprécier. Une pensée secrète pénètre le pinceau, un souffle détaché inonde l'univers ; les démons écartés, l'esprit s'engouffre à la poursuite du vide et du mystère. Ni paroles, ni illustrations, ni moyens ne lui donnent raison d'être.¹²⁸

Dans ce paragraphe, Zhang donne une dimension cosmique à la réalisation des caractères calligraphiés. Cependant, si l'on ne peut pas parler de description, on peut en déduire que l'œuvre *shen* relève de l'ordre de la nature, d'un avènement spontané¹²⁹, et qu'elle ouvre à un univers mythique. Remarquons que la spontanéité absolue de l'acte subit, en « un souffle » correspond à l'idéal de la réalisation dans la tradition chinoise¹³⁰.

Mais c'est plutôt dans le *Shugu* que nous trouvons une explication plus « concrète ». Car le critère de qualité des deux Wang dans le *Shugu*, comme dans le *Shuduan*, où ils sont classés *shen*, est le suivant : « Ils se dressent seuls dans l'histoire » (*qiangu duli*), c'est-à-dire qu'ils ont créé une forme originale. Ainsi, Wang Xizhi, d'après Zhang Huaiguan, a renouvelé la cursive *zhang*. C'est la raison pour laquelle les deux Wang peuvent servir de modèles :

Lorsqu'il est parvenu à l'achèvement, l'esprit unique [de Wang Xizhi] a été capable de se surpasser, ses qualités naturelles étaient particulièrement distinguées et il a suivi ses penchants, tout simplement. Ses sentiments continuent à nous étonner. On peut dire du fils qu'il est d'esprit supérieur et

127 Émergeant du fleuve Jaune, un cheval-dragon portait sur le dos un diagramme. De la rivière Luo sortit une tortue ; un autre diagramme était gravé sur sa carapace. La légende dit qu'ils se présentèrent à Fu Xi, qui en déduisit les trigrammes. Cf. N. Vandier-Nicolas (1959), *op. cit.*, p. 405.

128 *Shuhuan*, in *Lidai shufa lunwen xuan*, p. 155.

129 Par opposition aux deux autres classes : *miao*, le « merveilleux », relève de la subtilité, et *neng*, le « compétent, capable, habile », relève de l'ouvrage.

130 Voir la présentation des *Notes sur ce que j'ai vu et entendu en peinture* de Guo Ruoxu, p. 13, 22-23. La spontanéité, le naturel sont à la fois considérés comme l'origine et le but de la calligraphie et de la peinture.

Classements et évaluations à partir du Shuduan

du père qu'il a saisi l'accord avec le merveilleux. C'est pourquoi leurs calligraphies régulière et semi-cursive resteront des modèles pour des centaines de générations.¹³¹

Dans le *Shuduan*, en effet, les critères qui reviennent le plus souvent dans la « description » des calligraphes de la classe *shen* sont la « variation » (*bian* ou *gai*)¹³², la « création » (*chuang*), le fait de « devenir une école » (*zi cheng yi jia*). Ainsi nous trouvons par exemple :

- Li Si : « il transforma » (*gai zhi*).
- Du Du : « il en créa le divin et le merveilleux » (*chuang qi shenmiao*), « il fut sans égal » (*du bu*).
- Zhang Zhi : « il créa » (*you chuang*), « ses variations sont infinies » (*bianhua zhi ji*).
- Cai Yong : « cent variations » (*bai bian*), « il créa » (*you chuang*).

131 *Shugu*, in *Lidai shufa lunwen xuan*, p. 151.

132 Ces termes de *bian* ou *gai* sont très fréquemment employés en calligraphie pour désigner la capacité créatrice, c'est-à-dire la capacité à varier les formes (dans les traits, les caractères ou les colonnes). Voici comment Sun Guoting explique cette « variation » : « Lorsque de nombreux traits se suivent, leur forme doit être à chaque fois différente. Lorsque plusieurs points sont alignés, l'apparence de chacun doit être dissemblable. Le premier point devient la mesure pour tout le caractère et le premier caractère sert de norme pour tout l'écrit. Différences ne veulent pas dire conflit, harmonie ne signifie pas répétition [...]. Les changements d'un simple trait [s'opèrent] en soulevant et appuyant l'extrémité de la pointe ; les variations du moindre point [se réalisent] en pressant et retournant le bout des poils [du pinceau] [...]. » Dans le *Zhongguo shufa lilun tixi*, p. 41, Hsiung Ping-Ming (Xiong Bingming) considère que c'est sous les Tang que les premiers principes de la « variation » ont été formulés : toute calligraphie pour être réussie doit comprendre les éléments complémentaires que sont le dense et le clairsemé, l'onctueux et le sec, le clair et le foncé, le droit et le courbe, etc. Pour Hsiung Ping-Ming, la calligraphie de Wang Xizhi comprend plus de variations que celles de Sun Guoting ou même de Huaisu (725-785), et il en donne ensuite un exemple (p. 42-43).

- Wang Xizhi : « il ne tenait pas compte des modes » (*bu gu changliu*), « il devint lui-même une école » (*zi cheng yijia fa*), « multitudes de variations » (*qianbian wanhua*).
- Wang Xianzhi : « il créa sa propre technique » (*bie chuang qi fa*).
- Huang Xiang : « dans chaque style il parvint à la perfection » (*ge zao qi ji*)¹³³.

Si ces critères ne sont pas exclusifs, ils nous indiquent malgré tout une exigence : celle de la *nouveauté*. Ainsi, même si la Chine vénère l'Antique, elle ne dédaigne pas l'innovation. Les artistes classés *shen* sont tous soit des inventeurs, soit des transformateurs.

Cependant, Zhang nous indiquait une autre grille de lecture que celle qui apparaît au premier regard : ce qui compte, ce n'est pas la classe, mais le style. Or, dans son *Shuyi*, Zhang cite les calligraphes les plus connus à son époque et dont les traces sont encore visibles (en tout dix-neuf calligraphes). Pour lui, seul Wang Xizhi est exceptionnel en ce qu'il a pu être à l'origine de sa propre école et qu'il ne mettait pourtant pas en avant son habileté : il le qualifie de « fade » (*weibo*)¹³⁴ et son art de « mystérieux » (*dao wei*)¹³⁵. Ce qui compte dans la reconnaissance d'un modèle, c'est la façon dont il sera utilisé comme modèle. En calligraphie, l'apprentissage se fait en premier lieu par styles : l'élève calligraphe apprend d'abord (aujourd'hui encore) la régulière de Yan Zhenqing, puis de Liu Gongquan (778-865), puis d'Ouyang Xun (557-641), de Chu Suiliang, etc. Ensuite, il passe à l'étude de la semi-cursive : celle de Yu Shinan, de Mi Fu (1051-1107), etc. Enfin, il peut étudier la cursive, en commençant par Zhiyong, puis en suivant Huaisu (725-785), Sun Guoting, etc. Ainsi, l'apprenti calligraphe doit, dès le début, se situer par rapport à une « école », autrement dit, un style ; c'est pourquoi, « être à l'origine de sa propre école » est si

133 Tous ces exemples se trouvent dans le *Shudian*, in *Lidai shufa lunwen xuan*, p. 175-181.

134 Au sujet de cette dimension de « fadeur », voir François Jullien, *Éloge de la fadeur, à partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Paris, Picquier, 1991.

135 *Shuyi*, in *Lidai shufa lunwen xuan*, p. 145.

important. L'essentiel n'est donc pas, pour un calligraphe, de créer pour lui-même, c'est-à-dire d'être original ; l'artiste n'est pas primordial, car compte d'abord la filiation entre artistes, ce que les Chinois qualifient d'« ouvrir des portes » et de « faire école ». C'est pourquoi un artiste tel que Wang Xizhi peut être estimé comme « fade », par opposition à « original ». Le classement des artistes ne considère pas l'artiste simplement comme un individu, mais comme le chaînon d'une continuité, se situant dans l'histoire d'une classe, elle-même référence perpétuelle des autres artistes. Ainsi, nous avons par exemple constaté que le théoricien des Qing, Bao Shichen, a classé son maître Deng Shiru dans les *shenpin* pour ses styles de chancellerie (*li*) et sigillaire (*zhuan*)¹³⁶ ; ce classement n'est certes pas anodin, car les lettrés classés *shen* représentent le meilleur de la tradition, et les styles *zhuan* et *li* sont les plus accomplis sous les Qing. Classer Deng Shiru, son maître, dans les *shen*, c'est le faire entrer dans le panthéon des maîtres reconnus ; pourtant Bao Shichen ne s'est pas trompé, Deng Shiru est en effet un modèle de nos jours pour sa sigillaire tout particulièrement (illustration 10). Par conséquent, si la création artistique apportant la nouveauté est bel et bien issue de l'individu, l'artiste n'est pas considéré ni évalué isolément dans la tradition chinoise. On peut estimer que les classements jouent un rôle de mémoire collective pour une classe sociale : celle des lettrés.

Pour nous faire une idée de l'aspect concret de la cursive de Wang Xizhi, examinons une de ses œuvres : le *Chuyue tie* (Manuscrit de la nouvelle lune). Il ne s'agit pas d'un manuscrit authentique, mais d'une copie décalquée de bonne qualité, d'après Hsiung Ping-Ming¹³⁷, conservée au Musée national du Palais à Taipei (illustration 11). À la vue de cette calligraphie de soixante et un caractères et de huit colonnes, la surprise qui saisit le spectateur vient de sa grande « variation » alors même que le texte est court. Les caractéristiques de la calligraphie de Wang Xizhi sont l'espacement inégal de ses colonnes, ses caractères variés et les changements rythmiques et formels du tracé. Dans les colonnes, l'espacement très

136 Voir *supra*.

137 *Zhongguo shufa lilun tixi*, p. 42.

changeant est remarquable : entre les colonnes 1 et 2, il est relativement large, alors que, entre les colonnes 2, 3 et 4, il est resserré ; ensuite, les colonnes ne se contentent pas de descendre tout droit vers le bas : certaines (1 et 7) sont orientées vers la droite et en arc de cercle pour la colonne 1, d'autres (2 et 5) vers la gauche. La variation des caractères se perçoit à la fois dans la technique et dans la forme : techniquement, aucun coup de pinceau n'est superficiel, c'est-à-dire qu'aucun n'est incontrôlé ni léger. Formellement, lorsqu'un caractère est répété et qu'il se trouve au moins deux fois dans le manuscrit, il n'est jamais réalisé de la même façon : chaque caractère est calligraphié en fonction de celui qui le précède et de celui qui le suit. En outre, les variations rythmiques sont accentuées par les différences d'encrage et de taille des caractères. En bref, la calligraphie de Wang Xizhi est aux antipodes de la monotonie. Hsiung Ping-Ming considère que la plupart des imitateurs de Wang Xizhi n'ont pas assez prêté attention à ses « variations », tant dans les colonnes que dans les caractères et les traits¹³⁸.

En conclusion, la réflexion esthétique portant sur l'évaluation existe bien en Chine. Elle s'exprime d'une façon très différente de celle de l'Occident, puisque son objet n'est pas le même et qu'elle porte sur le sujet, avec pour référence un « modèle » unanimement reconnu à une époque donnée. Dans le cas du *Shuduan* de Zhang Huaiguan, nous avons décelé plusieurs niveaux de lecture. Ainsi, nous pouvons affirmer avec certitude que les classements de Zhang Huaiguan peuvent se lire selon deux systèmes : l'un, taxinomique, avec pour norme supérieure la classe *shen*, qui n'est pas définie *a priori*. L'autre, paradigmatique, qui nécessite une initiation pour en comprendre la logique : seules les personnes ayant appris l'histoire de la calligraphie et ayant copié les modèles peuvent pleinement en saisir la subtilité. N'oublions pas que copier un maître, par l'intermédiaire du geste revécu, revient à intégrer ses qualités humaines¹³⁹. Ainsi les besoins dans

138 *Ibidem*, p. 43.

139 Pour un peintre chinois, par exemple, copier le tableau de *La Joconde* reviendrait à intégrer les qualités morales de Léonard de Vinci. À ce sujet, Mi Fu (1051-1107), calligraphe et peintre des Song, explique parfaitement les qualités respectives qu'il recherchait auprès des calligraphes modèles qu'il a étudiés. Voir J.F. Billeter, *op. cit.*, p. 116.

tel ou tel style dépendent-ils de la personnalité de chacun. C'est pourquoi Zhang Huaiguan laisse à son lecteur toute latitude pour interpréter la qualité artistique des modèles énumérés.

Dans le système taxinomique, le critère d'évaluation employé n'est pas unique mais triple :

— *stylistique* : la classification catégorique choisie délibérément par Zhang répond à une exigence pratique (à l'intention des marchands par exemple), puisque, au sein de chaque style, les calligraphes sont classés par ordre chronologique ;

— *chronologique* : le classement correspond au critère d'ancienneté et de prix, et permet au lecteur de se repérer facilement dans le texte ;

— *qualitatif* : ce classement simplement indiciel suppose la prise en considération de l'innovation dans l'appropriation d'un style ; nous avons vu le critère prédominant de la classe *shen* : la nouveauté.

Dans le système paradigmatique, l'essentiel à considérer pour Zhang est l'exigence de la personne qui s'adresse à son texte. Ainsi, il n'établit pas de classement *a priori*, n'impose pas son point de vue, mais permet à chacun, après une lecture rapide, à la fois de connaître les différents styles de prédilection des calligraphes et de s'informer de leurs caractéristiques personnelles à travers leur biographie. Le lecteur est en effet renseigné sur les qualités morales du modèle qu'il veut choisir, tout en sachant dans quels styles ces qualités se sont le mieux exprimées.

Zhang Huaiguan a sans doute écrit un texte correspondant à son époque, car sous les Tang, comme l'exprime Liang Yan (xviii^e siècle), « on honorait la méthode » (*Tang shang fa*)¹⁴⁰. Grâce à sa classification apparemment qualitative et par styles, l'utilisateur, connaisseur ou marchand, avait entre les mains un manuel des meilleurs calligraphes dans tous les genres. En outre, l'œuvre de Zhang Huaiguan a le grand mérite d'éclairer celle de ses prédécesseurs et de nous aider à comprendre les classements au premier abord étranges de Yu Jianwu ou Li Sizhen, encore insuffisamment aboutis (comme le remarquait Zhu Changwen) : ces auteurs ne pouvant pas mettre sur le même plan des artistes dont les œuvres étaient totalement introuvables

140 *Pingshu tie* (Jugements de la calligraphie), in *Lidai shufa lunwen xuan*, p. 575.

(tel Li Si), des artistes servant de norme ou de modèle pour leurs contemporains (tels les deux Wang), et les autres artistes, soit ils éludent le problème, comme Yu Jianwu qui ne cite pas les anciens et qui range les calligraphes servant de norme dans la classe supérieure, soit ils les placent à part comme Li Sizhen, qui situe Li Si totalement hors du classement et les deux Wang, calligraphes-modèles servant de norme, au-dessus du classement. Zhang Huaiguan, comme le constate Zhu Changwen, propose un classement beaucoup plus élaboré et tenant compte de tous ces facteurs. C'est sans doute pourquoi son œuvre sert encore aujourd'hui de référence. À l'issue de cette étude, la traduction de *Shuduan* par « Critères de la calligraphie » s'impose.

Pour nous Occidentaux, la limite à ce type d'évaluation est qu'il ne nous donne aucun renseignement tangible, concret, ni sur les œuvres, qui pourtant furent achetées par des marchands et des collectionneurs, ni sur le choix des artistes classifiés : il ressort de l'analyse que les calligraphes classifiés avaient déjà disparu lorsque Zhang réalisa son traité, et que leurs œuvres devaient avoir une valeur certaine sur le marché à son époque. Mais il paraît difficile d'en tirer des conclusions plus précises. Cependant, pour un utilisateur des Tang, c'est-à-dire un calligraphe, un collectionneur ou un marchand, le fonctionnement de ce texte devait se comprendre assez aisément. Il est important de noter que ces caractéristiques de l'évaluation sous les Tang ne peuvent s'étendre à d'autres époques en Chine : nous avons souligné la différence avec les Song, par exemple.

Cette étude nous permet de voir concrètement qu'un classement à une époque donnée, dans une société donnée, n'est pas anodin ni fortuit. L'intérêt d'observer un classement à l'œuvre, c'est de comprendre comment il fonctionne et comment il peut être utile et efficace. En effet, classer, c'est d'abord choisir, c'est-à-dire éliminer¹⁴¹, puis ranger par ordre, en fonction

141 Pour Hsiung Ping-Ming, c'est de façon délibérée que Zhang Huaiguan n'a pas retenu Zhang Xu dans sa classification, à cause de son extravagance (mais il ne parle pas de Yan Zhenqing ni de Huaisu, qui pourtant ne sont pas non plus classés par Zhang Huaiguan, même dans le *Shugu*) : voir *Zhang Xu et la calligraphie cursive folle*, p. 32.

de critères spécifiques. L'étude de ces critères, précédée par un long détour sur l'état des recherches sur les classements, a fait ressortir certaines des caractéristiques particulières de la théorie de l'art chinois ; car il s'agit bien d'une théorie, pensée et construite à des fins didactiques, esthétiques, sociales, voire politiques. Les classements esthétiques chinois diffèrent en tous points des classements du même nom en Occident, à la fois par leurs références historico-artistiques et par leur fonctionnement.

Remarquons qu'en Occident, le critique ou le connaisseur d'art s'arrête à la valeur de l'objet et évalue donc les œuvres, recherchant dans un support physique une valeur spirituelle, qualifiée d'« essence » de l'art. Alors que le théoricien chinois s'intéresse directement à la valeur spirituelle (esthétique, éthique et idéologique à la fois) de l'artiste, qu'il qualifie de « modèle » et dont les œuvres servent de norme. Cette valeur humaine ne fait pas obstacle à une valeur marchande de l'œuvre. Il s'agit simplement de deux niveaux différents d'approche de l'art. L'une, qui justifie les classements des personnes et non des œuvres, est plus didactique, spirituelle, voire politique, puisqu'un artiste modèle sert à cautionner le pouvoir en place ; l'autre, plus pragmatique et sociale, explique peut-être cette manie de vouloir tout ranger dans des manuels du parfait connaisseur.

L'intérêt que présente l'étude des classements à l'œuvre dans un traité théorique sur l'art chinois est de nous permettre d'aborder un fonctionnement de l'évaluation différent de celui auquel nous sommes habitués ; tellement différent qu'il paraît parfois illogique voire absurde. Or, ce fonctionnement, une fois décrypté et analysé, nous révèle son utilité au sein d'un contexte particulier. Les classements de Zhang Huaiguan que nous avons étudiés s'adressent en effet à la fois à des spécialistes de l'art, à des connaisseurs, c'est-à-dire à des initiés ou des lettrés, mais aussi à de simples marchands, à des gens qui « ne peuvent pas comprendre les subtilités » de cet art. Cela doit nous conduire à réfléchir sur le rôle de ces classements : puisqu'ils servaient à la fois aux lettrés et aux marchands, n'étaient-ils pas l'expression sociale d'un art en principe réservé à une élite ? Auquel cas, ils jouaient approximativement le même rôle que les classements que nous connaissons de nos jours, qui se manifestent sous la forme de remises de prix à des concours par exemple, aussi bien en peinture

qu'en littérature¹⁴², et qui ne font en revanche pas nécessairement l'objet d'une théorisation esthétique. Déterminer les critères normatifs de ces classements, appliqués aux œuvres exclusivement en Occident, doit alors se faire en fonction des catégories de jugement des spécialistes qui classent¹⁴³ : c'est exactement ce à quoi nous nous sommes livrée pour notre traité du VIII^e siècle chinois, qui présente cependant l'avantage d'offrir une théorisation. Les critères pris en compte dans ces deux formes d'évaluation, c'est-à-dire les classements de Zhang Huaiguan et ceux des membres de jurys de concours, sont probablement relativement similaires (la référence à l'ancien, la matérialité commerciale, la « valeur spirituelle »), mais ne s'expriment certes pas de la même façon. C'est là l'apport du traité de Zhang Huaiguan : nous montrer en coupe un fonctionnement de classements efficace et reconnu comme tel.

142 Cf. Raymonde Moulin, *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995, p. 140-141, 197.

143 Cf. Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 17.

Principaux caractères chinois

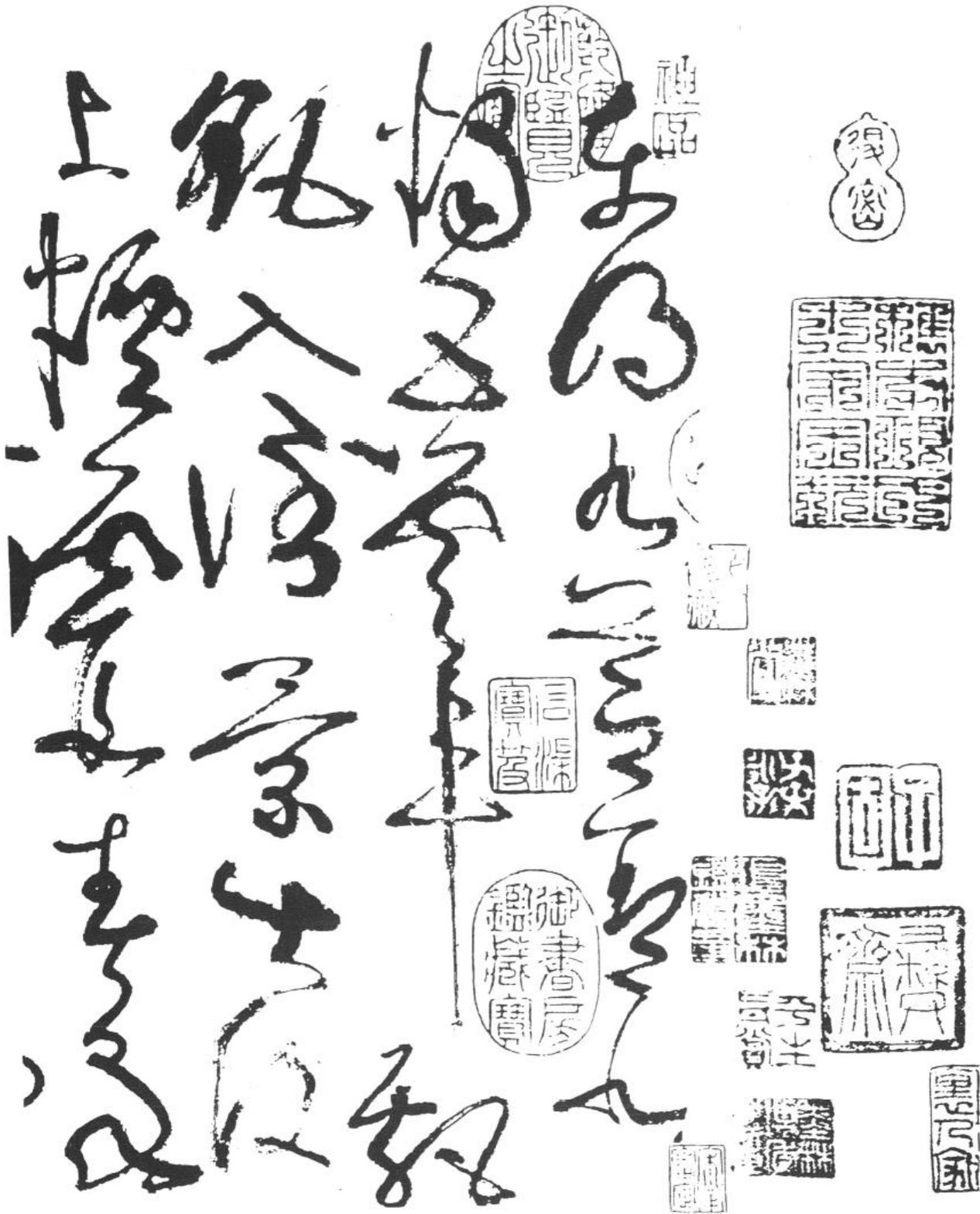
An Lushan 安祿山	Dou Meng 竇蒙
ba 八	du bu 獨步
bafen 八分	Du Du 杜度
bai bian 百變	<i>Duobaota ganying bei</i>
Ban Gu 班固	多寶塔感應碑
Bao Shichen 包世臣	Ezhou 鄂州
bian 變	<i>Er Wang shulu</i> 二王書錄
bianhua zhi ji 變化至極	fa 法
bie chuang qi fa 別創其法	<i>Fashu yaolu</i> 法書要錄
<i>Boshi caotang ji</i> 白氏草堂記	feibai 飛白
bu gu changliu 不顧常流	fei cao fei zhen 非草非真
Cai Xiang 蔡襄	<i>Fei caoshu</i> 非草書
Cai Yong 蔡邕	Fu Xi 伏羲
Cang Jie 蒼頡	gai 改
cao 草	gai zhi 改之
caogao 草稿	ge zao qi ji 各造其極
caosheng 草聖	gongfu 工夫
caoshu 草書	gu (estimer) 估
chopin 差品	gu (ancien) 古
Chang'an 長安	<i>Guhuapin lu</i> 古畫品錄
Cheng Miao 程邈	<i>Gujinhua jian</i> 古今畫鑑
Chu Suiliang 褚遂良	<i>Gujinren biao</i> 古今人表
<i>Chuyue tie</i> 初月帖	<i>Gushi sitie</i> 古詩四帖
chuanshen 傳神	guwen 古文
chuang 創	guijian shupin 貴賤殊品
chuang qi shenmiao 創其神妙	Guo Ruoxu 郭若虛
Cui Yuan 崔瑗	Hailing 海陵
dazhuan 大篆	Hanlin 翰林
danqing 丹青	<i>Hanshu</i> 漢書
dansu 丹素	Han Yu 韓愈
dao wei 道微	Han Yuandi 漢元帝
dengcha 等差	<i>Huaduan</i> 畫斷
Deng Shiru 鄧世如	huagu 畫估
Dong Qichang 董其昌	Huainan 淮南
Dou Ji 竇泉	Huaisu 懷素
	<i>Huangfu Dan bei</i> 皇甫誕碑

- Huang Xiang 皇象
Jijiu zhang 急就章
 jia 佳
 jiudeng 九等
 jiupin 九品
 kaishu 楷書
 Kaiyuan 開元
 Kang Youwei 康有為
Kongzi miaotang bei
 孔子廟堂碑
Lanting xu 蘭亭序
Langguan shi ji 郎官石記
 Laozi 老子
 Li 李
 li 隸
Lidai minghua ji 歷代名畫集
Lidai shufa lunwen xuan
 歷代書法論文選
 Li Daoyuan 酈道元
 lishu 隸書
 Li Si 李斯
 Li Sizhen 李嗣真
 Li Yangbing 李陽冰
 Liang Wudi 梁武帝
 Liang Yan 梁巘
Lin Wang Xizhi juanben Lanting xu
 臨王羲之絹本蘭亭序
Lin Wang Xizhi Lanting xu
 臨王羲之蘭亭序
Lin Wang Xizhi zhiben Lanting xu
 臨王羲之紙本蘭亭序
 Liu Desheng 劉德昇
 Liu Gongquan 柳公權
 Liu Shao 劉紹
 Liu Youding 劉有定
 Liu Yun 柳惲
 Lun mingjia pindi 論名價品第
Lunshu biao 論書表
 Luo 洛
- Mi Fu 米芾
 miao 妙
 miaopin 妙品
 mo 模
 neng 能
 nengpin 能品
 Ouyang Xun 歐陽詢
 pin 品
 pinjian 品鑒
 pinmu 品目
 pinping 品評
 pinzao 品藻
Pingshu tie 評書帖
Qipin 棋品
 qiyun shengdong 氣韻生動
 qianbian wanhua 千變萬化
 qiangu duli 前古獨立
Qianzi wen 千字文
 Qin Shihuangdi 秦始皇帝
Renwu zhi 人物志
 Renzong 仁宗
 sangu 三估
 Sanguo 三國
 shang 上
 shanggu 上估
 shangpin 上品
 shang-shang pin 上上品
 shang zhi shang 上之上
 shang zhi xia 上之下
 shang zhi zhong 上之中
 shen 神
 shenpin 神品
 Shen Yue 沈約
 Shengzhou 昇州
 shi 式
 shigu wen 石鼓文
Shipin 詩品
Shishuo xinyu 世說新語

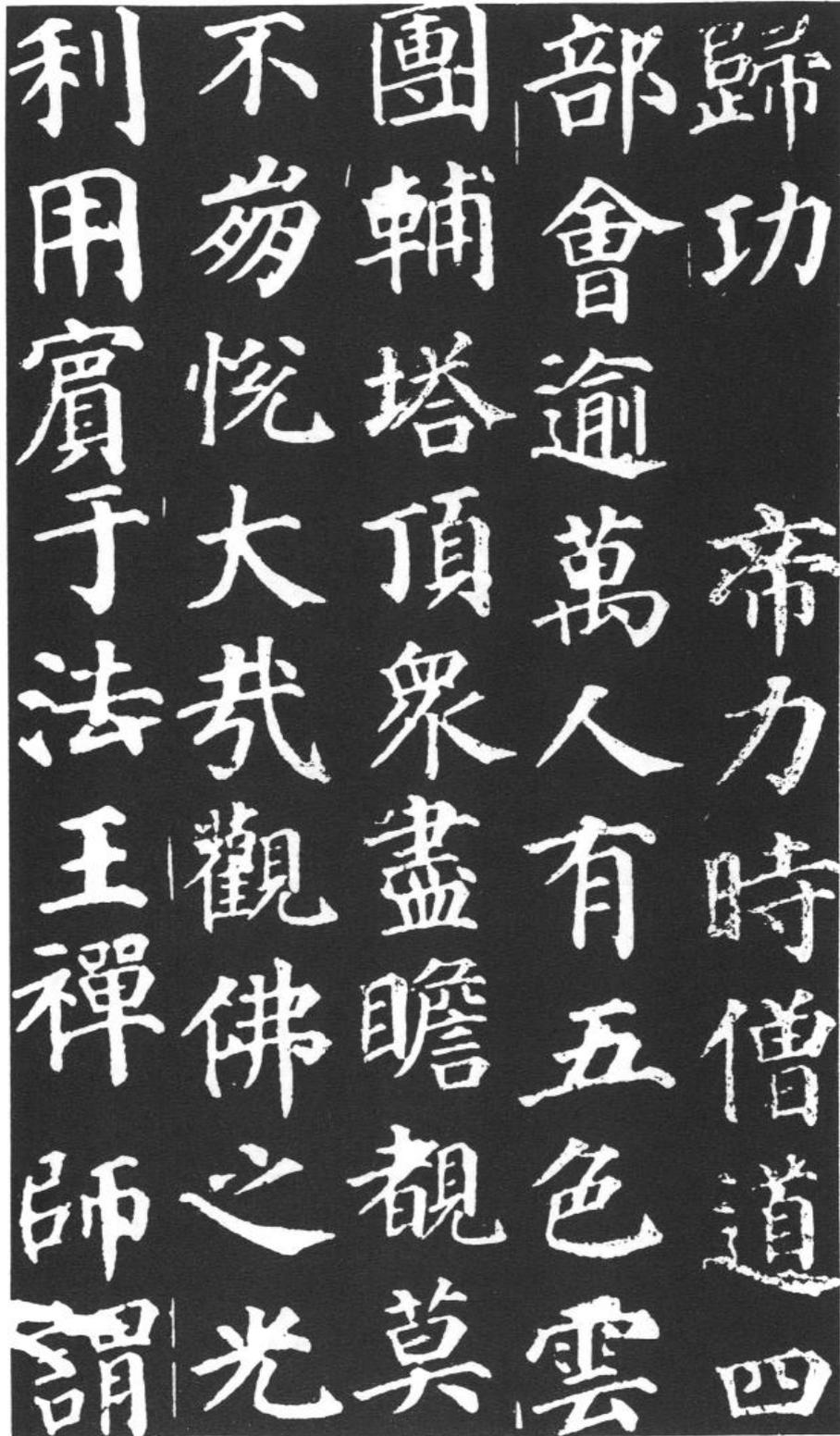
Classements et évaluations à partir du Shuduan

Shi You 史游	王羲之 (王右軍, 逸少)
Shi Zhou 史籀	Wang Xianzhi (Wang Zijing) 王獻之 (王子敬)
Shuduan 書斷	weibo 味薄
Shuduan xu 書斷序	Wei Dan 韋誕
Shufa yanjiu 書法研究	Wei Guan 衛瓘
Shugu 書估	Wei-Jin 魏晉
Shupin 書品	wen 文
Shupin hou 書品後	wenzi 文字
Shupu 書譜	Wenzi lun 文字論
shusheng 書聖	wudeng 五等
Shushi huiyao 書史會要	Wudoumi dao 五豆米道
Shushu fu (bingzhu) 述書賦 (並注)	Wuhan 武漢
Shushu fu « yulie zige » 述書賦《語列字格》	xia 下
Shuyi 書議	xiagu 下估
Shuijing 水經	xiapin 下品
Shuowen jiezi 說文解字	Xia Wenyan 夏文彥
sima 司馬	xia zhi xia 下之下
Suzong 肅宗	xiaozhuan 小篆
Sun Guoting 孫過庭	Xiao Ziliang 蕭子良
Suo Jing 索靖	Xie He 謝赫
taishi 太史	Xin Tangshu 新唐書
Taizhou 泰州	xingshu 行書
Taizong 太宗	Xiong Bingming 熊秉明
Tangchao minghua lu 唐朝名畫錄	Xu Fuguan 徐復觀
Tang Hou 唐皇	Xu Shen 許慎
Tang shang fa 唐尚法	Xu Shuduan 續書斷
Tang Taizong yu shufa 唐太宗與書法	Xu Shuduan xu 續書斷序
Tao Zongyi 陶宗儀	Xun Xu 荀勗
Tianbao 天寶	yan 妍
tianran 天然	Yanji (bingzhu) 衍極 (並注)
Tuhui baojian 圖繪寶鑑	Yanta shengjiao xu 雁塔聖教序
Wang Cizhong 王次中	Yan Zhenqing 顏真卿
Wang Taixiong 王太雄	Yao Xuexian 姚學賢
Wang Xizhi (Wang Youjun, Yishao)	yi 逸
	yipin 逸品
	Yizhou shuangji 藝舟雙楫
	you chuang 又創

- Youjun 右軍
Yu He 虞穌
Yu Jianhua 俞劍華
Yu Jianwu 庾肩吾
Yu Shinan 虞世南
Yuan Ang 遠昂
zan 贊
zhang 章
zhangcao 章草
Zhang Chang 張昶
Zhang Huaiguan 張懷瓘
Zhang Xu 張旭
Zhang Yanyuan 張彥元
Zhang Zhi 張芝
Zhao Yi 趙一
Zheng Biao 鄭杓
Zhengzhou daxue xuebao
鄭州大學學報
zhi 質
Zhiyong 智永
zhong 中
zhonggu 中估
- Zhongguo hualun leibian*
中國畫論類編
Zhongguo shufa chuantong
piping fangfa shuping 中國
書法傳統批評方法述評
Zhongguo shufa lilun tixi
中國書法理論體系
Zhongguo yishu jingshen
中國藝術精神
Zhong Rong 種嶸
Zhong Hui 種會
zhongpin 中品
Zhong You 種繇
Zhouwen 籀文
Zhou Xuanwang 周宣王
Zhu Changwen 朱長文
Zhu Jingxuan 朱景玄
zhuan 篆
zi 字
zi cheng yijia 自成一家
zi cheng yijia fa 自成一家法



Ill. 1 : Calligraphie cursive de Zhang Xu (?-vers 748) :
Gushi sitie (Quatre poèmes à l'ancienne),
manuscrit conservé au Musée du Liaoning à Shenyang.



III. 2 : Calligraphie régulière de Yan Zhenqing (709-785) :
Duobaota ganying bei (Stèle en remerciement à la pagode des Nombreux
joyaux, 752), estampage des Song,
stèle conservée à la Forêt des stèles de Xi'an.



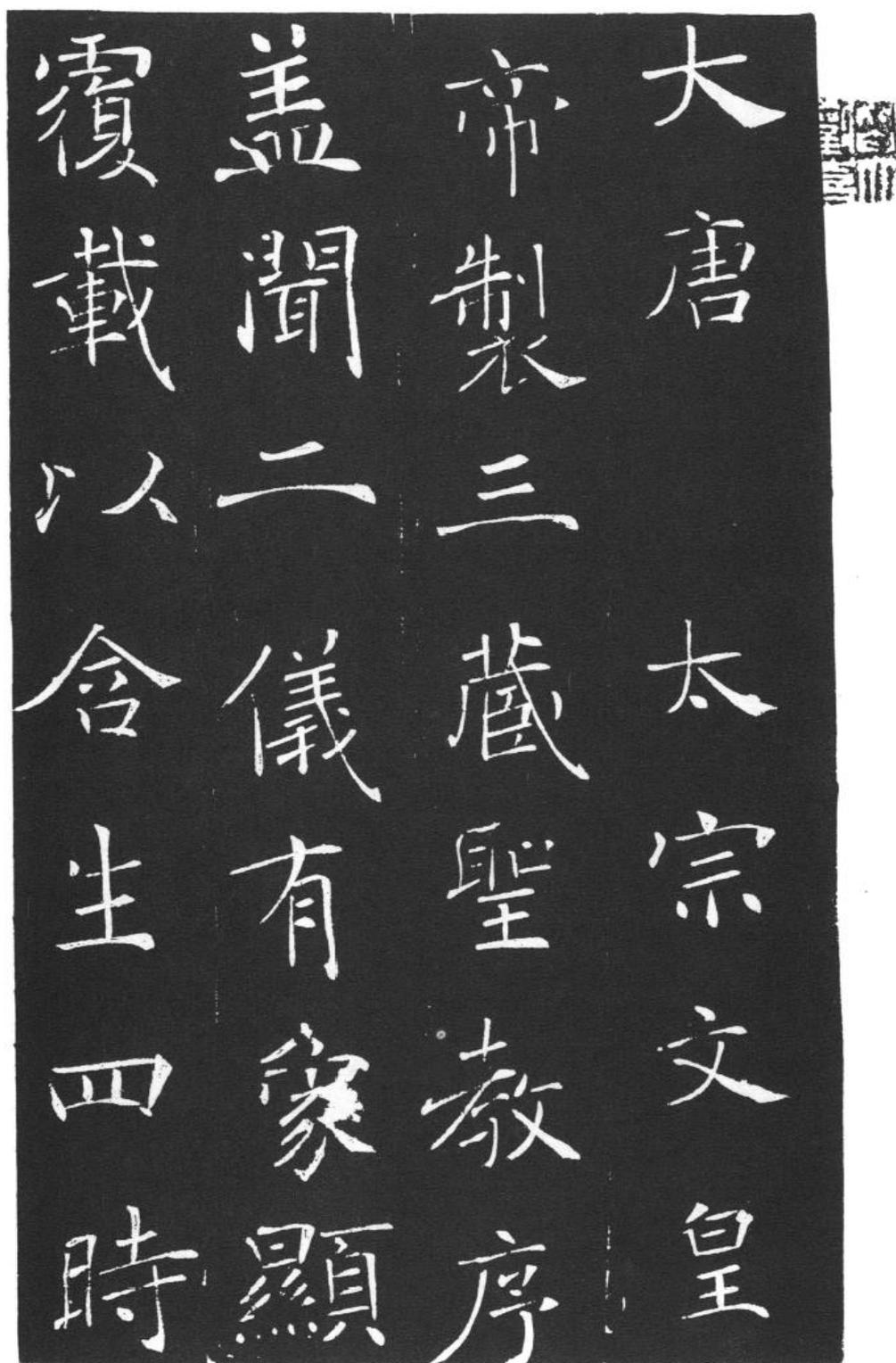
Ill. 4 : Calligraphie régulière d'Ouyang Xun (557-641) : *Huangfu Dan bei* (Stèle de Huangfu Dan, 643), estampage des Song, stèle conservée à la Forêt des stèles de Xi'an.

真
 以說城武
 所據在陝前此條最要

虞衡奉勅撰并書此撰字唐石久泐



III. 5 : Calligraphie régulière de Yu Shinan (558-638) :
Kongzi miaotang bei (Stèle du temple des ancêtres de Confucius,
 vers 626-627), estampage des Song, stèle disparue,
 estampage conservé à Pékin, Musée du Vieux Palais.



Ill. 6 : Calligraphie régulière de Chu Suiliang (596-658) : *Yanta shengjiao xu* (Préface à l'enseignement saint de la Grande Oie, 653), estampage des Song, stèle conservée dans la pagode de la Grande Oie à Xi'an.

永和九年歲在癸丑暮春之初會
于會稽山陰之蘭亭脩禊事
也羣賢畢至少長咸集此地
有峻嶺茂林脩竹又有清流激
湍映帶左右引以為流觴曲水
列坐其次雖無絲竹管絃之
盛一觴一詠亦足以暢敘幽情

Ill. 7b : Copie à main levée par Chu Suiliang du *Lanting xu*
de Wang Xizhi, réalisée entre 638 et 649 :

Lin Wang Xizhi juanben Lanting xu (Copie à main levée du *Lanting* sur
soie), conservée au Musée national du Palais à Taipei.

永和九年歲在癸丑暮春之初會
於會稽山陰之蘭亭脩禊事
也羣賢畢至少長咸集此地
有峻領茂林脩竹又有清流激
湍映帶左右引以為流觴曲水
列坐其次雖無絲竹管絃之
盛一觴一詠亦足以暢敘幽情

Ill. 8 : Copie à main levée par Yu Shinan du *Lanting xu* de Wang Xizhi, *Lin Wang Xizhi Lanting xu* (Copie à main levée du *Lanting*), manuscrit conservé au Musée national du Palais à Taipei.

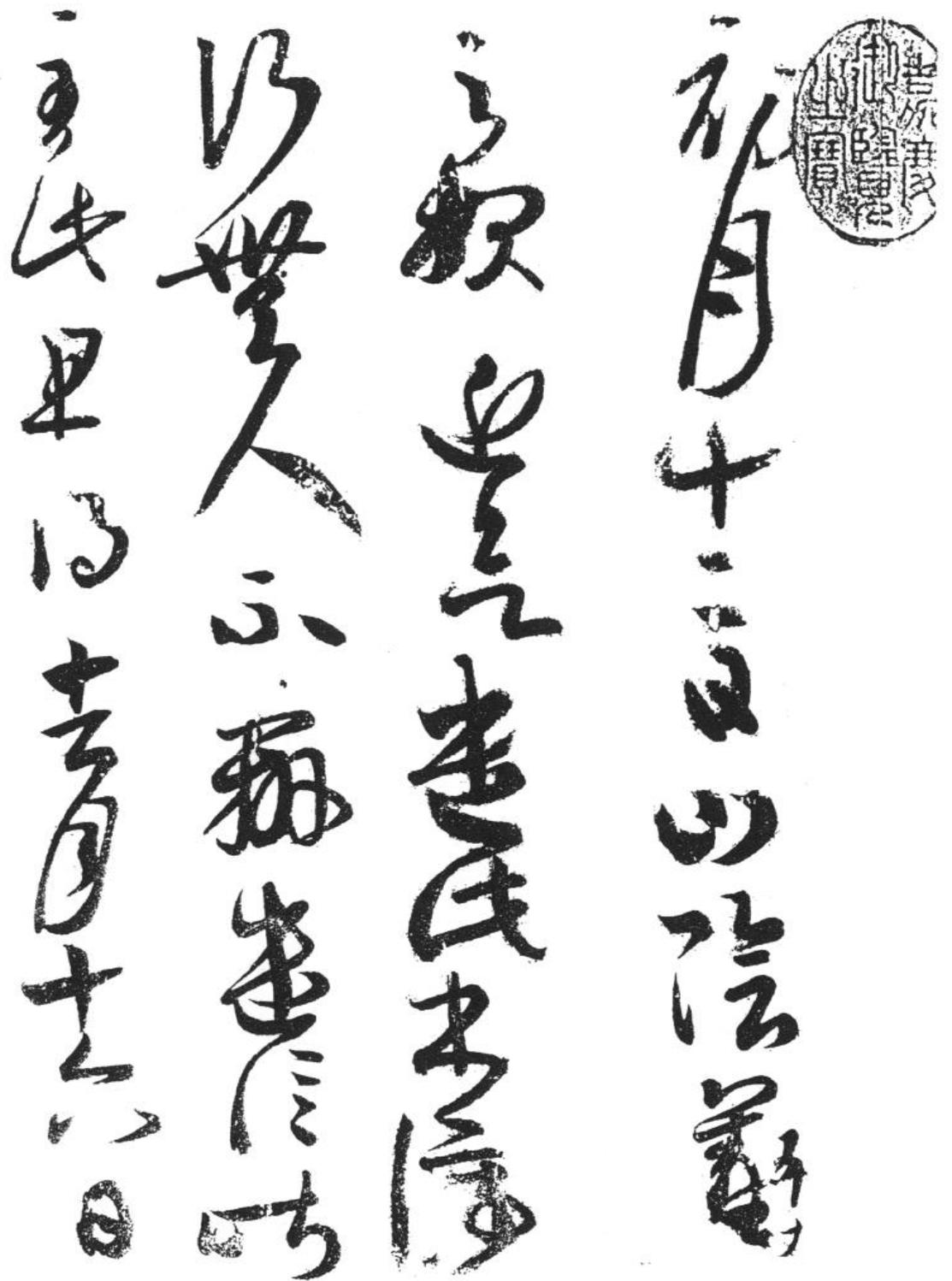
子雅習存行於世精熟池水
畫墨佩令宜人視之美且未
必何之其乃推張通鐘之如
方之馬。擅臨未果於其觀
據一魚通與世之然於其子
者云彼之切矣古之特於而
遠古之笑而之妍古笑以代
其丹月之乃全其笑之記

Ill. 9 : Calligraphie cursive de Sun Guoting : *Shupu*
(Traité de calligraphie, 687), manuscrit conservé
au Musée national du Palais à Taipei.



石嵌空奇

Ill. 10 : Calligraphie sigillaire de Deng Shiru (1743-1805) :
Boshi caotang ji (Annales de la chaumière de M. Bo), 1804,
collection privée, Japon.



Ill. 11 : Calligraphie cursive, copie décalquée d'un manuscrit de Wang Xizhi, le *Chuyue tie* (Manuscrit de la nouvelle lune), manuscrit conservé au Musée national du Palais à Taipei.

Classements et évaluations à partir du Shuduan

Résumé

Yolaine ESCANDE : Classements et évaluations à partir du *Shuduan* (Critères de la calligraphie) de Zhang Huaiguan

Comment les classements présents dans les traités sur la calligraphie (ou la peinture) fonctionnent-ils ? Quels sont les critères d'évaluation utilisés par les auteurs lorsqu'ils emploient la terminologie *shen*, *miao*, *neng* ? Après avoir rappelé les principales études sur le sujet et soulevé les apparentes contradictions des classifications (*pin*), portant à la fois sur l'œuvre et sur son auteur, l'article, à partir d'un traité essentiel en calligraphie, le *Shuduan* de Zhang Huaiguan des Tang, mais aussi d'autres textes du même auteur, tente de retrouver les critères matériels, idéologiques et esthétiques qui ont présidé au choix de certains artistes pris comme normes pour l'évaluation d'autres artistes à une époque précise et, spécifiquement, dans un style (cursif) et dans une classe (*shen*).

Abstract

Yolaine ESCANDE: Classifications and Evaluations from Zhang Huaiguan's *Shuduan* (Criteria of Calligraphy)

How do classifications in calligraphy (or painting) treatises operate? What kind of evaluation criteria do the authors of those treatises employ when they make use of *shen*, *miao*, and *neng* terminology? The paper first recalls the main studies on the subject and underlines the apparent contradictions concerning the classifications (*pin*), that involve the artwork and its author together; then, from the study of an essential treatise on calligraphy, Tang Zhang Huaiguan's *Shuduan*, and from other texts of the same author, material, ideological, and aesthetic criteria are examined: these criteria ruled over the choice of certain artists, selected as norms for the evaluation of other artists, during a certain period and, specifically, in a style (cursive style) and in a class (*shen*).