



HAL
open science

Perspectives et limites des études récentes sur la calligraphie et la peinture

Yolaine Escande

► **To cite this version:**

Yolaine Escande. Perspectives et limites des études récentes sur la calligraphie et la peinture. Revue bibliographique de sinologie, 1996, vol. XIV, pp.219-242. hal-02551250

HAL Id: hal-02551250

<https://hal.science/hal-02551250>

Submitted on 22 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.

Yolaine Escande : « Perspectives et limites des études récentes sur la calligraphie et la peinture », *Revue bibliographique de sinologie*, 1996, vol. XIV, pp. 219-242.

Revue bibliographique de sinologie, NOUVELLE SÉRIE, Vol. 14 (1996), pp. 219-242

Published by: EHESS

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/24629714>

PERSPECTIVES ET LIMITES
DES RECHERCHES RECENTES
SUR LA CALLIGRAPHIE ET LA PEINTURE

Les recherches sur la calligraphie comme sur la peinture chinoises semblent depuis ces dernières années s'orienter dans plusieurs directions, tant du côté des Chinois que des Occidentaux, permettant d'entrevoir des perspectives tout à fait nouvelles, en méthodologie, philosophie et sociologie de l'art, et appréciation des techniques.

Mais auparavant, quelques rappels élémentaires pour mémoire et afin de lever toute ambiguïté. Pour un esprit occidental, calligraphie et peinture paraissent appartenir à deux registres différents et les études traditionnelles occidentales reflètent cette séparation. En revanche, pour les Chinois, calligraphie et peinture sont les expressions privilégiées des artistes lettrés chinois. La « calligraphie » doit être entendue en tant qu'art de l'écriture, il ne s'agit pas de motifs décoratifs ; cet art est considéré comme le plus accompli et la peinture comme en découlant techniquement, esthétiquement et théoriquement ¹. Ainsi, dans les revues chinoises spécialisées sur la calligraphie, invariablement, la peinture est aussi concernée et inversement : par exemple, les articles sur la calligraphie de Jin Danyuan (1993, pp. 23-25 ; *RBS* 1995, n° 337), Chen Yichun (1994 ; *RBS* 1996, n° 270) ou Shan Guolin (1993, pp. 41-43 ; *RBS* 1995, n° 263) traitent également de la peinture. De même, Chiang I-han met calligraphie et peinture sur un même plan dans son étude sur l'esthétique confucéenne ; d'après Marilyn Wong-Gleysteen (1992, p. 155), la peinture de Mi Youren (1074-1151) ne peut se comprendre sans sa calligraphie. Remarquons cependant l'apparition récente d'ouvrages en langues occidentales s'intéressant à la fois à ces deux arts ou à leurs liens avec la poésie, comme le très intéressant *Words and images* (1991), qui porte spécifiquement sur les interactions entre les arts de la poésie, de la peinture et de la calligraphie ².

Je tiens à remercier, pour ses remarques et suggestions sur cet article, mon professeur et maître en calligraphie, M. Hsiung Ping-Ming, ainsi que Fiorella Allio et Alain Thote pour leur lecture critique.

¹ A ce sujet, voir la présentation qu'en fait J.-F. Billeter (*RBS* 1989, n° 191).

² Voir en particulier Chiang Chao-shen (*RBS* 1994, n° 293) ; Qi Gong (*RBS* 1994, n° 208), qui s'intéresse à la relation entre poésie, peinture et calligraphie dans la tradition lettrée ; J. Hay (*RBS* 1994, n° 278), qui fait une étude remarquable sur le lien entre peinture et poésie dans l'œuvre de Qian Xuan (vers 1235-1301) ; Nakata Y. (*RBS* 1994, n° 276), qui se penche sur les interactions entre poésie et calligraphie dans une œuvre de Mi Fu (1051-1107). Sur le lien entre peinture et calligraphie, voir aussi Y. Escande (1994 ; *RBS* 1995, n° 317), « présentation » ; *The Century of Tung Ch'i-Ch'ang* (*RBS* 1995, n° 254-256) ; Fong Wen (1992, a) : *Beyond representation*.

Yolaine Escande : « Perspectives et limites des études récentes sur la calligraphie et la peinture », *Revue bibliographique de sinologie*, 1996, vol. XIV, pp. 219-242.

p. 220 Etudier calligraphie et peinture de concert a pour avantage de permettre, par exemple, une authentification plus facile, plus large, des œuvres d'un calligraphe-peintre : ainsi, Chiang Chao-shen (1991 ; *RBS* 1994, n° 293), grâce à une comparaison rigoureuse entre calligraphie et peinture, parvient à une datation précise des œuvres de Tang Yin (1470-1524). Qu'il ne soit donc pas surprenant de voir ici ces deux domaines abordés de pair ni de constater la mention d'une abondante bibliographie ³, qui pourtant a déjà fait l'objet d'un choix préalable : les ouvrages ou articles cités sont donc ceux qui paraissent les plus utiles pour le chercheur. Enfin, voulant se départir de l'habitude occidentale de catégorisation systématique, cet article propose une approche commune de la peinture et de la calligraphie visant à souligner les liens spécifiques entre ces deux arts.

1. De nouvelles méthodes : perspectives et limites

Que ce soit en calligraphie ou en peinture, les théoriciens de l'art et les historiens de l'art tant occidentaux que chinois ou japonais s'ouvrent à de nouvelles méthodes. Les études traditionnelles, philologiques ou historiques ne sont bien entendu pas abandonnées et représentent la base de toute recherche, mais elles sont aujourd'hui de plus en plus souvent complétées par des recherches dans d'autres domaines. Par exemple, tous les articles très spécialisés consacrés à Wang Xizhi (303-361) dans le n° 1, 1995, de *Shufa yanjiu*, sont basés sur les études historiques et philologiques (*RBS* 1996, n° 260-265) ; restant limités à ces domaines, ils sont quelque peu indigestes. Martin J. Powers, qui procède à une étude philologique approfondie sur la terminologie de l'art, en liaison avec la philosophie de l'ancienne Chine, propose une étude limitée parce qu'il s'en tient uniquement à la philologie et n'ouvre pas à une vision plus large, alors que Fong Wen (1992, b), qui se livre à une étude historique rigoureuse sur le manuscrit du *Classique de la piété filiale* de Li Gonglin (1049-1106), s'aide de la sociologie de l'art. Ainsi, les thèmes traditionnels d'étude en calligraphie et peinture, comme l'authentification des œuvres, les monographies, les analyses stylistiques, les études sur la transmission des estampages et des copies, etc., sont reconsidérés avec l'aide et l'apport de la linguistique, de l'anthropologie,

p. 221 de la littérature, de la sociologie, de l'histoire politique et économique, de l'archéologie, de la philosophie, de la psychologie : par exemple, Xiong Bingming (Hsiung Ping-Ming, 1988) (*RBS* 1989, n° 189) utilise la psychologie et la méthode de la perception visuelle dans son enseignement de la calligraphie et dans ses recherches sur ce sujet ; de même, Qiu Zhenzhong (1993, p. 13 ; *RBS* 1996, n° 244) ou Zang Kehe (1993, pp. 10, 18 ; *RBS* 1995, n° 295), insistent sur la nécessité de faire des recherches croisées, ils s'aident de la linguistique et considèrent qu'il faut ouvrir les études sur l'art à d'autres domaines de la recherche. En fait, comme le constatait Pierre Ryckmans, « la spécialisation est impossible »⁴ en sinologie.

Calligraphie et peinture requièrent certes une spécialisation des savoirs, mais aussi une ouverture vers des domaines complémentaires. Par conséquent, les découvertes archéologiques récentes ont permis, par exemple, de reconsidérer la production sculpturale chinoise et de faire des parallèles significatifs avec la production picturale et calligraphique (L. Ledderose, 1992). Il

³ La bibliographie, bien qu'abondante, n'indique que les ouvrages représentatifs et ne vise pas à l'exhaustivité ; les ouvrages ou articles ayant déjà fait l'objet d'un compte-rendu dans un des numéros de la *Revue bibliographique de sinologie* (désormais *RBS*) seront accompagnés dans les notes comme dans la bibliographie de leurs références dans la *RBS* (année, n°). Les autres ouvrages seront brièvement présentés en note.

Les références éventuelles ne concernant pas directement des ouvrages ou articles sur la Chine et ne rentrant pas dans le cadre de la *RBS*, seront indiquées intégralement en note.

⁴ P. Ryckmans (1983), p. 11.

est clair que l'archéologie vient de plus en plus en aide aux spécialistes de la calligraphie et de la peinture, en particulier aux paléologues et aux épigraphistes : ainsi, Lothar Ledderose (1992) étudie, dans un article passionnant, la production en grande quantité d'objets dans la Chine antique en se basant sur les récentes découvertes archéologiques ; Yang Keyan (*RBS* 1996, n° 259) et Zhao Liguang (*RBS* 1994, n° 256), dans leurs articles respectifs, reconsidèrent de façon convainquante la gravure des stèles et soulignent avec justesse son importance primordiale par rapport à la calligraphie ; enfin, Wo Xinghua (b) (*RBS* 1994, n° 240) ose réexaminer complètement les périodes stylistiques de l'écriture chinoise antique à partir de l'évolution de l'écriture. L'archéologie contribue également à de nouveaux apports stylistiques : chaque découverte d'une nouvelle stèle permet d'affiner les études sur l'évolution de l'écriture et de l'art de l'écriture. Par exemple, Guan Yuncheng (*RBS* 1994, n° 254) s'interroge sur la pertinence de la copie au pinceau d'une œuvre gravée sur pierre et en mauvais état ; Meng Jixin (*RBS* 1994, n° 247) s'intéresse à une inscription en écriture de chancellerie, datée, apportant de précieuses indications stylistiques et historiques ; Wo Xinghua (1992, a) (*RBS* 1994, n° 255) reconsidère de façon remarquable la finalité et la fonction des inscriptions mortuaires. De même, les origines des procédés techniques de la peinture et de la calligraphie⁵ et les conséquences de leur usage, qui jusqu'alors étaient le plus souvent passées sous silence, par manque de documentation, ont pu être reconsidérés : l'utilisation du pinceau remonte sans doute bien plus loin que le premier millénaire avant notre ère⁶. Mais l'archéologie fournit aussi de nouveaux arguments aux Chinois qui s'intéressent beaucoup aux origines de la calligraphie et de la peinture : n'oublions pas qu'ils considèrent, depuis le *Shuowen jiezi* (composé au tout début du IIe siècle par Xu Shen) que de ces deux arts ont une même origine⁷.

En calligraphie, les recherches relatives à l'authentification des œuvres et de la paléographie ont pris un nouvel essor à partir de la fin des années quatre-vingt avec la mise sur pied de méthodes dites « scientifiques », fondées sur la comparaison de caractères récurrents dans des œuvres reconnues, soit parfaitement authentiques, soit datées de façon certaine. Ces méthodes sont fondées sur les théories psycho-philosophiques établies par Aaron Gurwitsch et Rudolph Arnheim⁸, sur la psychologie développementale et la perception visuelle. Elles ont été utilisées simultanément à Taïwan, en Europe et aux Etats-Unis : à Taïwan, par Li Yuzhou (1984) (voir *infra*) et Huang Zongyi (1988 ; *RBS* 1989, n° 251) ; en Europe, par Yolaine Escande (1991) et Roger Goepper (1991) ; aux Etats-Unis, par Fu Shen (1991) (*RBS* 1994, n° 275) ou Chu Hui-liang (1993). Si elles ne sont pas ignorées en Chine, ces méthodes ne sont pas encore développées et sont même considérées avec réticence : Cheng Qilin (1994, p. 13 ; *RBS* 1996, n° 243), s'oppose à la méthode analytique de Rudolph Arnheim, qu'il considère, un peu rapidement, simplement « appliquée à la forme ». L'étude très personnelle et remarquable de Jean-François Billeter (1989) sur l'art chinois de l'écriture procède d'une même démarche novatrice, fondée sur les nouvelles connaissances en psychologie et faisant référence aux travaux de Sami-Ali⁹. Ces approches appliquées à des domaines traditionnels ont pu être critiquées,

⁵ Zhu Renfu (*RBS* 1995, n° 266), présente les dernières découvertes en matière de pinceau, de papier, etc., pp. 2-18, 55-56.

⁶ Zhu Renfu (*RBS* 1995, n° 266), p. 55.

⁷ Les articles intéressants mais un peu confus de Shan Guolin (*RBS* 1995, n° 263) ou Zang Kehe (*RBS* 1995, n° 295) portent sur cette question.

⁸ A. GURWITSCH : *The Field of Consciousness*. Pittsburg : Duquesne University Press, 1964 ; R. ARNHEIM : *Art and visual perception*. Berkeley : University of California Press, 1974.

⁹ SAMI-ALI : *Corps réel, corps imaginaire*. Paris : Bordas, 1977.

voire rejetées¹⁰, elles n'en demeurent pas moins utiles car elles ont permis de porter un regard différent sur des sujets parfois rebattus et d'apporter des réponses concrètes et fiables, en matière d'authentification entre autres : c'est grâce à la méthode d'analyse stylistique qu'il a mis sur pied que Li Yuzhou (1984) est parvenu à prouver de façon magistrale l'absence d'authenticité du *Dazi Yinfuling* attribué à Chu Suiliang (596-658) par exemple.

L'utilisation des méthodes occidentales par certains théoriciens chinois a parfois des résultats limités, voire un effet négatif : lorsqu'ils emploient le langage philosophique occidental, qui renvoie à une tout autre conception du monde que celle de la Chine, il survient des malentendus ne permettant pas de poser les problèmes de fond ni de les

p. 223 analyser de façon approfondie : ainsi, les considérations philosophiques de Wang Yuechuan (1994, pp. 43-47 ; *RBS* 1996, n° 245) sont par exemple loin d'être claires quant à la pensée post-moderne ; Liu Xiaochun (1993, pp. 53-54 ; *RBS* 1995, n° 338) reprend la comparaison aujourd'hui traditionnelle entre calligraphie chinoise et art moderne, sans y apporter d'élément nouveau ; l'analyse de Huang Kuang-nan sur « la forme » et « l'essence » dans la peinture de paysage n'est pas particulièrement convaincante. Cependant, là encore, ces démarches novatrices permettent de soulever de nouvelles questions ou de voir des problèmes anciens sous un angle différent : ainsi, le travail de Shen Yinmo (1883-1971) propose une méthode d'étude de la calligraphie chinoise sous l'angle de l'analyse des formes¹¹. Par exemple, dans son ouvrage majeur sur les systèmes théoriques de la calligraphie chinoise, Xiong Bingming (Hsiung Ping-Ming, 1984), s'inspirant des théories et du système hégéliens, détermine six courants dans l'histoire de la création calligraphique, et relie l'attitude créatrice des artistes à leur pensée philosophique. A ces démarches innovantes, certains spécialistes chinois opposent le bon sens : l'art dépasse les clivages philosophiques, et rejettent simplement leur validité ; ainsi Cheng Qilin (1994, pp. 14-15 ; *RBS* 1996, n° 243) remet en cause certains développements influencés par l'Occident dans la théorie calligraphique contemporaine ; Jin Danyuan (1993, p. 27 ; *RBS* n° 337), s'oppose à l'analyse de l'histoire de la calligraphie ou de la peinture selon des systèmes philosophiques occidentaux, mais il ne cite pas l'ouvrage de Xiong Bingming : *Zhongguo shufa lilun tixi* 中國書法理論體系 (« Les systèmes théoriques de la calligraphie chinoise »), qui vient d'être publié en Chine, en 1993, Sichuan Meishu chubanshe (première édition, Hong Kong : Shangwu yinshuguan, 1984) ; Fu Jingsheng (1994 ; *RBS* 1996, n° 289) critique avec virulence les méthodes d'origine occidentale qui occultent, à son avis, tout le côté spirituel et non formel de la calligraphie. Par ailleurs, certaines recherches chinoises audacieuses tentent d'étudier la calligraphie sous l'angle psycho-analytique, comme celle de Gao Shangren (1986), qui se livre à une étude sur le lien entre la manifestation visuelle de la forme calligraphiée et son impact psychique ; même si le résultat n'est pas très probant, ces tentatives permettent de situer la calligraphie ou la peinture dans une perspective moderne, différente de celle de la tradition. Parallèlement, certains spécialistes chinois reconsidèrent des questions actuelles, sur l'art contemporain, la calligraphie et la peinture, sous l'angle de la terminologie chinoise traditionnelle¹².

¹⁰ Les méthodes précitées ont pu être rejetées de façon informelle : je n'ai donc aucune autre référence à proposer. Cependant, certains chercheurs du continent rejettent de leur côté la dérive « scientiste » de certains de leur confrères, ce qui, me semble-t-il, va dans le même sens : voir la critique de Fu Jingsheng (1994 ; *RBS* 1996, n° 289) envers la méthode « scientiste » de Shen Yinmo (1883-1971).

¹¹ Voir Fu Jingsheng (1994 ; *RBS* 1996, n° 289), qui la critique, et Wang Yuanjun (1995 ; *RBS* 1996, n° 291), qui la défend.

¹² Même si la démarche de Zong Zhiyuan (*RBS* 1996, n° 293) n'est pas aboutie, partant du point de vue chinois, elle avance de nouvelles propositions quant à l'analyse stylistique et théorique.

p. 224 Du côté occidental, la terminologie philosophique, souvent prise pour référence ¹³, n'est malheureusement que rarement employée avec rigueur : si les spécialistes tant occidentaux que chinois relient explicitement la peinture et la calligraphie (mais aussi la poésie) à la philosophie, dans les faits, il est dommage qu'ils ne basent pas plus souvent leurs études sur la pensée philosophique ; cela conduit malheureusement à de nombreuses approximations qui ne permettent pas d'approfondir les recherches. Il est ainsi question de « représentation réaliste », « d'objet de représentation », « d'esprit derrière la forme »¹⁴, sans que ces expressions soient clairement définies ; dans la pensée occidentale et en particulier en esthétique, elles ont un sens précis, qui renvoie à une conception du monde impliquant un monde à voir, celui des apparences, et un monde des essences, un au-delà des images. Il n'est pas du tout certain que la pensée chinoise ait conçu un tel monde philosophique : François Jullien (1995) montre bien que cette pensée n'a pas émergé en Chine, en particulier dans le chapitre X. et (1982) qu'il n'est pas question ni d'« inspiration » ni de transcendance. Seuls trois ouvrages, me semble-t-il, en français, font un travail de recherche rigoureux sur les liens entre esthétique et philosophie chinoises : ceux de François Cheng (1979), de François Jullien (1991) et de Pierre Ryckmans (1984). Si la conception de l'artiste comme un prophète, révélant la vérité, est parfaitement classique dans la tradition européenne (depuis Zeuxis jusqu'à Dali en passant par Kandinsky), elle n'est pas nécessairement celle de la tradition chinoise ¹⁵. De telles considérations philosophiques en sinologie n'ont pas encore été totalement intégrées, loin s'en faut : il suffit de constater l'imperméabilité de la communication entre les domaines philosophique et historique, lors du colloque *Pensée chinoise, philosophie* qui s'est tenu à l'université Paris 7-Denis Diderot au mois d'octobre 1994 et qui pourtant réunissait des chercheurs européens et américains.

2. De nouveaux thèmes

Depuis les années quatre-vingt et surtout quatre-vingt-dix, les spécialistes de la peinture et de la calligraphie ne se limitent plus à l'aspect « purement artistique » de l'art, mais s'intéressent aussi à ses spécificités et conséquences politiques et économiques, à ses caractéristiques sociales.

Quant aux rapports entre art et politique, il est en effet frappant de constater que les artistes chinois les plus reconnus, ceux qui servent aujourd'hui de modèles, en particulier en calligraphie (les peintres étant d'abord des calligraphes), ont invariablement occupé de très hauts postes dans l'institution impériale ¹⁶ : Zhong You (151-230), Wang Xizhi (303-361), Ouyang Xun (557-641), Yu Shinan (558-638), Chu Suiliang, Yan Zhenqing (709-785), Liu Gongquan (778-865), Wu Daozi (685-758?), Zhao Mengfu (1254-1322), Dong Qichang (1555-1636), etc., pour les plus célèbres d'entre eux ¹⁷. L'art, et en particulier la peinture et la calligraphie, sert de caution au pouvoir, reflète l'idéologie en place ou sert de vitrine, y compris de nos jours. Ainsi, Simon Leys (alias Pierre Ryckmans, 1987) souligne parfaitement la continuité entre la possession par le pouvoir de collections de bronzes

¹³ Comme par exemple par Kao Yu-kung, pp. 50-51 ; par Fong C. Wen (1992, a), p. 4 ; par J. Hay (*RBS* 1994, n° 278), p. 173 ; J. T. Wixted fait référence à l'esthétique interprétative, p. 234, pour tenter de déterminer la valeur d'une proposition littéraire.

¹⁴ Fong Wen (1992, a), p. 2 et (1991), p. 43, par exemple.

¹⁵ N. Vandier-Nicolas (1983), p. 114, parle par exemple d'« expression de la vérité » de la part de l'artiste chinois.

¹⁶ Voir Y. Escande (1991), pp. 4-5, 6-7, 69-71, 73, au sujet des artistes de la cour impériale.

¹⁷ Ces artistes sont considérés par les Chinois comme les plus célèbres, ceux pouvant servir de modèles ; ils ont tous fait l'objet d'une ou de plusieurs études approfondies dans *Shufa yanjiu*, *Shufa* ou *Zhongguo shufa* pour les calligraphes mais aussi dans quelques ouvrages en langues occidentales, pour les peintres.

dans la Chine antique, puis de calligraphies et de peintures, ces collections jouant, de la même manière, un rôle de légitimation politique (p. 451) ; Zheng Xiaohua (1993 ; *RBS* 1995, n°265), met clairement l'accent sur le rôle d'instrument politique que jouent la calligraphie et la peinture (pp. 62-63, 76) ; j'ai moi-même tenté (Yolaine Escande, 1991) de montrer l'émergence d'un modèle calligraphique non seulement pour ses qualités esthétiques, mais surtout pour la valeur de représentation d'une certaine conception du pouvoir qu'il incarne et me suis intéressée (1994, p. 11) à la caution que les artistes apportent au pouvoir en place. Chu Hui-liang (1991) comme Fong Wen (1992, a, pp. 224-242) examinent, de façon assez classique, l'utilisation idéologique de la calligraphie par la famille impériale des Song du Sud ; Richard Curt Kraus (1991) insiste, dans son ouvrage de vulgarisation, sur la fonction de légitimation politique de la calligraphie au cours de l'histoire de la Chine, et en particulier, ce qui mérite d'être souligné, sous le pouvoir communiste (pp. 83-108) et Huang Yung-ch'uan (1992) propose une étude rigoureuse sur la légitimation politique de la jeune République chinoise (1911-1930) par le renouveau des arts et la quête identitaire à travers eux. Les recherches en ce domaine méritent d'être poursuivies et approfondies ; elles commencent à intéresser les Chinois eux-mêmes qui se mettent à critiquer les idées mises en place par les grands théoriciens chinois « politiquement corrects » ou les artistes « de haut rang » : Fu Jingsheng (1994 ; *RBS* 1996, n° 289), dans un article assez hardi, n'hésite pas à critiquer « l'institution » que représente Shen Yinmo dans les recherches sur la calligraphie en Chine ; de même, Wo Xinghua (1992, b, pp. 37, 38 ; *RBS* 1994, n° 240), réfute avec justesse les affirmations de Guo Moruo (1892-1978) sur les datations de styles d'écriture antiques et Xu Weidong (1994, p. 2) (*RBS* 1996, n°292), p. 226 considère de façon relativement pertinente que Qi Gong, le grand représentant officiel actuel de la calligraphie chinoise, « n'est pas un grand maître ».

Du point de vue économique, c'est évidemment le marché de l'art qui intéresse les historiens de l'art. Cette question a d'abord été posée en Occident, où elle demeure encore aujourd'hui une des préoccupations principales : comment l'art peut-il s'accommoder de l'argent ? L'art n'est-il pas incompatible avec le marché ? Il est traditionnellement très mal vu, aussi bien aux Etats-Unis qu'en Europe, qu'un artiste puisse faire le négoce de son art et qu'il puisse en vivre. Il suffit de se référer aux ouvrages de Pierre Bourdieu¹⁸ pour se rendre compte de l'énorme problème éthique que représente cette contradiction fondamentale – aux yeux des philosophes occidentaux – entre pureté de la création artistique (bien) et affairisme marchand (mal). Dans cette perspective, l'art est considéré comme une connaissance extatique, permettant la révélation de vérités ultimes, inaccessibles aux activités cognitives profanes : il est une expérience transcendante qui fonde l'être-au-monde de l'homme, il est la représentation de l'irreprésentable, de l'événement de l'être. Ceci implique une sacralisation de l'art en tant que savoir d'ordre ontologique, et l'oppose aux autres activités humaines, considérées comme aliénées, déficientes ou inauthentiques¹⁹. Cette question est d'ailleurs actuellement très débattue au sein des recherches sur la philosophie de l'art, en Europe en particulier, mais aussi aux Etats-Unis. L'ouvrage de Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, y fait largement référence.

Cela a conduit les spécialistes occidentaux à avoir une approche presque manichéenne de l'art chinois : d'un côté, les artistes « purs », indépendants du pouvoir, libres, et par conséquent

¹⁸ Pierre BOURDIEU : *L'amour de l'art*. Paris : Minuit, 1966 ; « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, 1977, n° 13, pp. 3-40.

¹⁹ A ce sujet, voir Jean-Marie SCHAEFFER : *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris : Gallimard, 1992 et *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*. Paris : Gallimard, 1996.

les « vrais artistes » et d'un autre côté les artistes utilisés, récupérés par le pouvoir et lui faisant allégeance, c'est-à-dire les artistes académiques ; c'est ainsi que Richard Barnhart (1983, pp. 381-390), Fong C. Wen (1992, a, p. 153), Nicole Vandier-Nicolas (1963, 2e édition 1985, pp. 54, 246), insistent sur la pureté de l'artiste par opposition aux visées carriéristes des fonctionnaires ; que Chang Ch'ing-chih présente les arts-loisirs des lettrés de l'école de Wu, selon l'idéal du lettré (au sujet de cet idéal, voir *infra*, § « quelle conception de l'art ? ») ; que Michael Sullivan (1973, pp. 244-269) met en parallèle les artistes « expressionnistes abstraits » des années cinquante en Europe et aux Etats-Unis avec les « expressionnistes » chinois. Les premiers, artistes « purs », sont bien évidemment p. 227 les « individualistes »²⁰, les autres les « orthodoxes », peu dignes d'intérêt pendant longtemps²¹.

Cette tendance à sacraliser l'art en Occident a aussi eu une autre conséquence dans le domaine de la sinologie : les historiens de l'art occidentaux ont projeté, depuis les années cinquante et jusqu'aux années quatre-vingt, leur conception d'un art « pur » sur la réalité chinoise, en présentant un artiste détaché des contingences²², ne s'intéressant pas au marché, ne vendant pas ses œuvres et pratiquant son art comme une activité à part, comme « un loisir », ou « par jeu »²³ ; l'artiste était alors perçu comme un « romantique »²⁴, « projetant » ses désirs intérieurs dans son art²⁵.

Certains historiens de l'art européens, taiwanais ou américains ont commencé à percevoir les limites de cette démarche et s'intéressent désormais aux relations entre l'artiste et le marché, en particulier sous les Ming et les Qing : le remarquable ouvrage de Richard Barnhart (1993) (*RBS* 1996, n° 280) s'attache à étudier le milieu des peintres professionnels sous les Ming. Li Chu-tsing (1993) (*RBS* 1995, n° 331) étudie très finement le rapport entre les artistes et le marché au XVIIIe siècle et l'ouvrage édité sous sa direction (1989) apporte une contribution essentielle pour comprendre le fonctionnement du marché de l'art sous les Qing. En effet, les rapports de l'artiste à son art sont très complexes et ne peuvent exclure les considérations matérielles : Craig Clunas (1991), dans un ouvrage facile à utiliser et très clair, répertorie et étudie les aspects matériels des rapports de l'artiste à son art ; Kuo Li-ch'eng (1992) analyse, dans un article débordant d'informations, les peintures offertes en cadeau dans les relations sociales et Simon Leys (1987), dans un article excellent, déjà devenu une référence, se penche sur le problème des reproductions et des faux sur le marché de l'art (pp. 451-452). Ces dernières avancées permettent d'ouvrir de nouveaux champs de recherches et de mettre à mal les conceptions idéalistes traditionnelles : ainsi, le problème que posent les « pinceaux de substitution » (*daibi*), c'est-à-dire les disciples remplaçant leur maître lors de l'exécution d'une œuvre, tant pour les « individualistes » que pour les « orthodoxes », est enfin soulevé²⁶, en

²⁰ W. Watson traite Dong Qichang (1555-1636), p. 314, ainsi que Zhu Da (1626-1705) et Shitao (1641?-1720?), p. 316, d'« individualistes ». Xiong Bingming (1984) qualifie Dong Qichang de « taoïste et détaché », « sans contrainte », p. 117.

²¹ Les recherches de la part des Occidentaux ont de fait porté pendant des années en priorité sur les « individualistes » : voir notes 40 et 41 *infra*.

²² R. Edwards (1989), p. 76.

²³ Ces expressions de « loisir » et de « jeu » sont bien sûr chinoises, mais elles ont été bien souvent comprises au sens propre, par S. Bush (1985), p. 194 ou N. Vandier-Nicolas (1983) pp. 114-115, par exemple.

²⁴ N. Vandier-Nicolas (1982), p. 22 ; Hsiung Ping-Ming, pp. 139, 140, 211, 220.

²⁵ F. Cheng (1979), pp. 95, 96.

²⁶ Voir J. Cahill (1994), pp. 143-148 ; R. Vinograd (1991) et (1992) (*RBS* 1994, n°214), p. 113.

liaison avec la réalisation de faux « authentiques » puisque signés : Celia Carrington Riely (*RBS* 1994, n° 297) explique

p. 228 parfaitement le recours aux « pinceaux de substitution » de la part de Dong Qichang par la contrainte de ses nombreuses obligations sociales ; Luo Pin (1733-1799), disciple de Jin Nong (1687-1764), lui servait aussi de « pinceau de substitution », alors qu'il commençait lui-même à avoir une certaine notoriété²⁷. La création de l'artiste, qui dépend du marché, en subit l'influence et l'artiste n'est plus considéré comme totalement détaché des contingences ; il est admis que sa production augmente et se spécialise : James Cahill (1994, p. 54) montre que le grand Shitao (1641 ?-1720 ?) lui-même vendait ses œuvres sur le marché contre de l'argent et Li Chu-ting (1993, p. 54 ; *RBS* 1995, n°331) que les artistes professionnels de Yangzhou s'étaient tous spécialisés dans un thème.

Les recherches sur des sujets touchant à l'histoire sociale, dans une perspective non-marxiste, se sont largement développées en histoire de l'art depuis quelques années, presque exclusivement aux Etats-Unis. Elles ont conduit à reconsidérer les rapports des artistes entre eux, de maître à disciple et de l'artiste avec son ou ses mécènes, mais surtout du statut de l'artiste et du regard de l'artiste sur lui-même. Ainsi, les thèmes même et les styles choisis par l'artiste dépendent de son statut social : Claudia Brown montre comment les artistes du Guangdong, dans un XIXe siècle en proie aux troubles, aux bouleversements sociaux et politiques, changent de thèmes en peinture et calligraphie et James Cahill (1994, pp. 123-124) (*RBS* 1995, n° 241) souligne par exemple comment l'artiste « fou » sous les Ming, employant un style « libre, expressionniste », est un professionnel, mais très cultivé, se distinguant notamment des *huagong* et des *huashi* (artisans) ; de son côté, l'artiste de la cour préfère les thèmes auspiciose, tels que l'ermite dans la montagne, les émissaires apportant un tribut, les travaux agricoles²⁸. Les ouvrages les plus intéressants sur ces sujets sont assurément ceux de James Cahill (1994), Li Chu-ting (éd., 1989) et Richard Vinograd (1992) : l'ouvrage de Li Chu-ting (éd. 1989) est un panorama très complet sur le rôle social et économique des mécènes de l'art, riches marchands de Suzhou et de Yangzhou, lors de l'apogée du commerce du sel, aux XVIIe et XVIIIe siècles. James Cahill (1994) (*RBS* 1995, n°241) analyse les rapports entre les artistes et leurs acheteurs, avec ou sans intermédiaires (pp. 39-46) et avec son mécène (p. 65) ; il s'intéresse à l'utilisation des assistants par les maîtres (pp. 107-109, 136-148). L'évolution sociale des artistes dans les grandes villes est abordée par Richard Vinograd (1992, p. 141) (*RBS* 1994, n°214) ; cependant l'apport de son ouvrage sur le regard que porte l'artiste sur lui-même est essentiel, il s'intéresse par exemple à l'image du maître auprès du disciple (p. 109), ainsi qu'à l'image de l'artiste (pp. 130-131), mais aussi à l'exploitation mutuelle de l'artiste et de son disciple (p. 113-116). Cependant, les liens amicaux mais surtout professionnels, les rivalités et mises à profit mutuelles des artistes entre eux sont très bien étudiés par Celia Carrington

p. 229 Riely (*RBS* 1994, n° 297) et Li Chu-ting (1993 ; *RBS* 1995, n°331). Enfin, Anne de Coursey Clapp (*RBS* 1994, n° 297), étudie le mécénat à Suzhou sous les Ming et son influence sur la production des artistes (pp. 25-46, 229-232), Vito Giacalone (1990) se penche sur l'impact de la cité marchande de Yangzhou sur la production artistique et Ginger Hsü (1990) sur le rôle joué par Jin Nong dans le cercle des artistes et mécènes. Là encore, les recherches qui portaient de préférence sur les artistes « individualistes » ou « excentriques » tels que Tang Yin, Luo Pin,

²⁷ *Ibidem* ; voir aussi C. Clunas, pp. 109-115, 174.

²⁸ J. Cahill (1988), pp. 16-17, 19-20, 24-25.

Jin Nong, Shitao ou les huit excentriques de Yangzhou ²⁹, considérés comme auteurs d'un « art pur », se sont enfin déplacées vers des artistes plus « professionnels », comme Qiu Ying (1494/95-1552) ou les artistes professionnels de Yangzhou ³⁰. Par ailleurs, les études sur l'art d'un point de vue sociologique ont souligné l'évolution du rôle et de la fonction de l'œuvre d'art ; l'ouvrage de James Cahill (1988) représente une contribution essentielle sur la fonction de l'œuvre : elle peut servir de marque de respect ou d'allégeance (Hsü Wen-ch'in, 1992), de cadeau pour l'entretien de bonnes relations politiques ou sociales ³¹, de critique envers le pouvoir ³², de protection contre les démons ³³, etc. L'étude d'une seule œuvre permet, sous cet angle, de dévoiler tout un pan de la société et de reconstituer l'environnement socio-politique d'une période précise, comme le font Marshall P.S. Wu (*RBS* 1995, n° 332), pour les rapports entre artistes et membres de la cour Mandchoue à la fin du XVIIe siècle, Hsü Wen-ch'in, à propos de la conception de l'Etat sous les Song du Sud, ou Fong Wen (1992, c) (*RBS* 1994, n° 298), qui montre très bien le lien entre renouveau artistique et renouveau politique. Enfin, ces recherches sociologiques en art ont amené les spécialistes à reconsidérer les thèmes habituels d'étude sous l'angle socio-économique : par exemple, le thème du portrait ne se voit plus considéré uniquement comme une curiosité par rapport au même thème dans l'art occidental ³⁴ ni comme représentant une continuité sans nuances dans l'histoire de l'art chinois : dans son ouvrage rigoureux, Audrey Spiro étudie l'émergence du portrait dans la Chine des Jin, dans le contexte politico-social de cette époque, ce qui permet d'en souligner les spécificités p. 230 au sein même de l'histoire de l'art de la Chine. De même, la fonction sociale du thème du paysage a conduit les Occidentaux à l'envisager de façon moins idéaliste qu'auparavant : James Cahill (1988, a, pp. 65-66) examine les fonctions rituelle, sociale, économique et décorative de la peinture de paysage ; il analyse (1988, b, pp. 38-57) en quelles occasions les peintures de paysage étaient réalisées pour déterminer leur signification (auspicieuse, idéale, symbolique) ; il étudie (1988, c, p. 23) un exemple de peinture de paysage dans sa fonction politique et il s'intéresse (1994, pp. 45-50) (*RBS* 1995, n° 241) au paiement des œuvres et de façon générale aux échanges dont elles sont l'objet.

Les thèmes politiques, économiques, sociologiques, qui se sont essentiellement développés aux Etats-Unis, ont le mérite d'avoir démythifié les conceptions occidentales de l'art chinois, tout en en proposant une vision très riche, ouverte et plus pragmatique.

3. Quelle conception de l'art ?

Le théoricien ou l'historien d'art sont inévitablement influencés par leur environnement, ainsi que l'a remarqué Chou Ju-hsi (1994) (*RBS* 1995, n°330) dans son article sur l'orthodoxie ; ainsi, les chercheurs européens ou américains, sans même parler des artistes occidentaux (Henri Michaux, Marc Tobey, Franz Kline, Jackson Pollock), baignant dans les conceptions du XXe

²⁹ Voir A. de Coursey Clapp (*RBS* n° 297) ; V. Giacalone et G. Hsü ; Li Chu-tsing (éd. 1989) ; R. Vinograd (1992) (*RBS* 1994, n°214).

³⁰ Voir A. de Coursey Clapp (*RBS* 1994, n°297), pp. 94-95, 155-162, 166-168, ou J. Cahill (1994 ; *RBS* 1995, n°241), pp. 36, 39-50, par exemple.

³¹ L'article de Kuo Li-ch'eng porte sur les œuvres servant de cadeau dans les relations sociales ; J. Cahill (1994) (*RBS* 1995, n°241), donne des exemples de telles œuvres, p. 50.

³² Même si cette fonction est plus rare en Chine qu'en Occident, elle existe néanmoins : J. Cahill (1988), p. 23.

³³ J. Cahill (1994) (*RBS* 1995, n°241), p. 33 ; M. Siggstedt explique le rôle des portraits d'ancêtres, sensés protéger des démons et esprits, et leurs liens avec la physiognomonie.

³⁴ L'article de H. Delahaye a le mérite de présenter un traité peu connu du XVIIIe siècle, mais il le fait dans une perspective diachronique et ne l'étudie pas dans son contexte spécifique socio-politique.

siècle et en particulier dans celles des années cinquante, se sont plus volontiers intéressés aux artistes chinois qui semblaient le mieux correspondre à ces conceptions, c'est-à-dire les « expressionnistes »³⁵, quitte à omettre certaines réalités pour faire rentrer les artistes chinois dans des schémas préétablis³⁶ ; alors que les amateurs d'art, collectionneurs et chercheurs chinois s'intéressaient plutôt à une forme d'art reconnue dans leur culture : la forme orthodoxe : la collection Wong Nan-p'ing, collection typiquement « orthodoxe », est éloquente à cet égard, elle ne comporte aucune œuvre « excentrique »³⁷. Pourtant, le courant principal de l'art chinois est précisément constitué par cette « orthodoxie », qui n'est pas nécessairement aussi rigide ni fermée qu'elle a souvent été présentée : Richard Barnhart (1983, p. 365) et (1994, p. 18) (*RBS* 1995, n° 325), considère encore que l'orthodoxie s'est affirmée contre l'excentricité, alors que Chou Ju-hsi (1994 ; *RBS* 1995, n° 330), montre de façon très pertinente que l'excentricité n'est qu'une « comète » par rapport à l'orthodoxie, courant dominant de l'histoire de l'art chinois. L'essentiel de l'art chinois a donc été laissé de côté dans un premier temps, entraînant également une décontextualisation d'une grande partie de la peinture et de la calligraphie chinoises. Une contrepartie avantageuse en a toutefois découlé : les Chinois p. 231 eux-mêmes se sont intéressés à leurs « artistes fous »³⁸ et à leurs propres collections d'œuvres « individualistes » et ils ont publié d'excellents ouvrages sur les « excentriques », comme par exemple le recueil relativement complet des œuvres de Gao Qipei (1672-1734) proposé par Yang Renkai, qui présente des reproductions d'excellente qualité ; ce n'est hélas pas le cas du *Yangzhou baguai huaji*, qui offre cependant une collection d'œuvres inédites par ailleurs.

A tel point que jusqu'au début des années quatre-vingt-dix, les Occidentaux avaient en tête les « propos individualistes » de Shitao, les images « expressionnistes » de Liang Kai (actif dans la première moitié du XIII^e siècle), de Muqi (actif au XIII^e siècle), ou des huit excentriques de Yangzhou, ou encore de Zhang-le-fou (Zhang Xu, VIII^e siècle), calligraphiant ivre, ou de Wu Daozi, couvrant en un seul jour les murs du palais impérial Datong³⁹ : autant de précurseurs de Jackson Pollock ou de Georges Mathieu !

Ainsi, en calligraphie, seuls les calligraphes « fous » ont d'abord attiré l'attention des chercheurs sur la calligraphie et ont fait l'objet d'une monographie⁴⁰. Le travail que j'ai développé dans ma thèse (Yolaine Escande, 1991), axé sur une recherche sur l'art traditionnel, considéré comme « orthodoxe » et donc intéressant peu les Occidentaux, en portant sur la calligraphie régulière des Tang, tente précisément de montrer que la calligraphie régulière est aussi « riche visuellement » et théoriquement que la calligraphie cursive (p. 7), ce qui n'avait pas été étudié auparavant. De même en peinture : les monographies consacrées à des artistes en Occident étaient généralement celles d'excentriques⁴¹, les thèmes étudiés touchaient à

³⁵ F. Cheng (1980), p. 17.

³⁶ Cahill (1994 ; *RBS* 1995, n° 241) soulève ce problème, p. 11.

³⁷ Voir *The Jade Studio* (*RBS* 1995, n° 256) et en particulier l'article de R. Barnhart (1994 ; *RBS* 1995, n°325), pp. 17-25.

³⁸ Wang Yuanjun (1994) (*RBS* 1996, n° 291) se penche sur les « calligraphes fous » des Tang ; Zhang Xinjian sur Xu Wei (1521-1593) et en particulier sur les interactions entre sa calligraphie, sa peinture et ses écrits sur le théâtre.

³⁹ Hsiung Ping-Ming, pp. 112-113.

⁴⁰ R. Goepfer (1974) sur Sun Guoting (625 ?-695 ? ou 648 ?-703 ?) ; Hsiung Ping-Ming sur Zhang Xu (VIII^e siècle) ; L. Ledderose (1979) sur Mi Fu.

⁴¹ F. Cheng (1986), R. Barnhart et Wang Fangyu sur Zhu Da ; Chou Ju-hsi (1977), R. Edwards (1967) et P. Ryckmans (1984) sur Shitao ; N. Vandier-Nicolas (1963 et 1964) sur Mi Fu.

l'individualisme et à l'excentrisme ⁴², et il a fallu attendre le début des années quatre-vingt-dix pour voir apparaître des ouvrages portant sur l'« orthodoxie », qui n'en sont pas moins passionnants : l'ouvrage de Howard Rogers et de Sherman E. Lee (1989), qui présente la collection des peintures des Ming et des Qing conservée au Palais impérial à Pékin, donne une très bonne idée de la qualité d'une collection « orthodoxe », particulièrement intéressante et bien mise en valeur ; de même pour *The Jade Studio* (1994 ; *RBS* 1995, n° 256), qui examine la collection riche en enseignements et non moins « orthodoxe » de Wong Nan-p'ing, ou *The p. 232 Century of Tung Ch'i-ch'ang* (*RBS* 1995, n° 254-256). Par conséquent, la prééminence des « individualistes » dans les recherches a fait passer sous silence d'autres artistes ou théoriciens dont l'apport dans l'histoire de l'art chinois fut pourtant primordial, ce qui ne donnait qu'une vision partielle, voire partielle de l'art chinois ; ainsi, Jin Xuezhi (1994 ; *RBS* 1996, n° 272) montre, dans un article très intéressant, l'apport théorique et artistique de Dong You (1111-1156), précurseur de Shitao. Il est certainement nécessaire de continuer les recherches pour combler ces lacunes.

D'autre part, les Occidentaux sont certes à l'origine de cette vision mythique ⁴³ de la Chine artistique, mais les Chinois eux-mêmes ont aussi leur part de responsabilité : James Cahill (1994, pp. 2-3, 5) (*RBS* 1995, n°241), considère que les Chinois ont réussi à bâtir un univers mystique à l'égard des Occidentaux, comme ils l'ont fait vis-à-vis des lettrés eux-mêmes. En effet, si en Europe, aux Etats-Unis ou au Japon, les arts décoratifs font partie intégrante des « beaux-arts », dans la tradition lettrée chinoise, l'art décoratif est peu considéré, voire méprisé, par les peintres-lettrés, qui relient art et qualité humaine ; philosophie, éthique et valeur morale fondent la valeur esthétique. A ce sujet, partant de l'école du Zhe, Kao Mu-sen (1992, pp. 434-435), pose très clairement le problème de la professionnalisation du peintre, et de l'incompatibilité entre art et artisanat dans la pensée lettrée chinoise. En effet, pour les lettrés, l'œuvre d'art véritable doit avoir une grande richesse théorique, avec des références littéraires ou historiques, et pouvoir être commentée ; elle doit en outre être réalisée « par jeu » : par exemple, Ge Zhaoguang (1994, p. 51 ; *RBS* 1996, n° 222) considère que l'art se pratique dans un but ludique et ne répond pas à une utilité ; de telles conceptions ont encore la vie dure ! Par opposition, l'artisanat se caractérise, toujours pour les lettrés, par des œuvres résultant d'un travail, produites par les mains et non par l'esprit. Cette conception de l'art, idéale, a grandement conditionné le développement de l'art et de l'histoire de l'art en Chine, et par ricochet des études sur l'art chinois en général, d'où par exemple l'importance de certaines « dimensions », comme la fadeur, servant à établir l'esthétique lettrée : l'étude de François Jullien (1991) porte sur cette manifestation de l'esthétique lettrée. Cette conception idéale est largement due à la profonde influence que la théorie de Dong Qichang, sur les écoles du Sud, école lettrée dont il se réclamait, et du Nord, dans laquelle il rangeait les artistes professionnels, a encore sur l'histoire de l'art chinois ⁴⁴. Cela a eu pour effet immédiat que l'habileté technique et la pensée furent deux éléments incompatibles en art. L'autre conséquence est que l'œuvre artisanale est considérée comme attirante visuellement mais peu énigmatique artistiquement, alors que l'œuvre

⁴² C'est le cas des articles de R. Barnhart (1983) ou de S. Nelson par exemple, qui s'intéresse à une classe d'artistes « hors catégorie », c'est-à-dire très excentriques, sous les Qing (la question abordée par S. Nelson a préoccupé les Occidentaux depuis le début des années soixante : celle de la classe *yi* des artistes ; les références étant trop nombreuses, je ne cite que celle-ci).

⁴³ J. Spence constate que la Chine a, très récemment, perdu de sa mystique et que les Occidentaux en ont une vision désormais moins idéaliste.

⁴⁴ Voir R. Barnhart (1993 ; *RBS* 1996, n° 280), p. 6.

d'art, comme la peinture des lettrés, est subtile et suggestive, « spirituelle », mais peu puissante visuellement. Traditionnellement, l'art s'oppose donc à l'habileté, à la p. 233 dextérité ; alors que l'artisanat recherche la dextérité, la spécialisation ; il est ainsi considéré que peu d'échanges se produisent entre art et artisanat. C'est pourquoi les manifestations artistiques plus « populaires », comme les illustrations de romans, la décoration mobilière, etc., ont longtemps été laissées de côté par les historiens de l'art : il est donc heureux que les illustrations des romans par exemple intéressent aujourd'hui les chercheurs, comme dans l'ouvrage de Valérie Courtot-Thibault (*RBS* 1994, n° 289). C'est ainsi que, jusqu'à très récemment, les musées du monde entier, y compris le musée national du Palais à Taipei ⁴⁵, dont la collection a été constituée par la dernière dynastie, présentaient des œuvres attribuées à de grands artistes des Tang ou des Song, alors qu'elles avaient en réalité été réalisées par des artistes professionnels des Ming, totalement passés sous silence parce que professionnels ; ce n'est que ces dernières années que ces œuvres ont commencé à être réattribuées, en particulier aux Etats-Unis ⁴⁶. Pourtant, si l'historien d'art adopte une vision plus globale, il est à même de se rendre compte de l'interaction *de facto* des différents arts, tant lettrés que décoratifs ou « artisanaux » : ainsi Jonathan Hay, dans son séminaire à l'Ecole pratique des hautes études (EPHE, IVe section, Paris), au printemps 1995, a relié les compositions non-traditionnelles de Gao Qipei, Jin Nong ou Luo Pin à l'artisanat, en particulier aux productions des *huagong* ; de même, l'art « populaire » des jardins a été intégré dans la vie des lettrés vivant dans de grandes cités urbaines : par exemple Wang Chia-ch'eng (1992) s'intéresse à cet aspect de la vie du lettré Wen Zhengming (1470-1559).

Les préoccupations des chercheurs tendent aujourd'hui, apparemment, à se diversifier : la conception d'« Un » art chinois s'atténue, les études se font plus nuancées, plus approfondies et moins « exotiques ».

4. Calligraphie ou peinture ?

Les critiques d'art chinois s'interrogent régulièrement sur l'avenir de la calligraphie et sur sa valeur, comme le font de façon très pertinente Ma Xiao ou Fu Jingsheng (1995 ; *RBS* 1996, n° 289) ; en d'autres termes, la calligraphie a-t-elle un avenir en tant qu'art spécifique, ou est-elle condamnée à s'intégrer tôt ou tard à la peinture, abstraite en particulier ? Il est remarquable qu'ils emploient un langage à la fois influencé par l'Occident et par le Japon, parlant d'« avant-garde » au sujet de la calligraphie contemporaine (Fu Jingsheng, 1995, p. 58), mais la définissant en termes chinois traditionnels de *yun* 韻, « résonance », *qi* 氣, « énergie vitale », et *shi* 勢, « élan » (*ibid.*, p. 53). Les interrogations d'ordre philosophique sont invariablement abordées, sans cependant faire l'objet de recherches p. 234 rigoureuses ni approfondies ; Wang Yuechuan (1994 ; *RBS* 1996, n° 245), par exemple, pose les bonnes questions sur la calligraphie : quelle est sa place dans la culture chinoise, quelles sont les bases de son renouveau (p. 37) mais son développement philosophique à partir de la pensée de Heidegger et surtout de Derrida est pour le moins insuffisant (pp. 42-45) ; il se contente d'opposer le *logos* à l'écrit, sans l'expliquer clairement (pp. 45-46). Ainsi, le langage conceptuel occidental est pris pour référence, afin de donner plus d'importance à la calligraphie

⁴⁵ R. Barnhart (1993 ; *RBS* 1996, n° 280) : la collection constituée par les Mandchous au XVIIIe siècle fut longtemps considérée comme « correcte » alors que pourtant les acquisitions faites par l'empereur comportaient de nombreuses erreurs, p. 11.

⁴⁶ R. Barnhart (1993 ; *RBS* 1996, n° 280) : ce travail de réattribution se poursuit aux Etats-Unis, au Japon, en Chine, et aurait commencé à Taïwan, p. 9.

ou la peinture chinoises, alors qu'il apparaît clairement qu'il ne convient pas pour définir l'art de l'écriture chinoise tel qu'il est conçu par les théoriciens et artistes chinois eux-mêmes. Par exemple, Liu Xiaochun (*RBS* 1995, n° 338) considère que la calligraphie chinoise traditionnelle rejoint par essence les exigences expressives et théoriques de la modernité et Cheng Qilin (1994, pp. 13-15 ; *RBS* 1996, n° 243) définit les spécificités de la calligraphie chinoise par rapport à des concepts théoriques occidentaux. Cependant, si tous s'accordent à dire que la calligraphie est le « noyau de la culture chinoise » ou sa caractéristique principale, et s'ils conviennent qu'elle a influencé et influence encore l'art du Japon et de l'Occident ⁴⁷, ils ne la perçoivent en aucune manière comme un art « abstrait »⁴⁸, c'est-à-dire purement expressif. Si Hsiung Ping-Ming (Xiong Bingming, 1995, p. 23) (*RBS* 1996, n° 246) et Wang Yuechuan (1994, p. 38 ; *RBS* 1996, n° 245), emploient simplement ce terme de « noyau de la culture chinoise », en revanche, Ge Zhaoguang (1994, p. 49 ; *RBS* 1996, n° 222), Jin Danyuan (1993, p. 27 ; *RBS* 1995, n° 337), Liu Xiaochun (1993, pp. 53-54 ; *RBS* 1995, n° 338), Xu Liming (1993, p. 4 ; *RBS* 1994, n° 211), Zang Kehe (1993, p. 14 ; *RBS* 1995, n° 295), Zheng Xiaohua (1993, pp. 62-63 ; *RBS* 1995, n° 265), etc., insistent sur la spécificité *purement chinoise* de la calligraphie. Tous affirment que la calligraphie, en tant qu'art, doit cependant répondre à des règles formelles, y compris la calligraphie moderne et contemporaine : elle doit *s'écrire* et être *lisible* ; l'expression ne peut primer à tout prix. Il apparaît clairement que les théoriciens et critiques d'art chinois, mais aussi les artistes les plus en vue ⁴⁹, refusent catégoriquement que la calligraphie soit englobée dans la peinture et disparaisse corps et biens sur l'autel de l'art moderne. C'est pourquoi ils tiennent absolument à ces règles formelles que les calligraphes avant-gardistes japonais ⁵⁰ ont déjà fait voler en éclats. La raison en est certainement culturelle et nationaliste : si la calligraphie est considérée comme le noyau de la culture chinoise par les lettrés, c'est qu'elle contribue à la construction de leur identité. Les Chinois p. 235 lettrés estiment dès lors qu'ils peuvent seuls se reconnaître dans cette forme culturelle unique ⁵¹, excluant par là même toutes les formes non-orthodoxes, comme l'avant-garde japonaise. C'est sans doute ce qui explique que les expositions ou concours de calligraphies organisés par les Chinois, comme le *Premier concours-exposition internationale de jeunes calligraphes*, qui s'est tenu à Pékin et a circulé dans toute la Chine en 1989-90 par exemple, montrent des œuvres très « orthodoxes » (y compris celles de Coréens), hormis celles présentées par les Japonais. La récurrence de cette question ⁵² semble laisser transparaître une forte inquiétude, affirmée par rapport à l'avenir de la calligraphie, mais reflétant certainement une angoisse culturelle plus générale.

⁴⁷ Fu Jingsheng (1995 ; *RBS* 1996, n° 289), pp. 52, 53 ; Jin Danyuan (*RBS* 1995, n° 337), pp. 26-27 ; Wang Yuechuan (*RBS* 1996, n° 245), pp. 37, 39, 41.

⁴⁸ Fu Jingsheng (1995 ; *RBS* 1996, n° 289), pp. 52-53, 55, 58. Zheng Xiaohua (*RBS* 1995, n° 265), pp. 67-68. Cheng Qilin (*RBS* 1996, n° 243), pp. 14-15.

⁴⁹ Fu Jingsheng (1995 ; *RBS* 1996, n° 289), p. 52.

⁵⁰ Zhang Zu'an (*RBS* 1989, n°190), p. 68, critique vertement les artistes chinois influencés par la mode de l'avant-garde japonaise.

⁵¹ Voir *supra* au sujet de la spécificité « uniquement chinoise » de la calligraphie. A noter que la quête identitaire touche aussi la peinture : Chang Te-wen (1992), dans son article sur Guo Xi (1023-1090 ?), insiste sur l'importance de la connaissance de la tradition chinoise, p. 13 ; de même pour Chiang I-han.

⁵² Depuis le début des années quatre-vingt-dix, on peut compter au moins un article à ce sujet par numéro de *Shufa*, *Shufa yanjiu* ou de *Zhongguo shufa*, principales publications continentales sur la calligraphie.

En conclusion, les années quatre-vingt-dix ont vu les études en calligraphie et peinture prendre un tournant radical par rapport à celles qui étaient menées auparavant. Elles reflètent sans doute les préoccupations à la fois des Occidentaux et des Chinois : le rôle de l'économie dans l'art est reconsidéré, de même que la place et le rôle social de l'art, de l'artiste et de l'œuvre d'art, reflétant une vision du monde de l'art moins monolithique et moins manichéenne et permettant d'entrevoir une nouvelle crise identitaire de l'art chinois lettré.

BIBLIOGRAPHIE

- BARNHART, Richard M., *Painters of the Great Ming. The Imperial Court and the Zhe School*. Dallas : The Dallas Museum of Art, 1993. XVI + 360 p.: ill.(RBS 1996, n° 280).
- BARNHART, Richard M., « The "Wild and the Heterodox School" of Ming Painting ». *Theories of the Arts in China*, p. 365-396.
- BARNHART, Richard M., « The Wong Nan-p'ing Collection and the Orthodox Canon ». *The Jade Studio, Masterpieces of Ming and Qing Painting and Calligraphy from the Wong Nan-p'ing Collection*, p 17-25. (RBS 1995, n° 325).
- BARNHART, Richard M., WANG Fang-yu, *Master of the Lotus Garden. The Life and Art of Bada shanren (1626-1705)*. New Haven : Yale University Art Gallery, 1990. 299 p.: ill.
- BILLETTER, Jean-François, *L'art chinois de l'écriture*. Genève : Skira, 1989. 319 p.: ill. (RBS 1989, n° 191).
- BROWN, Claudia, « Transcending Turmoil. Painting at the Close of China's Empire, 1796-1911 ». *Orientalism*, 24, 4, avril 1993, p. 66-71.
- BUSH, Susan, SHIH, Hsio-yen (eds.), *Early Chinese Texts on Painting*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1985. 391 p.
- BUSH, Susan, MURCK, Christian (eds.), *Theories of the Arts in China*. Princeton : Princeton University Press, 1983. 447 p.
- CAHELL, James, *Three Alternative Histories of Chinese Painting*. University of Kansas : The Spencer Museum of Art, 1988.112 p. : ill. (The Franklin Murphy lectures IX).
- CAHILL, James, *The Painter's Practice. How Artists Lived and Worked in Traditional China*. New York: Columbia University Press, 1994.187 p. (RBS 1995, n° 241).
- CARRINGTON RIELY, Celia, « Tung Ch'i-ch'ang's Life (1555-1636) ». *The Century of Tung Ch 'i-ch fang, 1555-1636*, p. 387-457. (RBS 1994, n° 297).
- CHANG Ch'ing-chih, « The Painting and Zither Music Styles of the Wu School ». *International Colloquium on Chinese Art History*, 1991, vol.I, p. 401-428.
- CHANG Kuang-pin, « The Life and Calligraphy of the Taoi'st Scholar of Ylian - Chang Yü ». *International Colloquium on Chinese Art History*, 1991, vol.I, p. 239-278. 4
- CHANG Te-wen, « Painting Philosophy of Kuo Hsi of the Northern Sung Period ». *International Colloquium on Chinese Art History*, 1991, vol.I, p. 13-31.

- CHEN Yichun 陳奕純, « Zhongguo gudai shufa de liang da mingti yu Su Shi shulun de xingcheng » 中國古代書法的命題與蘇軾書論的形成. *Shufa yanjiu* 1994,5, p. 52-63. (RBS, 1996, n° 270).
- CHENG, François, *Chu Ta, 1626-1705, le génie du trait*. Paris : Phébus, 1986. 155 p. : ill.
- CHENG, François, *L'espace du rêve. Mille ans de peinture chinoise*. Paris : Phébus, 1980. 247 p. : ill.
- CHENG, François, *Vide et plein, le langage pictural chinois*. Paris : Seuil, 1979. 156 p.
- CHENG Qilin 程琦琳, « Han wenzi yu Zhongguo shufa »; 漢文字與中國書法. *Shufa yanjiu* 1994, 4, p. 1-16. (RBS 1996, n° 243).
- CHIANG Chao-shen, «Tang Yin's Poetry, Painting, and Calligraphy in Light of Critical Biographical Events ». *Words and Images*, p. 459-48b, traduction de Louise Yuhas. (RBS 1994, n° 293).
- CHIANG I-han, « Confucian Aesthetics and Modernization of Chinese Calligraphy and painting ». *International Colloquium on Chinese Art History*, 1991, vol. II, p. 885-907.
- CHOU, Ju-hsi, « In Defense of Qing orthodoxy ». *The Jade Studio*, p. 35-42. (RBS 1995, n° 330).
- CHOU, Ju-hsi, *The Hua-yü-lu and Tao-chi's Theory of Painting*. Arizona State University : Center for Asian Studies, 1977. 49 p. (Occasional paper 9).
- CHU Hui-liang, «Imperial Calligraphy of the Southern Sung ». *Words and Images*, p. 289-331 (traduit par Chou Shan). (RBS 1994, n° 274).
- CHU Hui-liang, « The Calligraphy of Li Kung-lin in the Classic of Filial Piety ». BARNHART, Richard, *Li Kung-lin's Classic of Filial Piety*. New York : The Metropolitan Museum of Art, 1993.175 p. : ill., p. 53-71.
- CLUNAS, Craig, *Superfluous Things, Material Culture and Social Status in Early Modern China*. Cambridge: Polity Press, 1991.219 p. : ill. (RBS 1994, n° 288).
- COURTOT-THIBAUT, Valérie, « Récits romanesques illustres :la représentation d'un idéal». *Revue de la Bibliothèque nationale* 48, p. 16-24. (RBS 1994, n° 289).
- CURT KRAUS, Richard, *Brushes with Power: Modern Politics and the Chinese Art of Calligraphy*. Berkeley : University of California Press, 1991.208 p.
- DE COURSEY CLAPP, Anne, *The Painting of Tang Yin*. Chicago : University of Chicago Press, 1991.300 p. : ill.
- DELAHAYE, Hubert, « Faire un portrait». *Etudes chinoises*, XIII, 1-2, printemps-automne 1994, p. 147-171.
- EDWARDS, Richard, *The World around the Chinese Artist. Aspects of Realism in Chinese Painting*. Ann Arbor : The University of Michigan Art Gallery, 1989.155 p.
- EDWARDS, Richard (ed.), *The Painting of Tao-chi*. Ann Arbor : The University of Michigan Art Gallery, 1967. 244 p.
- ESCANDE, Yolaine (trad.), *Notes sur ce que j'ai vu et entendu en peinture de Guo Ruoxu*. Bruxelles: La Lettre volée, 1994. 205 p., ill. (RBS 1995, n°317).
- FONG, C. Wen, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th 14th Centuries*. New York: The Metropolitan Museum of Art / New Haven : Yale University Press, 1992. 549 p., ill.

- FONG, C. Wen, « The Classic of Filial Piety by Li Kung-lin ». *International Colloquium on Chinese Art History* 1991,1, p. 139-161.
- FONG, C. Wen, «Tung Ch'i-ch'ang and Artistic Renewal». *The Century of Tung Ch'i-ch'ang, 1555-1636*, p. 43-54. (RBS 1994, n° 298).
- FONG C. Wen, Murck, Alfreda (eds.), *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*. New York : Metropolitan Museum of Art / Princeton : Princeton University Press, 1991. XXII + 589 p. (RBS 1994, n° 204).
- FU Jingsheng 傅京生, « Shen Yinmo de shufa lilun yu Zhongguo jindai kexue zhuyi » 沈尹默的書法理論與中國近代科學主義.*Shufa yanjiu* 1994, 5, p. 10-18. (RBS, 1996, n° 289).
- FU Jingsheng, « “94 xiandai shufa tansuo zhan, , toushi » 94現代書法探索展透視.*Shufa yanjiu* 1995, 2, p. 52-62. (RBS 1996, n°234).
- FU Shen 崎生, « Huang T'ing-chien's Cursive Script and its Influence ». *Words and Images*, p. 107-122. (RBS 1994, n° 275).
- GAO Shangren 高尚仁, *Shufa xinli xue 書法心理學*. Taipei : Dongda tushu gongsi, 1980. 311 p.
- GE Zhaoguang 葛兆光, « Tongshen : waihang tanshu zagan » 通神 (外行談書雜感) *Shufa yanjiu* 1994, 3, p. 48-52. (RBS 1996, n° 222).
- GIACALONE, Vito (ed.), *The Eccentric Painters of Yangzhou*. New York : China Institute in America, 1990. 92 p. : ill. (Catalogue de l'exposition au China House Gallery).
- GOEPPER, Roger, « Methods for a Formal Analysis of Chinese Calligraphy, Taking Sun Kuot'ing's Shupu as an Example ». *International Colloquium on Chinese Art History* 1991, vol.II, p. 599-626.
- GOEPPER, Roger, *Shu-p'u. Der Traktat zur schriftkunst des Sun Kuo-T'ing*. Wiesbaden : Franz Steiner, 1974.512 p.: ill.
- GUAN Yuncheng 官雲程, « Qiantan Zhen Wengong bei de shuti yu keti » 淺談鄭文公碑的書題與刻體. *Shufa*, 1992, 6, p. 45. (RBS 1994, n° 254). 1
- HAY, John, « Poetic Space : Ch'ien Hsian and the Association of Painting and Poetry ». *Words and Images*, p. 173-198. (RBS 1994, n° 278)
- HO Wai-kam, « The Literary Concepts of “Picture-Like, , (ju-hua) and "Picture Idea" (hua-i) in the Relationship between Poetry and Painting ». *Words and Images*, p. 359-404.
- HO Wai-kam, SMITH, Judith G. (eds.), *The Century of Tung Ch'i-ch'ang, 1555-1636*. Seattle: The Nelson-Atkins Museum of Art / Washington: Washington University Press, 1992. 2 vol.:vol.I, 465 p.: ill.; vol.II, 603 p. : ill. (RBS 1994, n° 295).
- HSIUNG Ping-Ming (Xiong Bingming), *Zhang Xu et la calligraphie cursive folle*. Paris : College de France, Institut des Hautes études chinoises, vol. XXIV, 1984. 280 p. : ill.
- HSÜ, Ginger Cheng-chi, « Scholar, Artist, and Art Dealer : Jin Nong in Yangzhou ». *The Eccentric Painters of Yangzhou*, p. 23-27.
- HSÜ Wen-ch'in 徐文琴, « Style, Time and Concept. A Study of Wen-chi's Return to the Han of the Southern Sung Dynasty » 風格時代與意念: 南宋文姬歸漢圖的研究 *International Colloquium on Chinese Art History*, vol.I, p. 163-194.

- HUANG Kuang-nan 黃光男, « From Form to Essence : Establishment of Form and Quality in Chinese Landscape Painting » 度物象而取其真：山水畫形質之建立 . *International Colloquium on Chinese Art History*, vol.II, p. 699-712.
- HUANG Yung-ch'uan 黃永川, « Significance of 1910's-1930's Paintings in Chinese Art History » 民初繪畫在中國美術史的地位. *International Colloquium on Chinese Art History*, vol.II, p. 529-548.
- HUANG Zongyi 黃宗義, *Ouyang Xun shufa zhi yanjiu* 歐陽詢書法之研究. Taipei : Huifeng tang, 1988. 332 p. : ill. {RBS, 1989, n° 251}
- JIN Danyuan 金丹元, « Zhongguo shufa de wenhua zhixiang vu xiandai sikao » 中國書法的文化指向與現代思考 • *Shufa yanjiu* 1993, 3, p. 20-28. (RBS 1995, n° 337).
- JIN Xuezhi 金學智, « Shidao hubu de "fa-wufa" tixi: Dong You lun shufa dui fa de chaoyue » 釋道互補的法無法體系：懂道論書法對法的超越 . *Shufa yanjiu* 1994, 5, p. 42-51. (RBS 1996, n° 272).
- JULLIEN, François, « L'absence d'inspiration: représentations chinoises de l'incitation poétique ». *Extrême-Orient, Extrême-Occident*. Paris, 1982, 1, p. 31-71.
- JULLIEN, François, *Eloge de la fadeur, à partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*. Paris : Philippe Picquier, 1991. 158 p.
- JULLIEN, François, *Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*. Paris : Grasset, 1995. 462 p. (RBS 1996, n° 460).
- KAO Mu-sen 高木森, « The Che School of Painting of the Ming Dynasty : A Comment on the Influence of the Literary Artistic Complex on the Development of Chinese Painting » 從浙派畫看文人藝術情結對我國繪畫發展的影響. *International Colloquium on Chinese Art History*, vol.I, p. 429-451.
- KAO Yu-kung, « Chinese lyric aesthetics ». *Words and Images*, p. 47-90.
- KUO Li-ch'eng 言平 立賊, « A study on Gift Paintings ». *International Colloquium on Chinese Art History*, vol.II, 1992, p. 749-766.
- LAI Fei 賴非, « Beichao houqi de shufa fugu xianxiang » 北朝後期的書法復古現象 • *Shufa yanjiu* 1994,1, p. 60-66. (RBS, 1995, n° 304).
- LEDDEROSE, Lothar, *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*. Princeton : Princeton University Press, 1979. 131 p. + ill.
- LEDDEROSE, Lothar, « Module and mass production ». *International Colloquium on Chinese Art History*, vol.II, 1992, p. 821-847.
- LEYS, Simon (alias P. RYCKMANS), « L'attitude des Chinois à l'égard du passé ». *Commentaire X*, 1987, p. 447-457.
- LI, Chu-tsing, « Luo Ping and the Yangzhou School ». *The Jade Studio*, p. 51 56. (RBS 1995, n° 331).
- LI, Chu-tsing (ed.), *Artists and Patrons : Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting*. Kansas : University of Kansas, The Nelson-Atkins Museum of Art, and University of Washington Press, 1989. 248 p.

- LI Yuzhou 李郁周, *Dazi Yinfujing tiba yu shuti zhi yanjiu* 大字陰符經提拔與書體之研究
Taipei : Li Yuzhou (ed.), 1984. 414 p.: ill.
- LIU Xiaochun 劉驍純, « Shuxie - shufa - chouxiang » 書寫, 書法, 抽象. *Shufa yanjiu*
1993,1, p. 52-57. (RBS 1995, n° 338).
- MA Xiao 馬蕭, « Cong "Zhongguo shufa zhuyi zhan, , kan dangdai Zhongguo "xiandai
shufa, , zhi kunjing yu chulu » 從書法主義展看當代中國現代書法之困境與出路•
Shufa yanjiu, 1994, 4, p. 83-89.
- MENG Jixin 孟繼新 « Qufu faxian Dong Han chuqi keshi » 曲阜發現東漢初期刻石. *Shufa*
1992, 5' P.46. (RBS 1994' n° 247).
- NAKATA Yujiro, « Calligraphic Style and Poetry Handscrolls : On Mi Fu's Sailing on the Wu
River ». *Words and Images*, p. 91-106, traduction de Fumiko E. Cranston. (RBS
1994, n° 276)
- NELSON, Susan E., « The I-p'in in Later Painting Criticism ». *Theories of the Arts in China*,
p. 397-424.
- POWERS, Martin J., « Character (ch'i) and Gesture (shih) in Early Chinese Art and Criticism ». *International Colloquium on Chinese Art History*, vol.II, p. 909-931. ‘
- QI Gong, « The Relationships Between Poetry, Calligraphy and Painting ». *Words and Images*,
p. 11-20. (RBS 1994, n° 208).
- QIU Zhenzhong 邱振中, « Shufa lilun zhong de yuyan wenti » 書法理論中的語言問題. *Shufa
yanjiu* 1993, 1, p. 7-13. (RBS 1996, n° 244).
- ROGERS, Howard, LEE, Sherman E., *Masterworks of Ming and Qing Painting from the
Forbidden City*. Lansdale : International Arts Council, 1989. 207 p. : ill.
- RYCKMANS, Pierre, « Poésie et peinture, aspects de l'esthétique chinoise classique ». *Revue
d'esthétique*, nouvelle série, n° 5, Toulouse : Privat, 1983, p. 11-23.
- RYCKMANS, Pierre (trad.), *Shitao, Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*.
Paris : Hermann, 1984. 262 p.
- SHAN Guolin 單國霖, « Zhongguo shufa yu huihua guanxi sanlun »
中國書法與繪畫關係散論• *Shufa yanjiu* 1993' 3, p. 36-44. (RBS 1995, n° 263).
- SIGGSTEDT, Mette, « Forms of Fate : an Investigation of the Relationship between Formal
Portraiture, Especially Ancestor Portraits, and Physiognomy (*xiangshu*) in China ». *International Colloquium on Chinese Art History*, vol.II, p. 713-748.
- SPENCE, Jonathan D., « Western Perceptions of China in the Late Sixteenth Century to the
Present ». *Heritage of China : Contemporary Perspectives on Chinese Civilization*. Ropp,
Paul S. (ed.), Berkeley : University of California Press, 1990, p. 1-14.
- SPIRO, Audrey, *Contemplating the Ancients : Aesthetics and Social Issues in Early Chinese
Portraiture*. Berkeley : University of California Press, 1990. 259 p.
- SULLIVAN, Michael, *Meeting of Eastern and Western Art from the Sixteenth Century to the
Present Day*. New York: Graphic Society, 1973, 306 p.: ill.
- VANDIER-NICOLAS, Nicole, *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, 2e
ed. 1985. 348 p.

- VANDIER-NICOLAS, Nicole, *Esthétique et peinture de paysage en Chine*. Paris : Klincksieck, 1982.146 p. : ill.
- VANDIER-NICOLAS, Nicole, *Le Houa-che de Mi Fou (1051-1107) ou le carnet d'un connaisseur à l'époque des Song du Nord*. Paris : PUF, 1964. 193 p.
- VANDIER-NICOLAS, Nicole, *Peinture chinoise et tradition lettrée*. Paris : Seuil, 1983. 269 p.: ill.
- VINOGRAD, Richard, *Boundaries of the Self, Chinese Portraits, 1600-1900*. New York, Cambridge : Cambridge University Press, 1992.192 p. : ill. (RBS 1994, n° 214).
- VINOGRAD, Richard, « Private Art and Public Knowledge in Later Chinese Painting ». Suzanne KÜCHLER, Walter MELION (eds.), *Images of Memory: on Remembering and Representation*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1991.
- WANG Chia-ch'eng 王家誠, « How Wen Cheng-ming found Comfort in the Gardens » 文徵明寄情園林的心路歷程. *International Colloquium on Chinese Art History*, vol.I, p. 359-370.
- WANG Yuanjun 王元軍, « Dui Shen Yinmo xiansheng shufa lilun de zai renshi - jiujiu yu Fu Jingsheng xiansheng » 對沈尹默先生書法理論的再認識: 就教於傅京生先生. *Shufa yanjiu* 1995,1, p. 16-36. (RBS 1996, n° 291).
- WANG Yuanjun 王元軍, « Tangdai "kuangshi", shufa chutan » 唐代狂士書法初探. *Shufa yanjiu* 1994,1, p. 46-59. (RBS 1995, n° 312)
- WANG Yuechuan 王岳川, « Wenhua zhuanxing zhong de shufa shenmei jiazhi » 文化轉型中的書法審美價值 • *Shufa yanjiu* 1994, 3, p. 36-47. (RBS 1996, n° 245).
- WATSON, William, *L'art de l'ancienne Chine*. Paris : éditions d'art Lucien Mazenod, 1979. 630 p.: ill.
- WIXTED, John Timothy, « The Nature of Evaluation in the Shih-p'in (Grading of Poets) by Chung Hung (A.D. 469-518) ». *Theories of the Arts in China*, p. 225-264.
- WO Xinghua 沃興華, « Cong kaogu faxian kan muzhi de qiyuan he fazhan » 從考古發現看墓誌的起源和發展 *Shufa* 1992, 6, p. 4-5. (RBS 1994, n° 255)
- WO Xinghua 沃興華, « Jinwen shufa shilun » 金文書法理論. *Shufa yanjiu* 1992, 4, p. 36-46. (RBS 1994, n° 240).
- WONG-GLEYSSTEEN, Marilyn, « Calligraphy and Painting : Some Sung and Post-Sung Parallels in North and South. A Reassessment of the Chiang-nan Tradition ». *Words and Images*, p. 141-172.
- WU, Marshall P.S., « History Hidden in a Chinese Scroll ». *The Jade Studio*, p. 43-50. (RBS 1995, n° 332).
- XIONG Bingming 熊秉明, « Shufa shijue xinli jiaoxue jianggao » 書法視覺心裏教學講稿 . *Meishu shilun* 1988, 3, p. 89-96, 111. (RBS 1989, n° 189).
- XIONG Bingming 熊秉明, « Wenhua hexin de hexin » 文化核心的核心 • *Xiongshi meishu*, printemps 1995, n° 288, p. 23-26. (RBS 1996, n° 246).
- XIONG Bingming 熊秉明, *Zhongguo shufa lilun tixi* 中國書法理論體系 Hong Kong : Shangwu yinshuguan, 1984.174 p. (traduction partielle de cet ouvrage par Yolaine

- Escande, « La création d'esprit taoïste ». *Cahiers d'Etudes Chinoises* 1990, 8, Paris : Inalco, p. 117-140).
- XU Liming 徐利明, « Lun shufa yishu de teshuxing, bing lun shuti yu ziti »
論書法藝術的特殊性, 並論書體與字體, *Shufa* 1993, 1, p. 4-5. (RBS 1994, n°211)
- XU Weidong 許偉東, « Qi Gong shufa de guannian juxian » 啟攻書法的觀念局限. *Shufa yanjiu* 1994, 6, p. 1-14. (RBS 1996, n° 292).
- YANG Keyan 楊克炎 « Bei Wei muzhi zhong de tongzhi yike xianxiang »
北魏墓誌中的同志異刻現象. *Shufa yanjiu* 1995, 1, p. 79-85. (RBS 1996, n° 259).
- YANG Renkai 楊仁愷, Gao Qipei huaji 高其佩畫集. Shanghai : Shanghai shuhua chubanshe, 1990. 190 p.: 169 ill. (en l'honneur des 40 ans du musée du Liaoning).
- YU Shuting 于書亭, WANG Jingdong 王景東, « Langya tai yu Langya keshi kaolue »
琅琊台與琅琊刻石考略. *Shufa* 1992, 4, p. 5-8. (RBS 1994, n° 248).
- ZANG Kehe 臧克和, « Cang Jie, Shuqi, bijin, Hanzi fasheng yu Zhongguo shufa yuanshi »
倉頡, 書契, 筆浸: 漢字發生與中國書法原始 *Shufa yanjiu* 1993, 3, p. 9-19. (RBS 1995, n° 295).
- ZHANG Xinjian 張新建, *Xu Wei lungao* 徐渭論稿. Beijing : Xinhua shuju, 1990. 304 p.
- ZHANG Zu, an 章祖安, « Lun shufa dui Hanzi Hanwen de yicun : jian lun suowei "xiandai shufa" »
論書法對漢字漢文的依存: 兼論所謂現代書法. *Shufa yanjiu* 1988, 2, p. 58-69. (RBS 1989, n° 190).
- ZHAO Liguang 趙力光, « Bei Wei Yang Bo, Yang Shu muzhi » 北魏楊播楊舒墓誌. *Shufa* 1992, 4, p. 42. (RBS 1994, n° 256).
- ZHENG Xiaohua 鄭曉華, « Shufa yishu yu chuantong wenhua jingshen »
書法藝術與傳統文化精神 *Shufa yanjiu* 1993, 1, p. 62-76. (RBS 1995, n° 265)
- ZHU Renfu 焦仁夫, *Zhongguo gudai shufa shi* 中國古代書法史. Beijing : Beijing daxue chubanshe, 1992. 558 p. (RBS 1995, n° 266).
- ZONG Zhiyuan 宗致遠, « Shilun dangdai shufeng de shidai yinji: guanyu dangdai shufa fengge de tantao »
試論當代書風的時代印跡: 關於當代書法風格的探討. *Shufa yanjiu* 1994, 1, p. 101-109. (RBS 1996, n° 293).
- International Colloquium on Chinese Art History*, 1991: Proceedings I, Painting and Calligraphy
中國藝術文物討論會. Taipei : The National Palace Museum (ed.), 1992. 2 vol., 969 p.: ill. (RBS, 1994, n° 209).
- The Jade Studio, Masterpieces of Ming and Qing Painting and Calligraphy from the Wong Nan-p'ing Collection*. Connecticut: Yale University Art Gallery, 1994. 307 p.: ill. (RBS 1995, n° 256). “
- Yangzhou baguai huaji* 揚州八怪畫集. Nanjing : Jiangsu meishu chu banshe, 1985. 124 p.: ill.