



HAL
open science

Les idées et la terminologie esthétiques à travers le “
Shugai [Précis de calligraphie] ” de Liu Xizai
(1813-1881)

Pascale Elbaz

► To cite this version:

Pascale Elbaz. Les idées et la terminologie esthétiques à travers le “ Shugai [Précis de calligraphie] ” de Liu Xizai (1813-1881). Art et histoire de l’art. Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), 2014. Français. NNT: . tel-02427224

HAL Id: tel-02427224

<https://hal.science/tel-02427224v1>

Submitted on 3 Jan 2020

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

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

INSTITUT NATIONAL DES LANGUES ET CIVILISATIONS ORIENTALES

ÉCOLE DOCTORALE n°265

Langues, littératures et sociétés du Monde

ASIEs-CEC

THÈSE présentée par **Pascale CHAZALY-ELBAZ**

soutenue le **13 décembre 2014**

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**
Discipline : Histoire, sociétés et civilisations

Les idées et la terminologie esthétiques à travers le « Shugai 書概 [Précis de calligraphie] » de Liu Xizai 劉熙載 (1813-1881)

THÈSE dirigée par :

M. WANG Frédéric

Professeur des universités, INALCO

RAPPORTEURS :

M^{me} ALEXANDRE JOURNEAU Véronique

Expert

M. HUANG Heqing

Professeur, Université du Zhejiang

MEMBRES DU JURY :

M. WANG Frédéric

Professeur des universités, INALCO

M^{me} ALEXANDRE JOURNEAU Véronique

Expert

M. LEFEBVRE Eric

Conservateur du patrimoine, Musée national des
arts asiatiques - Guimet

M. HUANG Heqing

Professeur, Université du Zhejiang

M. MACE François

Professeur des universités, INALCO

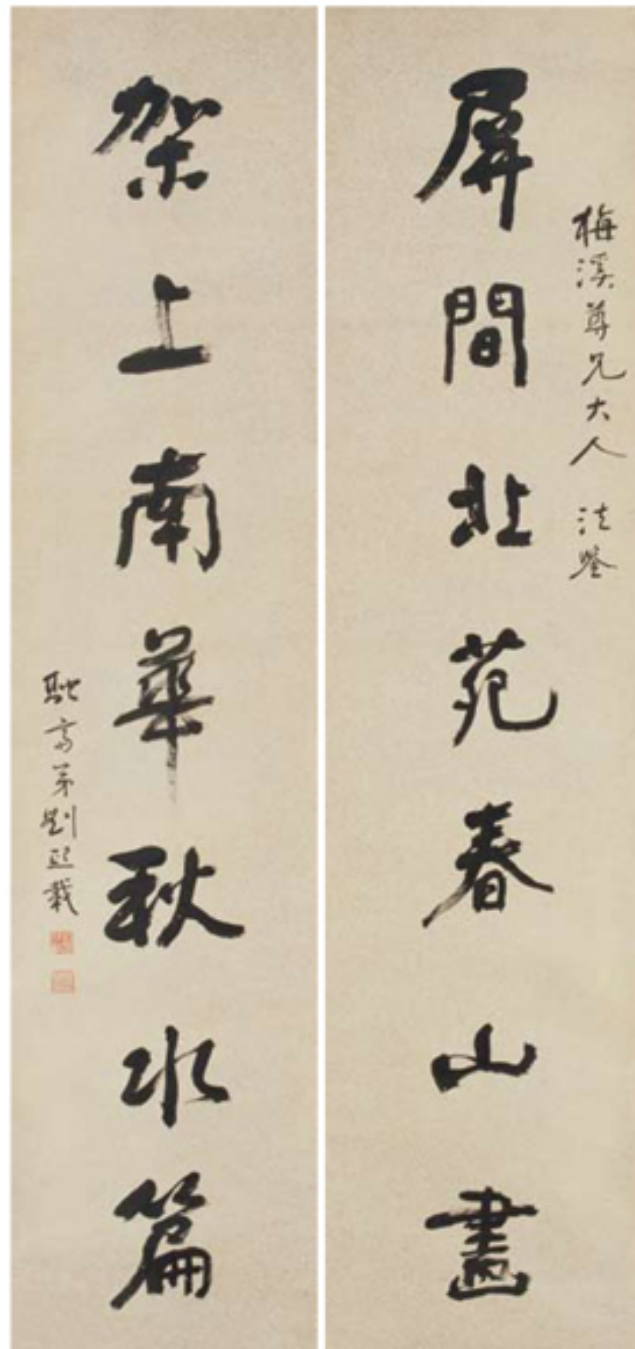


Figure 1 : Liu Xizai 劉熙載 (1813-1881), Diptyque. Poème de deux vers de sept caractères. Ecriture courante. Musée de Changzhou. ¹

¹ « Pingjian beiyuan chunshan hua ; jiashang nanhua qiushui pian 屏間北苑春山畫；架上南華秋水篇 [Sur le paravent, une peinture de Bei Yuan [Dong Yuan 北苑] : le mont printanier ; sur l'étagère, [un chapitre du] Zhuangzi 莊子 : l'eau automnale] ». Reproduit avec l'autorisation du musée de Changzhou.

如薪傳火去换来 *Ru xinchuan huo qu huanlai*

[Comme le feu du savoir se transmet et s'en revient]²

Remerciements

A mon directeur, Frédéric Wang, pour avoir aiguillé mes recherches tout en me laissant libre, et pour sa rigueur.

A Véronique Alexandre-Journeau, pour ses conseils avisés et les séminaires stimulants autour de la terminologie esthétique comparée.

A François Macé, Eric Lefebvre et Huang Heqing, qui me font le plaisir et l'honneur de participer à ma soutenance.

A Isabelle Rabut,

à la tête de l'équipe Asie pendant mes années de thèse, pour sa disponibilité.

A tous les chercheurs qui m'ont aidée sur des points épistémologiques ou terminologiques précis, à savoir Catherine Despeux, Alain Arrault, Olivier Venture, Laurent Sagart, Catherine Jami, Stéphane Feuillas et Yang Lei.

A M. Xu Guangcun et à tous mes professeurs de UC Santa Cruz, de Paris VII et de l'Inalco, à M. et Mme You Qiupeng, qui ont partagé leur savoir et leur enthousiasme.

A Fong Jokwah, peintre et calligraphe, sans qui certaines images seraient restées totalement hermétiques (qui connaît aujourd'hui la différence entre les saules devant le Palais Linghe et les cyprès devant le Temple Kongming ?) et sans qui cette thèse n'aurait pas existé : car elle est née de ma stupéfaction d'entendre que ma calligraphie « avait trouvé l'os mais pas encore le tendon ».

A Nathalie Frémaux, bibliothécaire au Musée Cernuschi et à Catherine Denis, calligraphe, pour leur relecture minutieuse et implacable.

A Soline Suchet, bibliothécaire à la Bulac et à Leung Wing-Fong, bibliothécaire à l'IHEC, pour leurs conseils pertinents.

A mes élèves, pour leurs encouragements.

A ma famille et à mes amis enfin, pour leur gentillesse, leur soutien et leur patience.

² Liu Xizai, *Zuo feiji* 昨非集 [Collection d'écrits inédits], rouleau 3, « 查芙波先生借梵書 *Cha Fubo xiansheng jie fanshu* [Le professeur Cha emprunte des livres bouddhistes] », in Zhu Yeping 朱野坪 (ed), *Liu Xizai wenji* 劉熙載文集 [Œuvres complètes de Liu Xizai], Nanjing : Jiangsu guji chubanshe, 2000, pp. 691-692.

Table des matières

REMERCIEMENTS	3
Table des matières	5
INTRODUCTION	9
Corpus	12
Etat de la recherche sur Liu Xizai, le Précis des arts de l'écrit et le « Précis de calligraphie »	16
« La vague Liu Xizai » depuis les années 80	16
Articles enregistrés dans la base de données CNKI	19
Recherches à Taïwan et Hong Kong	20
Au Japon	20
En langue occidentale	22
I- LIU XIZAI ET LE « SHUGAI 書概 [PRÉCIS DE CALLIGRAPHIE] »	26
I-1 Contexte historique général : la Chine entre 1813 et 1881	26
I-2 La calligraphie chinoise des origines au XIX^e siècle	27
Les débuts mythiques de l'écriture chinoise	27
De l'écriture à la calligraphie : le signe écrit garde prise sur le monde	30
Les débuts de la calligraphie	32
La calligraphie sous les Sui, les Tang et les Cinq Dynasties	39
La calligraphie des Song au début des Qing	43
La querelle des deux écoles à l'époque de Liu Xizai	48
I-3 Présentation de Liu Xizai	50
Une enfance pauvre	52
Sa formation et sa carrière d'enseignant	53
Liu Xizai, ses amis et ses élèves	61
Liu Xizai calligraphe	66
Liu Xizai philologue, critique d'art et de littérature	68
I-4 Histoire de la théorie calligraphique et comment le « Précis de calligraphie » s'insère dans cette histoire	69
Premiers traités de calligraphie	69
La critique sous les Sui et les Tang	74
La critique sous les Song	77

La critique sous les Ming et les Qing	79
I-5- Présentation du Précis des arts de l'écrit	81
Art et <i>dao</i> : préface de Liu Xizai au <i>Précis des arts de l'écrit</i>	83
Pourquoi la peinture est-elle absente du <i>Précis des arts de l'écrit</i> ?	87
D'où viennent les « six arts » du <i>Précis des arts de l'écrit</i> ?	90
Présentation du <i>Précis des arts de l'écrit</i>	93
II- TRADUCTION ANNOTÉE DU « PRÉCIS DE CALLIGRAPHIE »	95
Prélude métaphysique et philosophique	95
II-1 Histoire de l'art calligraphique : genres, calligraphes, œuvres	96
II-1-1 Genèse des genres calligraphiques et question des appellations (§3-§62).	96
II-1-2 Revue historique des calligraphes et des œuvres (§63-§167)	129
II-2 Deuxième partie : Méthode de calligraphie	183
II-2-1 Méthode d'utilisation du pinceau (§169-§191)	183
II-2-2 Structure des caractères et agencement dans l'espace (§192-§204)	189
III-3 Troisième partie : Esthétique	192
III-3-1 Jugements esthétiques (§205-§226)	192
III-3-2 Le calligraphe et son œuvre (§227-§245)	199
III- ANALYSE DE LA PENSÉE ESTHÉTIQUE DE LIU XIZAI	204
III- 1 Présupposés philosophiques	204
Sensibilité à la nature et intentionalité du calligraphe : les deux sources de données dans le processus de figuration	204
L'héritage du <i>Zhouyi</i> (1) : A propos de l'intention et de la figure	212
L'héritage du <i>Zhouyi</i> (2) : les souffles <i>yin yang</i>	222
Ciel antérieur, ciel postérieur : du plan cosmologique au plan calligraphique	226
L'observation de la nature comme source d'inspiration et de figuration	228
III-2 Vision historique	235
III-2-1 Les anciens et l'antique, modèles absolus ?	235
III-2-2 Une vision de l'histoire	252
III- 3 - L'appréciation esthétique et sa terminologie.	286
III-3-1 Tentative de précision terminologique et conceptuelle	286
III-3-2 Etude de la vision du caractère d'écriture comme personnage et de l'œuvre calligraphiée comme corps	332

Du corps à la personne	376
L'observation de soi comme source de figuration	378
III-3-3 Images et procédés stylistiques au service du jugement	387
EN CONCLUSION	400
ANNEXES	413
Tableau chronologique des dynasties chinoises	413
Texte et traduction personnelle du Qing Shigao [Histoire des Qing]	414
Glossaires	420
Glossaire des termes techniques	420
Glossaire des termes esthétiques et d'histoire de l'art	432
Catalogue des œuvres citées par Liu Xizai	439
Biographies des personnages	455
Index des noms propres	481
BIBLIOGRAPHIE	485
Liu Xizai 劉熙載	485
Ecrits de l'auteur	485
Sources primaires	485
Sources secondaires	486
Ouvrages de référence	488
Ouvrages d'esthétique et d'histoire de l'art	491
Sources primaires	491
Sources secondaires	494
MISE EN FORME ET DIFFUSION DES RÉSULTATS DE LA RECHERCHE	508
TABLE DES ILLUSTRATIONS	511

Liste des sigles et transcription

CGLNSRM : YANG, Xin 羊欣, *Cai gulai nengshu renming* [Calligraphes de talent de l'antiquité à nos jours], in LDSFLWX, p. 44-48.

FSYL : ZHANG, Yanyuan 張彥遠 (810 ?-880 ?), *Fashu yaolu* 法書要錄 [L'essentiel sur l'art de l'écriture], vers 847.

LDMHJ : ZHANG, Yanyuan 張彥遠, *Lidai minghua ji* 歷代名畫記 [Mémoires sur les peintres célèbres des dynasties successives] en 847 ap. J.C.

LDSFLWX : HUANG, Jian 黃簡 (ed), *Lidai shufa lunwen xuan* 歷代書法論文選 [Anthologie de traités de calligraphie chinoise des dynasties successives]. Shanghai : Shanghai shuhua chubanshe, 1979.

LDSFLWXXB : WU, Tianhan 吳添漢 (ed), *Lidai shufa lunwen xuan xubian* 歷代書法論文選續編 [Suite à l'Anthologie de traités de calligraphie chinoise des dynasties successives]. Shanghai : Shanghai shuhua chubanshe, 1993.

L'Encyclopédie : Gujin tushu jicheng 古今圖書集成 [Grande collection des livres anciens et modernes]

SYCH : CHEN, Si 陳思, *Shuyuan jinghua* 書苑精華 [La fine fleur du jardin des écritures].

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

Traités (2) : ESCANDE, Yolaine, *Traités chinois de peinture et de calligraphie*, Tome 2. Les textes fondateurs (les Tang et les Cinq dynasties). Paris : Klincksieck, 2010.

Introduction

Le *Yigai* 藝概 [Précis des arts de l'écrit] de Liu Xizai 劉熙載 (1813-1881), *zi* Rong Zhai 融齋, comprend le « Shugai » 書概 [Précis de calligraphie] ainsi que cinq autres traités sur des genres littéraires et poétiques différents et sur les essais sur les Classiques. Le « Précis de calligraphie » a une place importante dans l'histoire de la critique calligraphique et est fréquemment cité en référence par les auteurs postérieurs. Nous souhaitons traduire en langue française ce traité, dont il n'existe pour le moment que des traductions partielles en langues occidentales, pour les idées qu'il véhicule sur la pratique de la calligraphie et sur les jugements esthétiques. Nous souhaitons établir un système de notes le plus complet possible afin de rendre accessible à des lecteurs français cet écrit truffé de noms de calligraphes et de personnages historiques, d'œuvres sur papier et sur pierre, d'écrits philosophiques ou critiques, d'anecdotes, de citations manifestes ou non, de métaphores puisant dans un registre naturaliste ou social. Tout un système de références, de valeurs, un ensemble de connaissances communes aux lettrés de la fin du XIX^e siècle en Chine se révèlent à travers la lecture du «Précis de calligraphie» et c'est cette richesse et cette complexité que nous nous proposons d'exposer.

A travers une libre traversée des grandes œuvres sur pierre (*bei* 碑) et sur papier (*tie* 帖), des principaux genres d'écriture et des grands calligraphes, l'auteur donne son point de vue sur l'histoire de cet art majeur qui appartient à la fois aux domaines de l'esthétique, de l'histoire de la pensée et à un certain art de vivre des lettrés. Il s'agira de suivre les cheminements de l'auteur à travers cette histoire en vérifiant pas à pas ses affirmations et en soulignant ses prises de positions exprimées ou latentes par rapport à la tradition. Cela nous permettra de mesurer et d'apprécier l'écart pris par rapport aux conceptions critiques véhiculées par la tradition ainsi que par rapport au fond métaphysique et philosophique général qui sous-tend ces écrits critiques.

Liu Xizai ne fait pas uniquement œuvre d'historien de l'art, mais également de pédagogue. Dans cet écrit, il aborde les aspects technique et méthodologique de la calligraphie, s'appuyant sur les modèles traditionnels des manuels pratiques tout en gardant un point de vue critique et en ancrant ces données techniques sur une philosophie plus générale dont le maître mot est la nécessité de relier ensemble les principes opposés.

Enfin, Liu Xizai se révèle en tant que penseur. Non plus seulement par rapport à l'histoire de la calligraphie ou à sa méthode, mais en s'intéressant à la valeur des œuvres, au sens ultime de la pratique calligraphique et à la façon de s'accomplir à travers elle. Il formule des jugements sur les idées qui président à l'écriture autant que sur l'aspect esthétique et formel de celle-ci. Il analyse avec acuité les rapports étroits qui lient le calligraphe et sa calligraphie. Ce faisant, il reprend l'ensemble des notions, termes et expressions utilisés dans le langage critique du III^e siècle de notre ère à l'époque Song. Il porte sur ces notions un regard critique, un regard réflexif, et c'est ce regard qui nous a semblé le plus digne d'intérêt. Car ce traité ne nous offre pas simplement une synthèse de mille cinq cents ans de pensée critique lettrée sur la calligraphie mais une vision consciente et nuancée sur cette histoire qui ouvre sur une herméneutique.

Qu'il fasse œuvre d'historien, de critique d'art ou de penseur, Liu Xizai utilise un ensemble de termes établis par la tradition critique pour décrire et juger d'une œuvre. Il les utilise tels quels ou les interroge. Ils apparaissent le plus souvent en couples et ces couples aux nuances changeantes, aux multiples ramifications, se font écho d'un bout à l'autre de l'ouvrage. On y rencontre *yi* 意 [intention]³ et *xiang* 象 [figure] ; *yi* 意 [intention] et *fa* 法 [méthode] ; *mei* 美 [beau] et *chou* 丑 [laid] ; *ya* 雅 [élégant] et *su* 俗 [commun] ; *gu* 古 [antique] et *jin* 今 [moderne] ; *zheng* 正 [correcte] et *qi* 奇 [étrange]. En dehors de ces couples notionnels, certains termes d'origine physiologiques nous ont paru particulièrement dignes d'intérêt car

³ Nous adoptons cette traduction même si nous sommes conscients de la pluralité de significations de ce terme. Dans son livre *Éléments pour une lecture du Siwenlu neipian de Wang Fuzhi (1619-1692)*, qui porte comme sous-titre *Analyse des notions philosophiques et traduction*, Jean-Claude Pastor discute ce terme avec précision. Nous nous y référerons dans l'analyse des notions esthétiques (*Infra*, III, 3). Pastor, Jean-Claude, *Éléments pour une lecture du Siwenlu neipian de Wang Fuzhi (1619-1692). Analyse des notions philosophiques et traduction*, Paris : You Feng, 2010.

totallement absents de la tradition critique occidentale, et notamment *gu* 骨 [l'os], *jin* 筋 [le tendon], *rou* 肉 [la chair] et *mai* 脈, les vaisseaux sanguins. Les termes d'origine physiologique ont eu tendance au cours de leur histoire dans le langage critique à se figer et à ne plus désigner qu'une manière de manier le pinceau aboutissant à un rendu visuel bien défini. Liu Xizai, par sa formulation dialectique, leur redonne un éclat nouveau.

Nous entendons dialectique non pas comme une suite de raisonnements rigoureux, destinés à emporter l'adhésion de l'interlocuteur, mais comme une méthode de raisonnement qui consiste à analyser la réalité en mettant en évidence les contradictions de celle-ci et à chercher à les dépasser. Cette méthode permet de donner une acception plus nuancée des termes et surtout de ne pas les figer dans l'appartenance à un moment historique ou à un style précis. Liu Xizai utilise abondamment ce procédé. Ce faisant, il dépasse les contradictions et « décape » le sens des termes. C'est cet éclat que cette thèse cherche à mettre en relief, espérant par là, grâce à une traduction au plus juste du vocabulaire esthétique, contribuer à offrir un outil utile pour tous ceux qui s'intéressent à l'esthétique en général et à la traduction d'un vocabulaire figuré en particulier.

Si le beau et l'art sont des sujets philosophiques qui ont été traités par les différentes civilisations depuis fort longtemps, il faut attendre le XVIII^e siècle, en Occident, pour voir naître une discipline reliant ces deux notions à celle du sensible. On parle alors d'esthétique comme d'une nouvelle discipline, une discipline indépendante de la logique, de l'éthique, de la métaphysique ou de la politique. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) met au point ce terme en voulant fonder une étude des choses sensibles par un retour à l'étymologie grecque du mot, *aesthesis*, le senti, le sensible. Selon lui, il y a une connaissance possible des choses sensibles, une clarté sensible, en deçà de la rationalité.⁴

Mais le terme a également une acception plus large quand il désigne non pas une discipline née en un temps et en un lieu définis - l'Europe du XVIII^e siècle -, mais toute réflexion ayant pour objet la relation entre l'art, le beau et le sensible et se

⁴ « Comme il existe une psychologie qui fournit des principes certains, je ne doute pas qu'il puisse exister aussi une science susceptible de guider la connaissance inférieure, en d'autres termes, une science de la connaissance sensible. » Baumgarten, Alexander G., *Esthétique* (1750), trad. franç. J.-Y. Pranchère, Paris, L'Herne, 1988.

posant des questions comme : Comment rendre compte de l'émotion ressentie devant une œuvre d'art ? Comment juger d'une œuvre d'art ? Quels termes employer ?

Dans ce sens, il nous est permis d'utiliser ce terme et de l'appliquer à un contexte non-occidental.⁵ D'ailleurs, même si notre analyse est essentiellement d'ordre sinologique, c'est-à-dire qu'elle s'appuie sur les textes et les catégories d'interprétation à l'intérieur même de la tradition chinoise, il nous sera utile de faire des parallèles avec la pensée occidentale afin de mieux cerner la spécificité de l'auteur du « Précis de calligraphie », non seulement par rapport à ses prédécesseurs ou à ses contemporains en Chine, mais par rapport à la réflexion sur la sensibilité au beau en général. La perspective comparatiste, fournissant un cadre d'interprétation extérieur à la tradition chinoise, permette d'ouvrir notre analyse sur l'horizon plus large de la réflexion sur l'esthétique⁶.

Corpus

Cette étude se fonde sur un corpus écrit et en premier lieu sur le « Shugai 書概 [Précis de calligraphie] », cinquième traité du *Yigai* 藝概 [Précis des arts de l'écrit]. Le texte se trouve dans *le LDSFLWX*, pp.681-715.

Le « Précis de calligraphie » ne saurait être séparé des autres chapitres du *Yigai* 藝概 [Précis des arts de l'écrit], en particulier de la préface et des chapitres faisant allusion à la calligraphie : « Wengai 文概 [Précis de littérature] » et « Shigai 詩概 [Précis de poésie] ». Nous avons travaillé à partir des deux éditions suivantes :

- Liu Xizai, *Yigai* [Précis des arts de l'écrit], Shanghai : Shanghai guji chubanshe, 1978. Il s'agit d'une édition ponctuée, en caractères traditionnels, écrite verticalement et de droite à gauche, avec une table des matières et préfacée par Wang Guo'an 王國安. Les caractères correspondant à des noms de personnes sont

⁵ Voir la réflexion de Cai Zongqi 蔡宗齊 dans la note 2 du prologue intitulé « A Historical Overview of Six Dynasties Aesthetics » dans *Chinese Aesthetics, The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties*, Honolulu : University of Hawai Press, 2004.

⁶ Voir à ce sujet les réflexions de François Jullien sur la « mise en perspective » comparatiste, Jullien, François, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise*. École française d'extrême-orient, 1985. (Vol. CXLIV), Introduction, « le comparatisme de la différence », pp. 5-9.

accompagnés d'une ligne droite sur la gauche, les noms d'œuvres d'une ligne en zigzag.

- L'édition des œuvres complètes de Liu Xizai éditées par Zhu Yeping 朱野坪, *Liu Xizai wenji* 劉熙載文集, Nanjing : Jiangsu guji chubanshe, 2000.

Dans l'édition ci-dessus sont proposés d'autres textes du même auteur traitant de calligraphie : *Youyi yueyan* 遊藝約言 [Aphorismes sur les arts de l'écrit]⁷ et *Zuofei ji* 昨非集 [Compilation d'écrits inédits]. Il s'agit là d'un élargissement naturel de notre corpus.

Celui-ci s'élargit également de toute la matière théorique et critique antérieure citée par Liu Xizai dans le « Précis de calligraphie », à savoir soixante-six traités par cinquante-huit théoriciens. Parmi ces textes, les écrits des dynasties Tang et Song sont les plus représentés, avec une vingtaine de traités dans les deux cas, puis viennent les traités des dynasties antérieures, une quinzaine, si on inclut les apocryphes écrits à cette époque. Viennent ensuite les écrits produits sous les dynasties Ming (six traités cités) et Qing (dix traités cités).

Les traités les plus importants se trouvent dans le *Lidai shufa lunwen xuan* (abrégée en LDSFLWX) 歷代書法論文選 [Anthologie de traités de calligraphie chinoise des dynasties successives] de Huang Jian et le *Lidai shufa lunwen xuanxubian* (abrégée en LDSFLWXXB) 歷代書法論文選續編 [Suite à l'Anthologie de traités de calligraphie chinoise des dynasties successives] de Wu Tianhan, édités par la Shanghai shuhua chubanshe respectivement en 1979 et 1993.

Cette édition présente le texte brut, en chinois classique, sans note ni commentaire, mais avec une introduction qui donne quelques indications sur son auteur : nom, lieu et date de naissance, nom social, fonction, et quand l'auteur d'un traité est également calligraphe, un jugement sur sa calligraphie est proposé. Pour chaque texte est mentionné également l'ensemble des occurrences de ce texte dans les traités de calligraphie ultérieurs, à savoir : le *Yiwen leiju* 藝文類聚 [Ecrits sur l'art et les lettres par catégories] d'Ouyang Xun 歐陽詢 (622), le *Fashu yaolu* 法書要錄 (FSYL) [L'essentiel sur l'art de l'écriture], vers 847 de Zhang Yanyuan (810 ?-880 ?), le *Shuyuan jinghua* 書苑精華 (SYCH) [La fine fleur du jardin des écritures]

⁷ Zhu Yeping (ed), *op.cit.*, pp. 752-763.

de Chen Si (XIII^e siècle), et le *Peiwenzai shuhuapu* 佩文齋書畫譜 [Encyclopédie sur la peinture et la calligraphie commandé par l'Empereur Kangxi] (vers 1708), édition établie par Wang Yuanqi (1646-1715).

Nous avons également travaillé sur les textes des histoires dynastiques, dont les biographies fourmillent de renseignements, et sur des écrits divers recueillis sur le site du *Zhongguo zhexue shudian zihua jihua* 中國哲學書電子化計劃 [Projet de numérisation des textes philosophiques chinois]⁸, site qui contient les textes photographiés et numérisés et dont le nom ne rend pas compte de la richesse.

Le « Précis de calligraphie » consacre un chapitre entier à la genèse des genres calligraphiques, à la façon dont le trait de pinceau et les formes des caractères ont évolué ; un chapitre à l'histoire des œuvres les plus importantes de l'histoire, à la façon dont elles ont été reçues par les contemporains et par la postérité. Qu'il s'agisse d'observer la forme d'un caractère ou une œuvre, dans les deux cas il faut « donner à voir ». Il existe aujourd'hui de nombreux ouvrages consacrés à la calligraphie où les reproductions sont de bonne qualité mais afin de nous mettre dans les conditions de l'esthète de la fin du XIX^e siècle en Chine, nous avons travaillé essentiellement à partir du *Chunhuage tie* 淳化閣帖 [Calligraphies du palais impérial de l'ère Chunhua 淳化, 990-995]⁹, un recueil d'œuvres calligraphiques célèbres d'empereurs, d'éminents fonctionnaires et de calligraphes célèbres réunies par Wang Zhu 王著 (dates inconnues) sur ordre de l'Empereur Taizong 太宗 (r.976-997). Ce recueil remonte au début de la dynastie des Song, plus précisément la troisième année de l'ère Chunhua (990-995) soit en 992. Il fait suite à la gravure sur pierre et sur bois, sur ordre impérial, d'un certain nombre de calligraphies, lettres, brouillons et billets des archives impériales. On procéda ensuite à l'estampage de ces gravures. Les recueils d'estampages obtenus, en tout petit nombre, servirent de base à tous les recueils ultérieurs produits sous les dynasties Song, Ming et Qing. Les originaux sont aujourd'hui perdus mais une des

⁸ [<http://ctext.org/wiki.pl?if=gb>] Visité le 1/10/2014.

⁹ Nous empruntons cette traduction à Jean-Pierre Drège, « Histoire et civilisation de l'Écrit en Chine », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 141 | 2011, mis en ligne le 22 février 2011, consulté le 03 septembre 2014. [<http://ashp.revues.org/1059>]. Par la suite, nous simplifierons ce titre comme suit : *Calligraphies du palais impérial*.

copies est exposée au Musée National de Shanghai et des recherches sont en cours pour retrouver, dans les collections muséales, certains des estampages contenus dans une des rares éditions originales¹⁰. On signalera par ailleurs, la très riche et récente édition de la *Zhongguo fatie quanji* 中國法帖全集 [Intégrale des modèles de calligraphies en Chine]¹¹, parue en 2002, qui présente, en dix-sept volumes, les plus anciens recueils de calligraphies modèles conservés dans les musées et les bibliothèques de Chine.

Nous avons travaillé à partir d'une édition numérisée par la Freer Gallery of Art en 2008, reformatée en 2009¹². Cette édition permet de voir les estampages originaux de neuf des dix volumes que contenait ce recueil (le volume 9 est manquant et se trouve actuellement à la Bibliothèque de Shanghai) et, de surcroît, donne la transcription des sceaux ainsi que la transcription et la traduction en anglais de l'ensemble des inscriptions qui figurent sur ces estampages et qui sont, pour la plupart, des commentaires des propriétaires successifs du recueil. Un article fort utile Peggy P.K. Ho 何碧琪, « *Guoli Gugong Bowuyuan cang "Chunhua zutie" yanjiu* 國立故宮博物院藏<淳化祖帖>研究 [A Study of "Ch'un-hua tsu-t'ieh" in the National Palace Museum] »¹³ expose en détail le titre et les auteurs des calligraphies contenues dans les différents livres.

¹⁰ Cf l'étude menée en 2004 par Mok Kar Leung Harold 莫家良, Lam Yip Keung et Lee Yun Woon, chercheurs au Département des Beaux-Arts de la Faculté des Arts de Hong Kong intitulé : « A Study on the Devolution and Impact of the Chunhuage tie ».

[http://www.cuhk.edu.hk/rao/research_profile/rpp0405/project/ats_bm.pdf] Vérifié le 18/08/14. Voir aussi Amy McNair, « The Engraved Model Letters Compendia of the Song Dynasty », in *Journal of the American Oriental Society* : 1994. (114. 2). pp. 209-25. A propos du livre 9 manquant, voir Zhong Wei 仲威, « Song ta Chunhuage tie juan jiu 宋拓《淳化閣帖》卷九 [Estampages de la dynastie Song : [à propos] du volume 9 des *Calligraphies du palais impérial de l'ère Chunhua, 990-995*], in *Zhongguo fatie quanji* 中國法帖全集 [Intégrale des modèles de calligraphies en Chine], Wuhan: Hubeimeishu chubanshe, 2002. (vol.1). pp. 245-76 et 279. Jean-Pierre Drège a consacré un cours sur ces recueils collectifs dans le cadre de son cours sur « La civilisation de l'écrit en Chine » en 2008-2009.

¹¹ *Zhongguo fatie quanji* [Collection complète des livres de calligraphies modèles], *op.cit.*

¹² [<http://www.asia.si.edu/SongYuan/F1980.202a/F1980.202a.asp>] , vérifié le 18/08/14.

¹³ Ho, Peggy P.K. 何碧琪. « *Guoli Gugong Bowuyuan cang "Chunhua zutie" yanjiu* 國立故宮博物院藏<淳化祖帖>研究 [A Study of "Ch'un-hua tsu-t'ieh" in the National Palace Museum]. In *Gugong xueshu jikan* 故宮學術季刊. 93^e année de la République de Chine [2004], vol. 21, n° 4, pp. 57-110, 37.

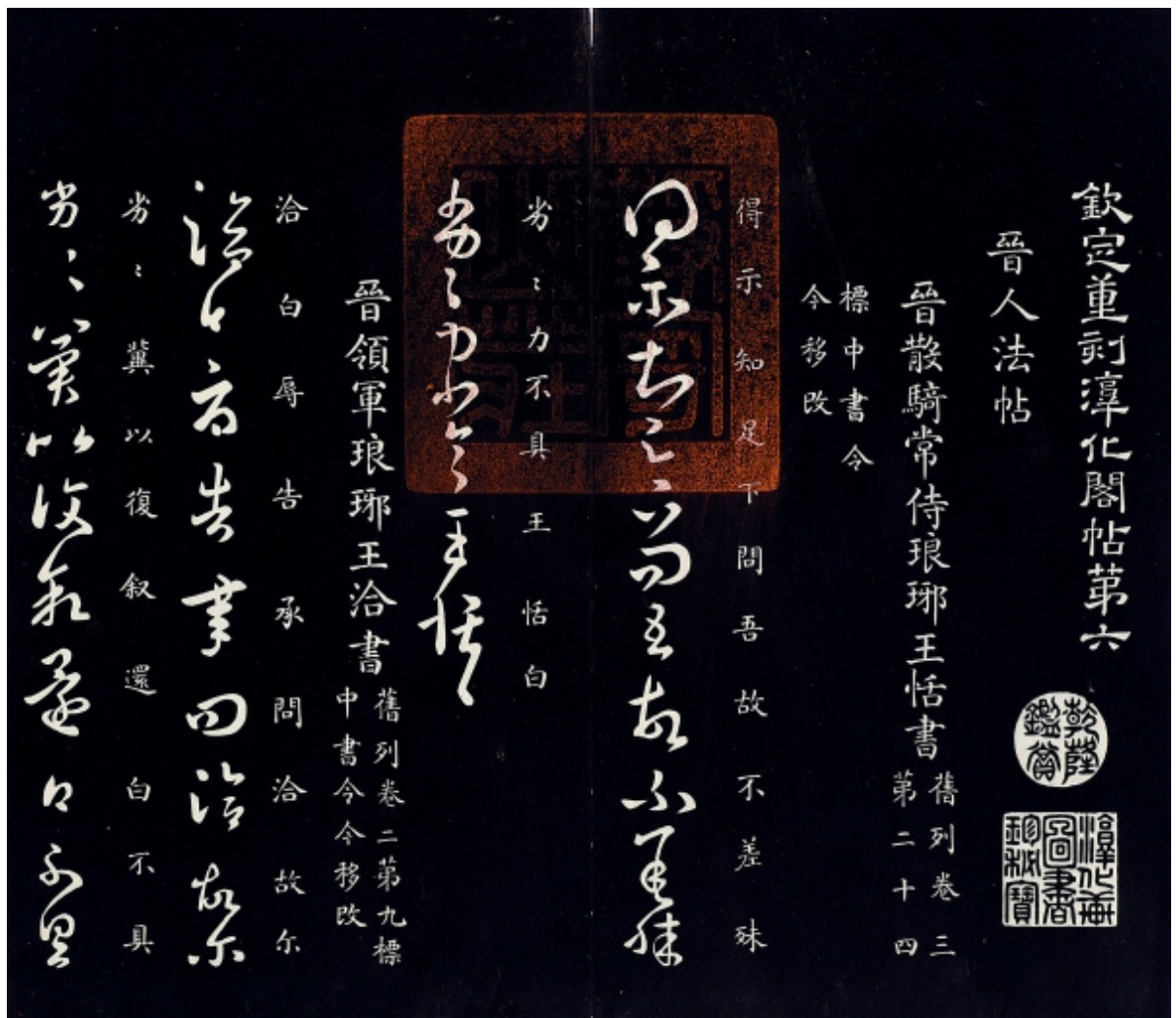


Figure 2 : Calligraphies de Wang Tian 王恬 et de Wang Qia 王洽 (Dynastie Jin). Extrait du 6^e rouleau du *Chunhuage tie* [990-995]¹⁴

Etat de la recherche sur Liu Xizai, le Précis des arts de l'écrit et le « Précis de calligraphie »

« La vague Liu Xizai » depuis les années 80

Dans les années 80, Liu Xizai fut redécouvert, d'abord pour son œuvre en tant que critique littéraire. Cette redécouverte a ensuite touché sa critique de la calligraphie. Les revues de calligraphie telles que *Shufa yanjiu* 書法研究, *Shufa* 書法, *Zhongguo shufa* 中國書法 lui consacrèrent plusieurs articles. Sa personnalité et son œuvre de

¹⁴ Wikimedia Commons. Image libre de droits.

pédagogue et de critique commencerent également à intéresser les chercheurs¹⁵ qui lui consacrerent thèses et articles détaillés ci-après. En 1992, la ville de Xinghua consacra un congrès à la pensée critique de Liu Xizai, puis de nouveau en 2013 pour le bicentenaire de sa naissance. En 1992, à la suite du premier congrès, des publications virent le jour, compilées sous le titre de *Liu Xizai meixue sixiang yanjiu lunwen ji* 劉熙載美學思想研究論文集 [Collection d'articles de recherche sur la pensée esthétique de Liu Xizai]¹⁶. Parmi les nombreux articles de cette compilation, nous retiendrons quatre essais traitant de calligraphie, à savoir : Aikawa Masayuki 相川政行, « *Guanyu Liu Xizai shulun zhong « fenshu » yongyu de kaocha* 關於劉熙載書論中“分数”用語的考察 [Réflexions sur l'utilisation du terme « fraction » dans la théorie calligraphique de Liu Xizai] » (texte en chinois), Jin Xuezhì 金學智, « *Liu Xizai de shufa meixue sixiang* 劉熙載的書法美學思想 [La pensée esthétique calligraphique de Liu Xizai] », Yao Wenfang 姚文放, « *Gudian shufa meixue de zongjie : jianlun Liu Xizai de shufa meixue sixiang* 古典書法美學的总结—簡論劉熙載的書法美學思想 [Commentaire sur la pensée esthétique calligraphique de Liu Xizai : Une synthèse de l'esthétique classique de la calligraphie] », Zhang Yuming 张郁明, « *Liu Xizai shufa tixi yinlun : Zhongguo shufa daxi chutan* 劉熙載書法體系引論—中國書法大系初探 [Du système théorique de la calligraphie chez Liu Xizai : Exploration du compendium de la calligraphie chinoise] ».

Xu Linxiang est un nom qui revient souvent lorsqu'on étudie Liu Xizai : de 1993 à 2014, il a publié plus d'une dizaine d'articles et monographies, en tant qu'auteur ou en tant qu'éditeur scientifique.¹⁷ Il s'intéresse à tous les aspects de la vie et de la pensée du théoricien, et notamment à sa pensée esthétique et à sa pédagogie.

Nous mentionnerons également de nouvelles éditions annotées et commentées concernant le « Précis de calligraphie » et notamment l'ouvrage de Jin Xuezhì *Shugai pingzhu* [Notes et commentaires sur le « Précis de calligraphie »] paru en

¹⁵ Cf le site *Xueshu qikan* 學術期刊网 [Publications académiques chinoises] <http://www.qikanw.com/> et le site *Zhongguo jiaoyu he keyan jisuanji* 中國教育和科研計算機網 [Education et recherche scientifique] <http://www.edu.cn>

¹⁶ Xu, Linbao 徐林祥, *Liu Xizai meixue sixiang yanjiu lunwen ji* 劉熙載美學思想研究論文集, Chengdu 成都 : Sichuan daxue chubanshe, 1993.

¹⁷ Xu, Linxiang 徐林祥 (ed), *Liu Xizai meixue sixiang yanjiu lunwen ji* 劉熙載美學思想研究論文集 [Collection de thèses sur la pensée esthétique de Liu Xizai]. Chengdu : Sichuan daxue chubanshe : Sichuan Sheng xinhua shudian jingxiao, 1993 est le premier ouvrage publié sous sa direction.

1990¹⁸ et dont l'édition de 2007 nous a servi de référence. Les notes y sont nombreuses et précises, les renvois aux textes de la tradition chinoise très utiles. Toutefois, les commentaires se limitent souvent à de la paraphrase. Nous citerons enfin l'ouvrage de Yuan Jinhu 袁津琥 *Yigai zhugao* 藝概注稿 [Edition annotée du Précis des arts de l'écrit] paru en 2009¹⁹.

En ce qui concerne les commentaires des écrits de Liu Xizai, mentionnons l'ouvrage de Wang Daheng 王大亨 et de Ouyang Hengzhong 欧阳恒忠, *Liu Xizai shugai qianzhu* 劉熙載書概簽注 [Commentaires sur le « Précis de calligraphie de Liu Xizai »] paru en 1990 et le livre de Dong Yunting 董运庭, *Youyi yueyan jianzhu* 游藝約言箋注 [Commentaires sur l'ouvrage *Aphorismes sur les arts de l'écrit*] paru en 2001. En 2013, la sortie de la monographie de Yang Baolin 杨宝林, *Liu Xizai shuxue yanjiu* 劉熙載書學研究 [Recherches sur l'étude de la calligraphie chez Liu Xizai] fut saluée par la critique²⁰.

En ce qui concerne la biographie de Liu Xizai, le livre de Yang Baopu 杨抱朴, *Liu Xizai nianpu* 劉熙載年譜 [Chronique de la Liu Xizai]²¹ paru en 2010 nous a été particulièrement utile. Ce livre contient nombre de courriers privés et de réflexions tirées des différentes publications de Liu Xizai et constitue une base de travail importante notamment pour ses multiples références aux écrits de l'auteur mais aussi pour comprendre son environnement intellectuel. Ce livre fait état des différentes amitiés et plus largement des relations unissant Liu Xizai et ses contemporains, brossant ainsi un portrait de groupe.

¹⁸ Jin Xuezhong, *Shugai pingzhu* [Notes et commentaires sur « le Précis de calligraphie »], *op.cit.*

¹⁹ Yuan Jinhu 袁津琥 *Yigai zhugao* 藝概注稿 [Edition annotée du Précis des arts de l'écrit], Beijing, zhonghua shuju : 2009.

²⁰ Yang Baolin 杨宝林, *Liu Xizai shuxue yanjiu* 劉熙載書學研究 [Recherches sur l'étude de la calligraphie chez Liu Xizai]. Beijing : Renmin chubanshe, 2011. Voir l'article de Xiang, Bing 向彬, « *Wen zhi bushi zhe nai shi zhi ji. Ping Yang Baolin Jiaoshou "Liu Xizai yanjiu"* 文之不飾者乃飾之極。評楊寶林教授“劉熙載書學研究” [Les écrits sans ornements sont le summum de l'ornement. Critique du livre du professeur Yang Baolin "Recherches sur Liu Xizai"] », in *Liaodong xueyuan xuebao* 遼東學院學報 (社會科學版) [Journal de l'université de l'Est du Liaoning (Sciences sociales), 2013. (Vol. 15. N°1)

²¹ Yang Baopu 杨抱朴, *Liu Xizai nianpu* 劉熙載年譜 [Chronique de la vie de Liu Xizai], Shenyang : Liaohai chubanshe, 2010.

Articles enregistrés dans la base de données CNKI

Si Liu Xizai reste peu connu du public chinois et encore moins des sinologues occidentaux, les recherches sur sa vie et son œuvre en Chine se sont multipliées ces dernières années. Les articles portant sur Liu Xizai dans le CNKI²² proviennent essentiellement de revues pédagogiques (plus de huit cents). On trouve également des mémoires, thèses et actes de congrès, qui peuvent être classées en six catégories. Cet ensemble de données totalise près de mille entrées. Si on observe les disciplines concernées par ces analyses, c'est en littérature chinoise que les articles concernant l'auteur et son œuvre sont les plus nombreux, atteignant presque six cents. Le domaine des beaux arts et de la calligraphie vient ensuite, avec plus de cent articles, puis les questions d'éducation et de pédagogie. On trouve enfin des articles traitant de la théorie des arts et de la littérature ainsi que des articles touchant à la langue et à l'écriture chinoises. Enfin, vingt articles concernent sa biographie.

Dans les articles ci-dessus, nulle mention de la pensée ou de l'activité politique de Liu Xizai. Les articles portent sur sa critique de la calligraphie dans ses aspects technique, historique et dans l'évaluation des œuvres ; sa critique littéraire ; son rôle dans l'établissement de la culture chinoise moderne en tant qu'enseignant à l'Académie Longmen. Quatre articles du CNKI proposent une biographie détaillée de Liu Xizai, des premières années de sa vie à sa mort. S'appuyant sur des sources officielles - le bref article contenu dans le *Qing shigao* 清史稿 [Ebauche de l'histoire dynastique des Qing], les archives de sa ville de naissance, les archives des lieux où il a passé les différents examens jusqu'à l'examen impérial (avec mention des sujets d'examen), les registres officiels détaillant ses postes, ses missions et déplacements - ces articles sont riches d'informations. Ils sont rédigés par Yang Baopu 杨抱朴 et repris dans *Liu Xizai nianpu* 劉熙載年譜 [Chronique de la vie de Liu Xizai], cité plus haut.

²² Recherche effectuée le 11 février 2013 et régulièrement renouvelée depuis cette date.

Recherches à Taïwan et Hong Kong

A Taïwan, les recherches sur Liu Xizai ont débuté en juillet 1979 avec la thèse de Lin Meiyi 林玫儀 intitulée *Wanqing cilün yanjiu* 晚清詞論研究 [Recherches sur la théorie du poème chanté à la fin de la dynastie Qing]. Aujourd'hui, on compte une vingtaine d'articles sur Liu Xizai en provenance des sections consacrées aux études chinoises des universités de Hong Kong et Taïwan. Depuis 1989, sept mémoires de master ou de doctorat ont porté sur cet auteur.

Nous retiendrons parmi ces articles celui de Liu Jianyi 劉鑑毅 intitulé « Liu Xizai *Yigai* « Shugai » yanjiu 劉熙載藝概書概研究 [Recherches sur le « Précis de calligraphie » inclus dans le *Précis des arts de l'écrit* de Liu Xizai] ». L'auteur y développe notamment les rapports entre les notions confucéennes de centre et d'harmonie et l'esthétique de Liu Xizai, soulignant l'équilibre recherché entre l'intention *yi* et la méthode *fa*, entre l'inspiration par la beauté naturelle et l'étude des Anciens. Il développe également les emprunts à la philosophie taoïste, à savoir l'idée selon laquelle l'important est de revenir aux qualités essentielles, au naturel, insistant sur l'importance de l'esprit du calligraphe.

Au Japon

Kunpei Kawachi, dans son ouvrage *Hanzi shufa shenmei fanchou kaoshi* [Explications sur les catégories esthétiques touchant à la calligraphie des caractères chinois]²³ reprend un grand nombre d'articles touchant à la terminologie esthétique et particulièrement de la terminologie issue de la description du corps humain. Deux des cinq chapitres de son livre sont consacrés à Liu Xizai.

En ce qui concerne Liu Xizai, les recherches restent limitées. Deux éditions annotées du *Yuyi yueyan* [Aphorismes sur les arts de l'écrit] ont été publiées : *Yūgei yakugen hyōshaku* : Ryū Kisai no jinbutsu to shoron 游藝約言評釋：劉熙載の

²³ Kawachi, Kunpei 河内利治, *Hanzi shufa shenmei fanchou kaoshi* 漢字書法審美範疇考釋 (Etude sur la terminologie esthétique des caractères chinois), Shanghai : Shanghai shehui kexueyuan chubanshe, 2006.

人物と書論 de 相川 鉄崖 Aikawa Tetsugai publié à Tokyo en 1937.²⁴ [Commentaires et notes sur les Aphorismes sur les arts de l'écrit : Liu Xizai et sa théorie sur la calligraphie] et Ryū Kisai no jinbutsu to shoron : Yūgei yakugen hyōshaku 劉熙載の人物と書論 : 游藝約言評釋 (Liu Xizai et sa théorie sur la calligraphie : Notes et commentaires sur les Aphorismes sur les arts de l'écrit) de Aikawa Masayuki 相川 政行, publié à Tokyo par la Bunka Shobō Hakubunsha en 1974.²⁵

Deux articles concernant la correspondance de Liu Xizai²⁶ ont été publiés récemment et permettent d'étoffer les connaissances sur ce personnage : « Ryū Kisai Sekitoku Kenkyū: Sansei-Taikoku Jinson kara Setsuōu (sōjin) jinkei shinka taijin ni ataeta shusho wo chūsin ni shite (sono1) 劉熙載尺牘研究 : 山西-太谷仁村から雪翁(宋晉)仁兄親家大人に與えた手書を中心にして(その 1) (Etudes sur la correspondance de Liu Xizai: en se focalisant sur les lettres envoyées du village de Taigu rencun du Shanxi à ses parents, sa famille, ses amis, Xue Weng (Song jin)) » (1) de Aikawa Masayuki 相川 政行 et Ohara Toshiki 小原 俊樹 publié en 2012²⁷ et /Ryū Kisai Sekitoku Kenkyū: Ryūmon Shoin Igyōsei no Kakyo Kyūdai nado Ōbinsai heno Hōkoku wo chūsin nishite 劉熙載尺牘研究 : 龍門書院肄業生の科挙及第等應敏齋への報告を中心にして [Etudes sur la correspondance de Liu Xizai: en se focalisant sur le rapport à Ying Minji sur les résultats aux examens officiels des étudiants de l'Académie Longmen] de Aikawa Masayuki 相川 政行 et Ōta Tsuyoshi 太田 剛 publié par en 2013.²⁸

²⁴ Aikawa, Masayuki 相川 政行, 劉熙載の人物と書論 : 游藝約言評釋 /Ryū Kisai no jinbutsu to shoron : Yūgei yakugen hyōshaku, Tōkyō : Bunka Shobō Hakubunsha, 1974. (Shōwa 49).

²⁵ Aikawa Tetsugai 相川鉄崖, Yūgei yakugen hyōshaku : yakugen hyōshaku : Ryū Kisai no jinbutsu to shoron 游藝約言評釋 : 劉熙載の人物と書論, Tōkyō : Bunka Shobō Hakubunsha, Shōwa 49 [1974]

²⁶ Base de données : 国立国会図書館雑誌記事索引 (National Diet Library, Japanese Periodicals Index).

²⁷ Aikawa Masayuki 相川 政行, Ohara Toshiki 小原 俊樹, Ryū Kisai Sekitoku Kenkyū: Sansei-Taikoku Jinson kara Setsuōu ni ataeta shusho wo chūsin ni shite (sono1)劉熙載尺牘研究 : 山西-太谷仁村から雪翁(宋晉)仁兄親家大人に與えた手書を中心にして(その 1), Fukuoka Kyoiku Daigaku Kiyō Dai5 Bunsatsu, Geijutsu-Hokentaiiku-Kaseika Hen n° 61 (2012): 11-31.

²⁸ Aikawa Masayuki 相川 政行; Oota Tsuyoshi 太田 剛 /Ryū Kisai Sekitoku Kenkyū: Ryūmon Shoin Igyōsei no Kakyo Kyūdai nado Oobinsai heno Hōkoku wo chūsin nishite 劉熙載尺牘研究 : 龍門書院肄業生の科挙及第等應敏齋への報告を中心にして, Shodōbunka: Shikoku Daigaku. N°9 (2013-3): 35-58.

En langue occidentale

En langue occidentale, Liu Xizai est souvent cité mais ne sont rapportés de lui que quelques propos fameux. Seul Massimo Carrante lui a consacré un mémoire de Master intitulé « Fondamenti di calligrafia di Liu Xizai. Una saggio di arte calligrafica cinese »²⁹, paru en 2004. Ce travail offre une traduction partielle du « Shugai », annotée et bien documentée.

Yang Liang 揚梁, dans une thèse intitulée *Le processus créatif dans la calligraphie chinoise*, soutenue à l'Inalco en 1995³⁰ présente un certain nombre d'extraits du « Précis de calligraphie » de Liu Xizai. Plus largement, son travail a un double intérêt : une première partie explicite le rapport Homme/Nature qui sous-tend les principaux traités classiques de calligraphie ; une seconde partie est consacrée aux techniques de la calligraphie: maniement du pinceau, utilisation de l'encre, structure du caractère et aux différents styles de calligraphie en privilégiant les genres régulier et cursif. Jean-françois Billeter, dans son ouvrage *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*³¹ réédité en 2010, remanie entièrement le chapitre 9 et donne à son « essai » (qui ne portait pas ce nom à la première édition) un éclairage différent. Quelques passages de Liu Xizai y sont traduits et la réflexion sur les mécanismes de l'expression fort utile. D'autres études ont servi de base à notre travail. Elles ne concernant pas directement Liu Xizai mais l'histoire de la calligraphie chinoise, la théorie calligraphique en général et les problématiques liées à la traduction de la terminologie esthétique. Les recherches récentes en matière de théorie calligraphique et d'histoire des genres calligraphiques à travers les dynasties chinoises ont été réunies et présentées par Ouyang Zhongshi et Fong Wen C. dans *Chinese Calligraphy*³², un livre de 511 pages richement illustré.

²⁹ « Fondamenti di calligrafia di Liu Xizai. Una saggio di arte calligrafica cinese », *Rivista degli studi orientali*, Volume 78, Rome : Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004.

³⁰ Liang, Yang 揚梁, *Le processus créatif dans la calligraphie chinoise*, Thèse de doctorat sous la direction de M. Pimpaneau et de M. Xiong Bingming soutenue à l'Inalco, 1995 et *Les processus créatifs dans la calligraphie chinoise : Traduction, analyse et commentaire de traités classiques*, Paris : You Feng, 2001.

³¹ Billeter, Jean François, *L'art chinois de l'écriture*. Geneva: Skira, 1989 et *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*. Paris : Allia, 2010.

³² Ouyang, Zhongshi 歐陽中石, Fong, Wen, C. 方問 (*et al.*), *Chinese calligraphy*. Traduit et édité par Wang, Youren, New haven & London: Yale University Press, 2008 et Beijing : Foreign Languages Press pour l'édition originale.

Le livre de Xiong Bingming, *Zhongguo shufa lilun tixi* [Les systèmes théoriques de la calligraphie chinoise]³³ offre une vision synthétique des systèmes théoriques qui sous-tendent la calligraphie chinoise et propose des parallèles avec la critique occidentale. Il cite de nombreux passages du « Précis de calligraphie » à l'appui de ses arguments. Jean-Marie Simonet, dans sa thèse soutenue à l'Inalco en 1969 et intitulée *La suite au Traité de calligraphie de Jiang Kui, Traduction et commentaires. Pour servir d'introduction à l'étude de la terminologie et de l'esthétique de la théorie calligraphique chinoise*³⁴ présente un certain nombre de thèmes récurrents dans la littérature critique et qui se retrouvent chez Liu Xizai. Ses réflexions sur la terminologie et sur la traduction des termes propres à la calligraphie sont très étoffées et nous en avons adopté un certain nombre.

Yolaine Escande a traduit un grand nombre de traités de calligraphie et de peinture des premiers textes philosophiques aux traités publiés sous les Han et jusqu'aux Sui (Tome I) et des Tang aux Cinq dynasties (Tome II)³⁵, ce qui constitue une aide précieuse pour la compréhension de l'histoire critique. La lecture d'autres articles du même auteur traitant de thèmes précis nous a également été utile, en particulier sur les thèmes de l'évaluation d'une œuvre écrite et du vocabulaire physiologique.

Parmi les nombreux travaux de Véronique Alexandre Journeau portant à la fois sur les principes philosophiques sous-tendant les réflexions esthétiques en Chine et sur les problématiques de traduction des termes utilisés pour l'appréciation esthétique, nous avons sélectionné les articles « Les principes constants de la calligraphie chinoise sont d'ordre philosophique »³⁶ et « Métaphore et geste esthétique dans la Chine classique »³⁷ qui explorent des problématiques proches des nôtres.

³³ Xiong, Bingming 熊秉明, *Zhongguo shufa lilun tixi* 中國書法理論體系 [Systèmes théoriques de la calligraphie chinoise]. Taipei : Xiongshi tushu gufen youxian gongsi, 1999. 2ème édition.

³⁴ Simonet, Jean-Marie, « *La suite au Traité de calligraphie* » de Jiang Kui, *Traduction et commentaires. Pour servir d'introduction à l'étude de la terminologie et de l'esthétique de la théorie calligraphique chinoise*, thèse soutenue à l'INALCO, 1969.

³⁵ Escande, Yolaine, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, Tome 1. *Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*. Paris : Klincksieck, 2003 et *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, Tome 2. *Les textes fondateurs (les Tang et les Cinq dynasties)*, Paris : Klincksieck, 2010.

³⁶ Alexandre Journeau, Véronique, « Les principes constants de la calligraphie chinoise sont d'ordre philosophique » in Véronique Alexandre-Journeau (ed), *La Modernité philosophique en Asie*, Perros-Guirec : Anagrammes, coll. Journées d'études du Réseau Asie, 2009.

³⁷ Alexandre Journeau, Véronique, « Métaphore et geste esthétique dans la Chine classique », in Cécile Sakai et Daniel Struve (ed), *Regards sur la métaphore entre Orient et Occident*, Paris: Picquier, 2000.

La première partie de notre étude sera historique. Elle embrassera le contexte général dans lequel Liu Xizai écrit son traité - à quel moment de l'Histoire se situe son histoire individuelle - ; la présentation de l'auteur, de son univers de vie et de la place qu'occupe la pratique de la calligraphie chinoise dans cet univers ; l'histoire des traités sur l'art. Cette contextualisation a pour but de présenter les savoirs et les pratiques de l'élite lettrée dans la deuxième moitié du XIX^e siècle en Chine afin de faciliter la lecture et la compréhension du « Précis de calligraphie » et de pouvoir situer ce traité dans l'histoire critique et, plus globalement, culturelle de la Chine.

La deuxième partie proposera une traduction complète du « Précis de calligraphie ». Ce texte se présente en un seul tenant et sans que des parties soient déterminées. Néanmoins, les paragraphes sont marqués, même dans l'édition originale et l'auteur reprend en début de colonne à chaque nouveau « départ ». Nous avons donc à la fois conservé les paragraphes, que nous avons numérotés et établi des parties, suivant le découpage proposé par Jin Xuezhì³⁸, afin de rendre la lecture plus aisée et de pouvoir facilement renvoyer à tel paragraphe ou à telle partie du texte. Notre traduction s'accompagne d'un appareil critique abondant. Le « Précis de calligraphie » est en effet truffé de noms propres, qu'il s'agisse de noms de personnes, calligraphes, théoriciens, penseurs, personnages historiques ; d'œuvres écrites mentionnées pour leur importance dans l'histoire de l'art, œuvres sur pierre, sur bronze, sur papier ; de traités théoriques ou philosophiques. Toutes ces mentions feront l'objet d'une note au moment de leur première apparition et, si nécessaire, d'une note plus dense à la fin de ce travail, soit dans le glossaire des noms de personnes, soit dans celui des noms d'œuvres.

Nous avons également établi un glossaire pour les notions et termes esthétiques et un autre pour les termes touchant à l'histoire des genres d'écriture et à la technique calligraphique, nom des traits et des mouvements du pinceau, désignations des diverses parties du pinceau etc....

Nous avons essayé de rester au plus près du texte d'origine et de rendre la teneur des mots et des images, de respecter les structures dialectiques qui sont une des caractéristiques de ce texte. Mais la langue classique est peu bavarde et, bien qu'à

³⁸ Jin Xuezhì, *Shugai pingzhu* [Notes et commentaires sur le « Précis de calligraphie »], *op.cit.*

l'heure où le « Précis de calligraphie » est écrit, cette langue s'est déjà sensiblement modifiée, notamment en intégrant quantité d'expressions venues de la langue parlée, la plupart des structures restent de facture classique et les éléments de rhétorique sont nombreux.

Pour ce qui est des termes désignant les genres calligraphiques, nous avons opté pour un seul et même terme français pour chaque genre, bien que les traductions varient selon les sinologues. Par contre, nous n'avons pas fait le choix d'adopter un seul et même terme français pour chaque caractère ou composé de caractères chinois. Nous avons plutôt cherché à traduire le sens du terme dans le contexte de la phrase et du paragraphe. Ce qui fait que certains caractères peuvent être traduits par plusieurs équivalents en français. C'est le cas notamment de *gu* 古 que l'on trouvera rendu par « ancien », « classique », « les Anciens » ou de *zhang* 章 qui entre dans la composition de la cursive ancienne *zhangcao* 章草 et signifie « ordonnance impériale », et, plus généralement, renvoie à l'idée d'un ordre, un ordonnancement et que nous aurions pu, à l'extrême, traduire par « beauté » (voir §2).

La troisième partie de notre étude sera consacrée à la pensée esthétique de Liu Xizai et à la terminologie spécifiquement mise en jeu. Elle fera fond sur le texte traduit, sur les multiples renvois à des textes antérieurs par rapport auxquels devront être mesurées les différences de représentation, et aura comme horizon cette question : en quoi le « Précis de calligraphie », traité d'histoire de l'art calligraphique, manuel pratique, peut-il être également considéré comme un essai d'esthétique ?

I- Liu Xizai et le « Shugai 書概 [Précis de calligraphie] »

I-1 Contexte historique général : la Chine entre 1813 et 1881

Le fait capital du XIX^e siècle est sans nul doute la rébellion des Taiping (1851-1864)³⁹. La récession économique qu'a connue la Chine au début du XIX^e siècle dans un contexte de croissance démographique continue à créer un ensemble de tensions et de déséquilibres dans la société chinoise. Or, c'est dans ce contexte de déclin économique et de mécontentement social qu'ont lieu les premières intrusions occidentales en Chine. A la politique d'intervention coloniale de la Grande Bretagne, la Chine des Qing réagit vigoureusement mais le déséquilibre économique et militaire est flagrant. Le Traité de Nanjing, qui mit fin à la première guerre de l'opium, avec des clauses très défavorables à la Chine, fut suivi d'une série d'autres traités inégaux signés avec les Etats-Unis et la France. L'afflux de cotonnades et d'autres produits manufacturés en provenance de l'Occident, l'introduction en Chine de quantités croissantes d'opium qui draine l'argent métallique, l'augmentation des impôts par le gouvernement des Qing pour soutenir l'effort de guerre, font peser sur la population un fardeau trop lourd : plus de cent révoltes éclatent au sein des ethnies minoritaires. En 1851, le soulèvement prend une forme générale et unifiée. C'est la révolte des Taiping. Les pertes et les destructions sont considérables au sein des insurgés comme sur tout le territoire chinois. Profitant de ce contexte de guerre civile, la Grande-Bretagne et la France, soutenues par la Russie et les Etats-Unis, lancent la seconde guerre de l'opium afin d'obtenir l'extension de leurs privilèges territoriaux et économiques. A l'issue de cette guerre, qui se solde par la signature des traités de Tianjin et de Beijing, la Chine a perdu d'immenses

³⁹ Jacques Gernet, *Le Monde chinois*, Paris : Armand Colin, 1999. Livre 9 « Du déclin à l'aliénation (XIX^e siècle) »

territoires à la frontière sino-russe, elle se découvre toujours plus sous l'emprise économique et politique des « étrangers ». Une collaboration s'établit alors entre la cour des Qing et les puissances étrangères pour écraser la révolte paysanne : fourniture d'armes, formation des troupes. Avec l'aide de ses anciens ennemis, l'armée gouvernementale écrase sa population insoumise. C'est dans ce contexte troublé que Liu Xizai fit œuvre de pédagogue et de théoricien.

I-2 La calligraphie chinoise des origines au XIX^e siècle

Les débuts mythiques de l'écriture chinoise

Selon la légende, l'écriture chinoise eut un précurseur de génie : l'Empereur Fu Xi 伏羲, souverain mythique, à qui l'on doit également l'invention du tissage, du tressage, des instruments de musique et de la composition musicale, de la chasse, de la pêche et de l'élevage:

Dans l'antiquité, Fu Xi était un empereur. Il levait la tête pour lire dans les constellations, et penchait la tête pour observer la topographie, les motifs visibles sur le corps des oiseaux et des animaux, ainsi que les aspects de la terre. Empruntant, à proximité, à sa propre personne, et, à distance, aux réalités extérieures, il créa les *bagua* [huit trigrammes] pour pénétrer l'efficace de la puissance spirituelle et symboliser les mille choses du monde.⁴⁰

Le *bagua* dont il est question renvoie aux Huit Trigrammes, ces figures composées de trois traits superposés : de traits pleins symbolisant le principe masculin *yang* 陽 (—) et de traits divisés symbolisant le principe féminin *yin* 陰 (--). Ces trigrammes figurent les huit puissances à l'œuvre dans la nature qui assurent le développement de tout phénomène. Il faudra attendre le redoublement des trigrammes, les 64

⁴⁰ 《周易.系辞下》载：古者包牺氏之王天下也，仰則觀象于天，俯則觀法于地；觀鳥獸之文与地之宜，近取諸身，远取諸物，于是始作八卦，以通神明之德，以類万物之情。Jin Jingfang, *Zhouyi* 周易 [Mutations des Zhou], *Xicizhuan* 系辞传 [Grand Commentaire], Xibian xiangjie 新編詳解 Nouvelle édition expliquée, Liaoning : Liaohai chubanshe, 1998, p. 179. Traduction personnelle.

hexagrammes, pour avoir un miroir complet des situations à l'œuvre dans le monde. Les trigrammes constituent les bases de ce déploiement.

Fu Xi n'invente pas l'écriture proprement dite mais la trace écrite, le *wen* 文, motif tissé, tressé, note musicale. Il y a dans la nature un pouvoir d'animation invisible mais réel, un pouvoir de mise en ordre que Fu Xi observe et rend visible aux hommes. Le *wen*, c'est à la fois le motif visible sur l'aile du papillon, les rayures du pelage du tigre, la trame du tissage et le signe d'écriture sous sa forme primitive de trigramme. L'écriture humaine est ainsi conçue comme en prolongement des motifs naturels.

Les trigrammes apparaissent pour la première fois dans le *Zhouyi* 周易 [Mutations des Zhou], aux environs du XI^e siècle avant notre ère, c'est-à-dire à la fin des Shang 商 (XVII^e-XI^e) et au début des Zhou 周 (-1046/-256). Or, les écritures divinatoires sur os et carapaces de tortue apparaissent avant cette date. Les premiers signes écrits naquirent vers 5000 avant notre ère et peut-être avant, à la fin du Néolithique (sites des cultures Yangshao (-7000), Dawenkou (-4000), Jiahu (-7000), Majiayao (-3000), Longshan (-2500)...). Ces symboles émanant des anciens peuples de la Chine furent sans doute améliorés et systématisés par les savants de la Haute Antiquité. Ce sont déjà des symboles et non des dessins. On fait remonter la naissance de l'écriture chinoise à la fin de la dynastie des Shang ou Yin (XVII^e-XI^e), au moment même où apparaît une forme embryonnaire d'Etat et avec elle la nécessité d'enregistrer les faits, la liste des possessions, les noms, et le résultat des oracles, nécessaires au bon gouvernement. Les trigrammes ne peuvent donc pas être l'origine historique des écritures *jiagu wen* 甲骨文 [écritures sur os et plastron de tortue], mais il subsiste entre les trigrammes et les signes d'écriture un lien puissant dans l'inconscient collectif chinois.

A Cang Jie 倉頡⁴¹, devin et historien de l'Empereur Jaune, on attribue l'invention de l'écriture proprement dite, grâce à de grandes capacités d'observation

⁴¹ Cang Jie 倉頡, devin et scribe de l'Empereur Jaune. On lui attribue l'invention de l'écriture. Il est doté de deux paires d'yeux et de grandes capacités d'observation qui le rendent réceptif aux signes de la nature. Xu Shen (25-220), dans son Explication des graphies primitives et analyse des caractères composés, explique que Cang Jie observa les traces et signes des objets naturels dont il s'inspira pour créer les signes d'écriture. Ces traces et signes furent les premiers signes créés (*wen* 文), lesquels furent combinés ensemble pour créer les signes complexes (*zi* 字).

et à une réceptivité aux signes de la nature. Il y a une secrète régularité à l'œuvre, et Cang Jie va la transcrire dans les signes écrits :

Il possédait un large visage et quatre yeux étincelants... Il examina l'aspect du ciel et de la terre, regardant, tête levée, la disposition des seize étoiles de la constellation Kui (Kuixiu 奎宿 [Les Jambes [du tigre blanc]]⁴², lisant, tête baissée, dans les carapaces des oiseaux, les montagnes et les cours d'eau. Puis, avec les doigts, il inventa les caractères. Alors, le ciel se mit à pleuvoir des graines de céréales, les fantômes pleurèrent la nuit, les dragons se cachèrent.⁴³

Ainsi est décrite la naissance de l'écriture selon un mythe très ancien fixé dans l'ouvrage *Chunqiu yuanming bao* 春秋元命苞 [L'embrassement du Mandat céleste des Printemps et Automnes], un commentaire ésotérique sur le *Chunqiu* datant de la fin de la période des Han de l'ouest.

Ce mythe est riche de sens. Il nous invite à penser à une intimité de l'écriture humaine avec la matière même du monde. La nature entière est faite de signes, et les signes d'écriture utilisés par les hommes sont de la même nature que ceux créés par les Dieux. Configuration, dessins, motifs : tout est signe. Et c'est pourquoi, sans doute, les Dieux se sont mis à trembler quand l'écriture humaine fut inventée. Car, comme l'écrit François Cheng, « par le truchement des signes écrits, l'homme partageait désormais les secrets de la création »⁴⁴. L'homme pouvait, à son tour, inventer le monde, faire naître les choses, en les nommant, mais surtout en les gravant ou en les inscrivant sur bois, os, carapace de tortue, pierre, et plus tard sur bronze, tablettes de bambou, rouleaux de soie, de papier...

Ce mythe fut repris par Xu Shen 許慎 (58-147)⁴⁵, dans le *Shuowen jiezi* 說文解字 [Explication des graphies primitives et analyse des caractères composés]⁴⁶ que l'on

⁴² Cette constellation correspond à notre constellation Andromède.

⁴³ Yan Hansheng, Suzanne Bernard, *La mythologie chinoise*. Paris : You Feng, 2002.

⁴⁴ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, Paris : Editions du Seuil, 1977. p7.

⁴⁵ Xu Shen 許慎 (30-124), étymologiste, philologue, historien, commentateur des Classiques sous les Han postérieurs. Il rédigea le *Shuowen jiezi* 說文解字 (Explication des graphies primitives et analyse des caractères composés). Cet ouvrage, considéré comme le premier dictionnaire chinois, recense 540 radicaux selon lesquels se répartissent 9000 caractères. Écrit en l'an 100, l'ouvrage fut présenté à l'empereur en 121 par le fils de Xu Shen.

considère comme le premier dictionnaire chinois. Xu Shen y explique que Cang Jie observa les traces et signes des objets naturels et qu'il fut inspiré pour créer d'autres signes à leur image. Ces traces et signes furent les premiers signes créés, les *wen* 文. Puis ils furent combinés ensemble pour créer les signes complexes (*zi* 字).

Même si Cang Jie peut difficilement avoir créé à lui tout seul une myriade de caractères, il est possible qu'il ait été leur collecteur, leur compilateur. Cette thèse n'est pas abandonnée totalement, qui forge une filiation entre les signes visibles dans la nature et l'écriture chinoise. Les signes naturels, qui sont comme des marques distinctives et individuelles des objets, ont servi à forger les signes d'écriture, au plus près du visible et de ces distinctions de la nature des objets. Ces signes servaient à l'origine à distinguer les objets entre eux en fonction de leur nature propre. C'est le sens de l'expression : *yi lei wanwu zhi qing* 以類万物之情 dans le récit de création par Fu Xi.

Cette filiation entre la nature et l'écriture restera très pregnante en calligraphie. C'est ce sur ce fond symbolique et métaphysique que se conçoit la pratique d'écriture. Symbolique, car le signe d'écriture est d'abord conçu comme symbole des objets représentés ; métaphysique, car l'écriture donne à l'homme une prise sur la réalité du monde. Dans la suite de notre analyse, nous entendrons métaphysique comme la recherche et l'étude des premiers principes et des causes premières.

De l'écriture à la calligraphie : le signe écrit garde prise sur le monde

Les premiers caractères chinois sont comme des dessins condensés et délicats. Mais, imiter la forme et les contours des objets de la nature atteint sa limite : les objets restent particuliers et l'écriture a besoin de généralisation. Entre les premiers dessins et les pictogrammes, il existe beaucoup de similarité. Mais un processus de condensation et de généralisation est à l'œuvre, doublé d'une tendance à la rationalisation graphique et la recherche d'une certaine beauté formelle. Par

⁴⁶ Ce titre sera abrégé en *Shuowen* dans la suite du texte. Pour tout ce qui touche à cet ouvrage, nous avons travaillé à partir du livre de Françoise Bottéro, *Sémantisme et classification dans l'écriture chinoise : Les systèmes de classement des caractères par clés du Shuowen jiezi au Kangxi zidian*, Paris : Collège de France, 1996.

ailleurs, le grand bouleversement va venir de la combinaison croissante de ces pictogrammes avec des éléments phonétiques. Or, ce sont ces caractères primitifs en fort lien avec le réel, images stylisées de la nature, qui composent la majorité des premiers caractères d'écriture et ce sont eux qui seront combinés pour former, entre eux et, surtout, avec les éléments phonétiques, les caractères composés. Ainsi, les caractères pictographiques sont-ils à la base de tout le système d'écriture chinoise, même si c'est la cassure, la brisure d'avec l'image, d'avec le visible qui a permis aux caractères chinois de se développer.

A partir de la dynastie Shang (XVII^e-XI^e), quand apparaissent les premiers ensembles de caractères organisés comme une écriture (les *jiaguwen* 甲骨文 « écriture sur carapace et os ») on ne peut déjà plus parler d'écriture pictographique, mais plutôt « picto-phonétique ». Dès l'époque Han, aux environs de notre ère, les écritures de chancellerie *lishu* et régulière *kaishu* s'étaient développées avec leur logique propre, en une écriture de traits sans lien direct avec une forme d'objet, fût-elle stylisée. Regardant le signe, on ne pouvait déjà plus avoir une idée immédiate de ce qui était représenté, à moins d'en connaître la genèse. Néanmoins, l'idée d'une « relation latente » entre la forme d'un caractère et la signification de celui-ci subsiste, comme si les caractères chinois étaient à jamais marqués du sceau de leur origine.

L'écriture chinoise a évolué sous la pression du premier empereur de Chine, Qinshi Huangdi et son ministre Li Si 李斯 (vers -280/-208)⁴⁷, conscients de la nécessité politique d'une écriture unifiée. Les premières stèles connues sont celles que l'Empereur Shihuang des Qin fit ériger sur six montagnes de la Chine, pour marquer un territoire nouvellement conquis et louer la vertu de l'état de Qin. Son premier ministre Li Si, qui fut chargé de calligraphier ces textes, est considéré comme le premier calligraphe de tous les temps. Or, de quoi parlent ces stèles ?

Elles décrivent les exploits du Premier Empereur de Chine dans le processus d'unification du territoire, des lois et des règles, et l'établissement de la paix. Ainsi, la première œuvre de calligraphie est-elle d'abord une œuvre politique. Xiong

⁴⁷ Li Si 李斯 (vers -280 -208) a été le premier calligraphe connu et reconnu, le premier à créer un « genre » d'écriture. Il fut également le premier à théoriser sur la calligraphie, puisqu'il aurait composé le *Cang Jie pian*, selon une tradition qui remonte au *Bizhen tu* [Tableau des manœuvres du pinceau] de Dame Wei.

Bingming⁴⁸ compare ces stèles à la Victoire de Samothrace et à l'Arc de Triomphe de Constantin. La première fut érigée au deuxième siècle avant notre ère en Grèce pour commémorer une victoire navale.⁴⁹ Le second fut construit et sculpté à Rome en 312 de notre ère pour commémorer le retour de l'armée victorieuse. Alors que le monde gréco-romain mettait en avant la sculpture et l'architecture, le monde chinois offrait une stèle gravée de signes comme premier acte à la fois politique et esthétique, un objet solennel et majestueux qui devait servir à manifester la grandeur de l'empire. Ce qui nous intéresse ici, c'est le désir de l'Empereur Qin Shihuang de produire un écrit détaillé (*xiang* 詳) et prolifique, et la conséquence directe de ce désir : ériger des stèles monumentales, visibles et lisibles par tous. Pas de femme drapée ni de chars sculptés mais des mots écrits puis gravés.

Si les premières œuvres connues dans l'histoire de la calligraphie chinoise sont des pierres gravées, elles n'ont pas toutes une portée politique. En dehors des pierres gravées en l'honneur d'un personnage politique important auquel on veut offrir un éloge public, il existe des stèles destinées à marquer le lieu d'une tombe et à commémorer un défunt et des pierres destinées à écrire une dédicace sur une sculpture ou un temple.⁵⁰ On pourrait ainsi parler d'un usage politique, d'un usage mortuaire et d'un usage religieux de l'écriture gravée. A la vérité, les trois usages se mêlent fréquemment.

Les débuts de la calligraphie

Certains caractères
Ont l'air de prendre leur envol, de nager,
D'autres semblent au bord du précipice,
D'autres flottent à leur aise, en toute élégance,
Ou montrent une superbe nonchalance,
La multiplicité des genres et des formes
Témoigne de l'ingéniosité du calligraphe.
Comment résumer [cette richesse] en une seule description ?⁵¹

⁴⁸ Xiong Bingming, *Zhongguo shufa lilun tixi* 中國書法理論體系 [Systèmes théoriques de la calligraphie chinoise], Taipei : Xiongshi tushu gufen youxian gongsi, 1999., 2e édition.

⁴⁹ Cf <http://musee.louvre.fr/oal/victoiredesamothrace/indexFR.html>

⁵⁰ Lu Huiwen, « Calligraphy of stone engravings in Northern Wei Luoyang », *op.cit.*

⁵¹ « 或有飛走流注之勢，驚疏峭絕之氣，滔滔閒雅之容，卓犖調宕之志，百體千形，而呈其巧，豈可一概而論哉？ » Xiao Yan 蕭衍 (464-549), Empereur Wu des Liang, *Caoshu zhuang* 草書狀 [Formes de l'écriture cursive], in LDSFLWX, p. 79. Traduction personnelle.

La période qui va de la fin de la dynastie des Han (-206/220) à la dynastie des Sui (587-617) et des Tang (618-907) est une période de désunion politique et de désordres sociaux. Malgré le désordre et la désunion, l'art et la littérature sont, durant cette période, prisés par l'élite sociale, encouragés par le gouvernement. Cao Cao 曹操 (155-220)⁵², le roi des Wei, amateur de calligraphie, sait s'entourer d'artistes reconnus, comme Liang Hu 梁鹄 (dates inconnues), Wei Dan 韋誕 (179-253)⁵³, Handan Chun 邯鄲淳 (130?-225?)⁵⁴ et Wei Ji 衛覲 (?-229). Il avait d'ailleurs choisi l'écriture d'Handan Chun comme modèle pour la formation des jeunes membres de sa famille. Dans l'Etat de Wu, on retiendra les noms de Huang Xiang 皇象 et Su Jian (dates inconnues pour les deux) pour leur renommée de calligraphes remarquables. Les aristocrates de l'époque s'emparent de cette pratique et s'adonnent à des concours de calligraphie et à des rencontres pour apprécier les œuvres écrites.

C'est ainsi qu'on lit le plus souvent que la calligraphie est née en Chine sous les Jin de l'Est (316-419), à une époque où elle prend ses marques par rapport à sa fonction première de communication et où les scripteurs font tout autant attention à la disposition plastique des caractères, à la qualité du tracé, à leur équilibre dans l'espace qu'à leur signification. Cela ne signifie pas que la recherche de l'aspect esthétique ait été absente auparavant et les récentes campagnes de fouilles ayant exhumé quantité de fiches de bois et de bambous tendraient à faire remonter la naissance de cette pratique au moins à l'époque des Han orientaux. Mais c'est à partir des Jin de l'Est que naissent des calligraphes reconnus comme des grands

⁵² Cao Cao 曹操 (155-220) *zi* Cao Mengde 曹孟德, titre posthume Empereur Wudi 武帝, était originaire de Pei 沛 (Province actuelle de l'Anhui). Il fut un homme politique avisé et un puissant seigneur de guerre à la fin des Han postérieurs (25-220). Il prit le pouvoir sur l'empire et se nomma Duc puis Roi des Wei. Mais c'est son fils, Cao Pi 曹丕 (187-226) qui mit fin, par les armes, à la dynastie des Han et fonda officiellement la dynastie des Wei en 220. Cao Cao devint donc l'ancêtre de cette nouvelle dynastie (220-265). En tant que poète, il est avec ses fils Cao Pi et Cao Zhi 曹植 (192-232) la figure de proue du style dit *jian'an* du nom de l'ère éponyme, dont il sera question dans notre analyse de l'antique (Infra, III).

⁵³ Wei Dan 韋誕, *zi* Zhong Jiang (179- 253). Vécut dans l'Etat de Wei dans la période des Trois Royaumes. Il savait préparer différents types d'encre, fabriquer des pinceaux et excellait en calligraphie. Il avait pris pour modèle les œuvres de Zhang Zhi et de Handan Chun. Il était particulièrement renommé pour ses caractères de grande dimension et le soin apporté à ses instruments d'écriture.

⁵⁴ Handan Chun 邯鄲淳 (130?-225?), *zi* Zishu 子叔, natif de Yingchuan (Yuzhou, Henan), Calligraphe, lettré-fonctionnaire, homme politique pendant la dynastie des Wei.

maîtres, que les gens cultivés forment des cercles autour de la pratique, que les genres d'écriture se stabilisent et enfin, que les calligraphes commencent à réfléchir sur leur pratique en écrivant des traités. C'est aussi à partir de cette époque, il est vrai, que nos connaissances peuvent reposer sur des preuves matérielles plus substantielles. Et ce sont elles qui nourrissent le récit historique.

Dans la période des Six Dynasties (222-589)⁵⁵, sous les Wei, Jin (265- 317) et les Dynasties du Sud (317-589), la production calligraphique se fait à l'encre sur papier, et les *tie*, livres de calligraphies modèles, se multiplient. Sous les Dynasties de Nord (386-581), ce sont surtout des stèles au contraire qui sont créées. Les lettrés des Qing parleront de *nantie beibei* 南帖北碑 pour illustrer ce phénomène de répartition géographique. Au Nord comme au Sud, l'écriture se développe selon certains modèles et en suivant certaines règles. Quand une certaine façon de former les caractères, d'agencer les traits, de disposer les caractères les uns par rapport aux autres, devient pérenne, on parle alors de « style » ou de « genre » d'écriture (*shuti* 書體)⁵⁶. Ces genres dépendent du but dans lequel l'écrit est réalisé, de son usage public ou privé et du matériau utilisé.

Au Nord comme au Sud, depuis la fin des Han, la chancellerie (*li* 隸) est remplacée par la régulière ou l'écriture standard (*kaishu* 楷書) dans les usages courants. Le moine Zhong You 鐘繇 (151-230)⁵⁷ fait alors figure d'ancêtre dans l'élaboration de cette écriture. Néanmoins, il faudra attendre les Sui (587-617) et les Tang (618-907)

⁵⁵ Les « Six Dynasties » incluent les Wu (222-280), les Jin de l'Est (317-420), les (Liu) Song (420-479), les Qi (479-502), les Liang (502-557), et les Chen (557-589). Ces dynasties avaient toutes pour capitale Nanjing (Jiankang). Certains historiens y adjoignent les états du Nord, à savoir les Wei (220-265), les Shu (221-265), les Jin de l'Ouest, ainsi que les cinq Dynasties du Nord qui contrôlèrent le Nord de la Chine entre 386 et 581.

⁵⁶ Nous avons préféré parler de « genres » plutôt que de « styles », suivant en cela la dénomination adoptée par M. Billeter dans *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements, op.cit.*, parce que nous souhaitons réserver le terme « style » à d'autres usages, notamment un usage laudatif pour une œuvre « qui a du style » ou comme synonyme de « caractéristique propre » d'un calligraphe, d'une époque, d'un milieu. Eric Lefebvre, dans sa thèse, traduit *shuti* par « type de caractères », cf « Le type de caractères du Général de droite » *Youjun shuti* 右軍書體. Lefebvre, Eric, *La collection de Ruan Yuan (1764-1849), un cas de transmission du patrimoine culturel en Chine*, thèse de l'Université de Paris IV Sorbonne présentée et soutenue le 10 juin 2010. p. 119.

⁵⁷ Zhong You 鐘繇 (151-230), *zi* Yuanchang 元常, natif de la province de l'Anhui, fut un grand calligraphe en écriture des scribes. Elève de Liu Desheng à qui on attribue la paternité de l'écriture courante. Bien qu'il fit figure d'ancêtre en écriture régulière, qui s'imposa à la fin des Han dans l'usage courant, il écrivait aussi dans les écritures sigillaire et officielle. Il pratiqua la calligraphie pendant plus de trente ans et vécut dix ans en ermite parmi les montagnes, écrivant sur toute surface disponible: pierres, écorces...

pour qu'elle se stabilise. Cette évolution se fait progressivement et avec des différences en fonction des usages et des milieux sociaux.

La confrontation des genres se remarque au quatrième siècle de notre ère, quand l'écriture officielle, monumentale, se frotte à une écriture plus personnelle sous le pinceau du Sage Calligraphe (*shusheng* 書聖), certains diraient Saint, Wang Xizhi 王羲之 (303-361)⁵⁸. D'un côté, les écritures réglementées, l'écriture archaïque (*zhuan* 篆), communément appelé « sigillaire » car toujours en usage dans la gravure de sceaux et l'écriture de chancellerie dont les calligraphes se servent pour honorer les personnalités de la cour, recopier les Classiques, remplir certaines tâches administratives ; de l'autre les écritures cursives plus libres, moins appliquées, moins solennelles aussi, et qui, à l'origine, servent à tenir des livres de comptes, des registres, à écrire des notes diverses et des correspondances. D'un côté des traits de longueurs égales, des compositions symétriques et équilibrées, de l'autre une grande diversité dans le rythme, l'épaisseur et la longueur des traits. L'écriture régulière est en quelque sorte le point d'équilibre entre les deux.

Dans le genre cursif, on retiendra deux grands courants : l'écriture courante (*xingshu* 行書) qui met du mouvement dans l'écriture, et l'écriture cursive (*caoshu* 草書) qui accentue cette tendance jusqu'à relier le passage d'un trait à l'autre dans un caractère et d'un caractère à l'autre dans une colonne de caractères. Liu Desheng 劉德升 (dates inconnues)⁵⁹, et ses disciples Zhong You et Hu Zhao 胡昭 (162-250)⁶⁰ firent évoluer l'écriture semi-cursive ou « courante », tandis que Zhang

⁵⁸ Wang Xizhi 王羲之 (307- 365), *zi Yi Shao* 逸少 apprit la calligraphie de son oncle Wang Yi 王廙 (276-322), frère cadet de Wang Kuang 王曠 (274-328), père du calligraphe, puis il suivit l'enseignement de la Dame Wei qu'il surpassa bientôt en habileté et en renommée pour devenir, au fil des siècles, le calligraphe le plus célèbre de Chine. Selon son oncle Wang Yi, Wang Xizhi était en mesure de reproduire parfaitement une œuvre calligraphiée ou peinte, quelque soit son style, dès la première copie. Sa famille était originaire de Langye, dans la province du Shandong. Il occupa de nombreux postes civils et militaires, dont celui de Général de l'armée de droite, d'où son surnom Wang Youjun 王右軍, Wang le Général de Droite. En 353, à l'occasion d'une rencontre littéraire, amicale et festive à Shaoxing, il composa la préface du *Lanting xu* 蘭亭序 [Préface au Pavillon des orchidées], dont le style est devenu le critère supérieur de l'art calligraphique. Si l'histoire a retenu de lui son excellence en calligraphie, le LDMHJ (écrit au milieu du IX^e siècle) le compte parmi les peintres de talent.

⁵⁹ Liu Desheng 劉德升, *zi Junsu* 君嗣 vécut au second siècle. On lui attribue l'invention du genre *xing* [courant]. Il fut le maître de Zhong You.

⁶⁰ Hu Zhao 胡昭, *zi Kongming* 孔明 (162-250), lettré et calligraphe qui vécut sous la dynastie Wei. Il fut disciple de Liu Desheng. Rétif à occuper un poste administratif, il refusa les occasions qui lui furent proposées par Cao Cao.

Zhi 张芝 (?- ca 192)⁶¹ acquierait, grâce à son talent en cursive ancienne (*zhangcao* 章草), la réputation de « Sage de la cursive ».

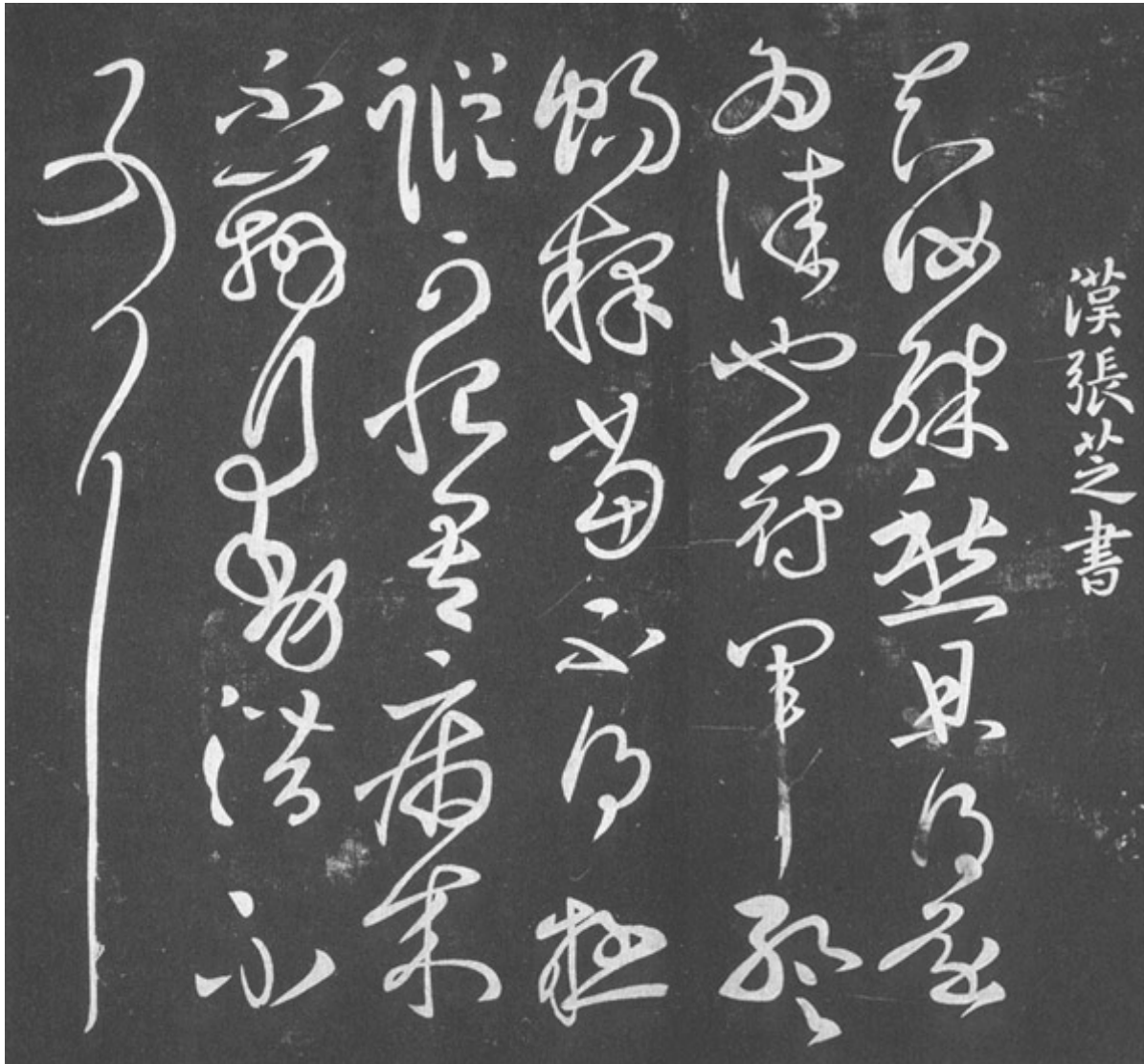


Figure 3 : Zhang Zhi 张芝 (?- ca 192), *Youjun tie* 冠軍帖. Écriture cursive.

Copie d'un estampage du *Chunhuage tie*⁶²

⁶¹ Zhang Zhi 张芝, *zi* Boying 伯英, *hao* Youdao 有道 (?- ca 192), fameux calligraphe. D'après Yang Xin 羊欣 CGLNSRM : « Zhang Zhi, originaire du Zhang Nong, faisait partie d'une famille noble, il n'entra jamais au service de l'état. Il était doué pour la cursive... Il écrivait sur les rouleaux de soie avant qu'elle ne soit traitée (et vendue) par sa famille. Près de l'endroit où il s'entraînait, il y avait une marre d'eau qui noircissait de jour en jour. A chaque calligraphie, il s'écriait : « dans la hâte, nous n'avons que le loisir d'écrire en cursive ! Il était appelé « le saint de la cursive ». Son cadet Han était attendant de la Porte du Palais à la cour des Han, il était également doué pour la cursive, et ce qu'on appelle aujourd'hui « la cursive de Zhi » vient pour une bonne part de son frère Han.» Traduction personnelle. En outre, cette proximité de la mare où le calligraphe rinçait ses pinceaux a donné à la pratique calligraphique un de ses noms les plus utilisés : *linchi* 临池 [Près de la mare].

Wang Xizhi (303-361), qui excella en plusieurs genres, donna aux genres courant et cursif ses lettres de noblesse. Laissant derrière lui la tradition représentée par Zhong You et Zhang Zhi, il créa un style élégant et fluide qui lui valut le nom de « Sage de la calligraphie ». Son fils Wang Xianzhi⁶³ (344-386) a développé à son tour un style élancé et personnel. Père et fils sont nommés « Les deux Wang ». Il en sera beaucoup question dans cette thèse, car leurs œuvres devenues des modèles sont à l'origine d'un certain nombre de règles et de critères d'évaluation pérennes. Par ailleurs, Liu Xizai, calligraphe autant que théoricien, théoricien parce que calligraphe, consacre de nombreux paragraphes à ces artistes hors pair.

Mais la répartition des genres selon les usages se double également d'une répartition géographique. Le Nord, aux mains de peuples non Chinois entre les IV^e et VI^e siècles développe un style plus brut, moins travaillé que celui du Sud. L'habitude se répand de graver les textes importants dans la pierre et d'ériger une épitaphe à la mort d'un puissant, afin de vanter ses mérites et vertus et de les transmettre à la postérité. Or, Cao Cao, roi de l'Etat de Wei, avait interdit cet usage pour des raisons d'économie, trouvant injustifié de dépenser des sommes colossales à chaque enterrement pour ériger des monuments. Cette décision politique eut comme conséquence le déclin momentané de la gravure et de l'érection des stèles mortuaires sur une partie du territoire chinois et, par conséquent, influa sur les modes d'écriture du temps. Mais l'usage de graver des stèles commémoratives perdura, que ces stèles soient érigées près ou devant la tombe du défunt ou placées à plat à l'intérieur de la chambre mortuaire.

La plupart des écritures gravées sont de la régulière et révèlent des traits horizontaux plus haut à droite qu'à gauche, des amorces et des terminaisons abruptes et des angles très marqués, des points en forme de triangle. Ce qui fait la particularité de ces stèles gravées sous les Wei du Nord par rapport à celles qui furent retrouvées plus au Sud, c'est le style particulier des caractères gravés, fort

⁶² Image libre de droits. Wikimedia Commons.

⁶³ Wang Xianzhi 王獻之 (344-386) *zi* Zijing 子敬, est le septième fils de Wang Xizhi. Il occupa des fonctions de directeur au Grand Secrétariat impérial (*zhongshu ling* 中書令), d'où son nom de Wang le Grand Directeur (Wang Daling 王大令). Grand calligraphe, il excella dans la cursive et fut admiré de ses contemporains qui comparaient le mouvement de ses caractères à ceux des serpents et des dragons.

éloignés des caractères manuscrits : chaque trait gravé vaut pour lui-même, sans liaison avec celui qui le précède et celui qui le suit. Au contraire, les stèles produites sous les dynasties du Sud révèlent une volonté de reproduire les changements d'épaisseur des traits, les infimes mouvements du pinceau, renforçant l'importance de la liaison entre les caractères. On reconnaît sur certaines d'entre elles le style d'écriture du moine Zhiyong 智永 (1ère moitié du VII^e siècle)⁶⁴, dans sa transcription des *Mille caractères*.⁶⁵

Assumant l'héritage des premières dynasties, les stèles des Wei du Nord se développèrent en manifestant un graphisme particulier. Les stèles mortuaires en particulier se firent plus nombreuses et le texte gravé plus important. Celui-ci comportait la date de l'érection du panneau, le nom du défunt et un texte de nature eulogique qui pouvait varier en taille. Certaines stèles comportaient également une brève généalogie et une biographie du défunt. Le changement de capitale des Wei du Nord de Ping Cheng à Luoyang, ancienne capitale des Han de l'Est, sous l'impulsion de l'Empereur Xiao Wen 孝文 (r. 471-499) eut une influence sur le style d'écriture de ces stèles ainsi que sur la dimension des textes eulogiques. L'Empereur Xiao Wen, bien décidé à transformer l'héritage culturel nomade en y intégrant des éléments de la culture Han, fut particulièrement friand de toutes les marques de pouvoir que donnait l'écrit. Il se rendit personnellement sur le site de l'Académie de Luoyang pour voir les Classiques confucéens gravés sur stèles et visita de nombreux sites porteurs de tombes, allant jusqu'à interdire aux paysans toute activité à proximité de tombes ayant appartenu à d'importants officiels.

A la même époque débuta la construction des grottes de Longmen le long de la rivière Yi sur le modèle des grottes Yungang près de Bingcheng. Les sculptures

⁶⁴ Zhiyong 智永, nom de moine Wang Faji 王法极, appelé Yong Chanshi 永禅师 (1ère moitié du VIII^e siècle), moine bouddhiste, descendant de Wang Xizhi de la septième génération. Durant ses trente ans de pratique de la calligraphie dans le pavillon du temple où il s'était retiré, Zhiyong traça au moins huit cents fois le *Qianzi wen* 千字文 (Essai en mille caractères), un texte prenant pour base les caractères écrits dans différents textes par Wang Xizhi, considéré comme le premier manuel d'éducation. Il en fit une version où le même texte figurait en écriture régulière et en cursive (le *zhencao qianziwen* 真草千字文) et en distribua des copies à des temples et à des monastères de la Chine de l'Est. Comme cela avait été déjà fait par Tang Taizong avec une œuvre de Wang Xizhi, l'empereur Kang Xi des Qing ordonna qu'une copie du *Qianzi wen* écrite par Zhiyong soit ensevelie avec lui dans son mausolée.

⁶⁵ Lu Huiwen, « Calligraphy of stone engravings in Northern Wei Luoyang », in Liu, Cary Y., Ching, Dora C.Y., et Smith, Judith, G. (ed), *Character and contexte in chinese calligraphy*, Princeton : Princeton university, 1999.

furent commandées par les dévots pour leur propre salut et celui de leurs proches, pour l'empereur et pour l'état. Là encore, avec le changement de capitale, les textes s'allongèrent, détaillant les raisons de la donation et les vœux des donateurs. Les styles d'écriture se modifièrent également, la tradition des Wei du Nord s'enrichissant de celle de la plaine centrale.

Dès le huitième siècle, des épitaphes et des estampages des stèles des Han et des Wei du Nord circulèrent, et cet engouement pour les écritures gravées sur pierre atteignit son paroxysme aux XVIII^e et XIX^e siècles avec le mouvement d'Etude des bronzes et des pierres (*jinshixue* 金石學) que Liu Xizai rapporte et discute sans pour autant y adhérer totalement.

La calligraphie sous les Sui, les Tang et les Cinq Dynasties

Liu Xizai consacre cinquante-sept paragraphes à cette période (§101 à §156) souvent présentée comme un âge d'or de la calligraphie. La période des Sui ne concerne que deux paragraphes (§101 à §102) mais nous allons la présenter dans la mesure où elle fait la transition entre un temps de morcellement de la Chine et un temps d'unité et de rayonnement maximal et que l'évolution des genres calligraphiques en est directement influencée.

La dynastie Sui (581-618) dura environ trente ans et mit fin à quatre cents ans de division. Sur le plan calligraphique, elle correspond à la rencontre des deux traditions du Nord et du Sud. Il existe peu d'œuvres sur papier ou sur soie datant de cette période et la plupart des témoignages sont des épitaphes ou d'autres types d'inscriptions gravées dans la pierre. L'écriture régulière (*kaishu*) est de mise mais on trouve çà et là des traces de chancellerie. La forme des caractères, leur composition dans l'espace, leur structure même est encore dépendante du lieu d'où est originaire le calligraphe : Wei du Nord ou Jin de l'Est, Zhou du Nord ou Qi du Nord, chaque état a développé une organisation spatiale différente et une mise en forme reconnaissable qui persistent sous la nouvelle dynastie.

Deux grands calligraphes ont connu leur apogée sous cette dynastie. Zhiyong, natif de Kuaiji (à présent Shaoxing, dans le Zhejiang) est un moine bouddhiste

descendant de Wang Xizhi à la septième génération. Descendant par les gènes, descendant par l'écriture : Zhiyong poursuit l'œuvre de son célèbre ancêtre en transcrivant l'*Essai en mille caractères*⁶⁶, un manuel d'éducation pour les princes, dont il donne une version compilée à partir des caractères écrits par Wang Xizhi. Son écriture régulière et sa cursive sont pleines d'allant, tout en restant rigoureuses. Un sens de la modération et un souhait de lisibilité le différencient de son aïeul. On trouve encore aujourd'hui dans la Forêt des Stèles à Xian une inscription sur pierre datée de 1109 et la seule copie papier, sur les huit cents qu'aurait écrites le moine, se trouve dans la collection d'Ogawa Kanmo à Kyoto⁶⁷. Il en existe, bien sûr, des copies, dans les livres d'estampages publiés à partir des Song.

Ding Daohu 丁道護 (dates inconnues)⁶⁸, un natif de Qiaoxian (aujourd'hui Boxian, dans la province de l'Anhui) était réputé pour sa calligraphie. D'ailleurs, on trouve un certain nombre de stèles signées de son nom, alors que la plupart des stèles de cette période ne portent pas de signature. Elles sont écrites en calligraphie régulière et portent les traces des influences géographiques tout en annonçant les grands maîtres des Tang. Ce qui nous paraît le plus remarquable durant cette période est qu'elle est un brassage entre des styles géographiques différents d'une part et des types d'écriture d'autre part.

C'est sous les Tang que l'écriture chinoise arrive à maturation et que son évolution se stabilise. Il y a bien des calligraphes originaux qui créent des styles résolument « neufs » mais ils ne sont pas suivis par leurs contemporains et aucun nouveau genre d'écriture ne voit le jour à la suite de ces trouvailles. Nous pensons ici à l'Empereur Huizong 徽宗 des Song (1082–1135) ou à Jin Nong 金農 (1687-1764).

⁶⁶ Voir la thèse de Xiuling Chan Pinondel, *Mille caractères dans la calligraphie chinoise ; Analyse historique et artistique du Qianziwen*, Paris : Youfeng, 2006.

⁶⁷ Cf Zhu Guantian, « An epoch of eminent calligraphers, the Sui, Tang, and Five Dynasties », in Ouyang Zhongshi, Wen C. Fong, *op. cit.*, p. 191.

⁶⁸ Ding Daohu 丁道護 (dates inconnues) est né dans la préfecture de Qiao 譙, actuelle province de l'Anhui. Calligraphe sous le règne de l'empereur Wendi des Sui, il était en charge des libations pour les banquets. Particulièrement célèbre pour sa calligraphie régulière, il eut une influence notable sur la calligraphie du début des Tang. On lui doit notamment la stèle *Qifasi bei* [Stèle pour le monastère de Qifa], érigée au douzième mois de la deuxième année de l'ère Renshou 仁壽 (en 602) dans la province du Hubei.

Pourquoi la forme des caractères est-elle fixée à cette époque ? Nous empruntons la réponse à M. Simonet⁶⁹, lequel parle d'un « processus quasi-biologique, qui s'est trouvé, à ce moment-là, arrivé à son terme » puis cite d'autres éléments : l'institutionnalisme poussé de l'époque Tang avec l'Académie de calligraphie ; le développement des reproductions par estampage (dès la première moitié du VII^e siècle) et l'avènement de l'imprimerie.

Au début de la dynastie des Tang, les calligraphes consolident leur art et perfectionnent leur technique. Quand Li Shimin 李世民 (597-649), grand adepte de la calligraphie, collectionneur, devient l'Empereur Taizong 太宗 (r.626-649), il crée une académie impériale où la pratique de la calligraphie est obligatoire. Cette académie faisait suite à celle créée sous les Han par Cai Yong 蔡邕 (133-192)⁷⁰, le Hongdou Guan 鸿都館. Sous les Han postérieurs, le poids de l'examen par rapport à la recommandation avait déjà été accentué et dans l'éducation proposée aux lettrés-fonctionnaires, l'accent était déjà mis sur la maîtrise de l'écriture et des « classiques ». Cette tendance s'accroît sous les Tang. La calligraphie devient un élément déterminant des examens impériaux et la réussite à ces examens passe nécessairement par une écriture raffinée et vigoureuse. A la cour, les discussions autour de la théorie calligraphique et des collections impériales vont bon train. Il est de bon ton d'apprécier, à l'instar de l'empereur, la manière de Wang Xizhi et de s'en approcher le plus possible. Ouyang Xun 歐陽詢 (557-641)⁷¹, Yu Shinan 虞世南

⁶⁹ Simonet, Jean-Marie, « La suite au Traité de calligraphie » de Jiang Kui, Traduction et commentaires. Pour servir d'introduction à l'étude de la terminologie et de l'esthétique de la théorie calligraphique chinoise, thèse soutenue à l'INALCO, 1969.

⁷⁰ Cai Yong 蔡邕 (133-192), *zi* Bojie 伯喈 natif de Yu (dans la province actuelle du Hunan) vécut sous les Han postérieurs. Il sut faire la synthèse de l'expérience de ses prédécesseurs dans le maniement du pinceau et en particulier intégrer les méthodes de Li Si et de Cao Xi et mit au point son propre style. La construction de sa calligraphie est de la plus stricte régularité. Cai Yong est l'auteur présumé du *Bilun* 筆論 [Du pinceau], texte probablement écrit sous les Tang et du *Jiushi* 九勢 [Les neuf effets]. Sa bonne réputation le fit choisir pour écrire l'ensemble des Classiques confucéens qui furent gravés sur pierre en 175 et érigés devant l'université impériale dans le but de préserver les textes originaux et de servir de modèle. On lui doit également l'invention du *feibai* [blanc volant], un style au pinceau demi-sec dont il aurait eu l'idée en regardant des artisans peindre un mur avec un balai.

⁷¹ Ouyang Xun 歐陽詢, *zi* Xinben 信本 (557-641), fut lettré, haut fonctionnaire et calligraphe. Enfant précoce, il atteint un niveau excellent en calligraphie comme dans sa carrière de fonctionnaire. Les traits qui composent ses caractères ont été souvent comparés à des poutres de bois et de fer qui donnent des formes austères, carrées et droites. On dit que ses caractères sont un mélange de la grâce du serpent et de la vigueur du guerrier.

(558-638)⁷² et Chu Suiliang 遂良褚 (596-658)⁷³ (Figure 18) excellent alors en écriture régulière et courante. Pour l'écriture cursive, nous retiendrons le nom du moine Huairen 懷仁⁷⁴, qui étudia la calligraphie de Wang Xizhi de nombreuses années et commença à rassembler les œuvres du maître. Il écrivit la *Préface à la Sainte Doctrine* (*Shengjiao xu* 聖教序) dont le titre complet est *Preface aux enseignements sacrés du Tripitaka de la Grande Dynastie des Tang* (*Da Tang Sanzang shengjiao xu* 大唐三藏聖教序) en recopiant à l'identique les caractères cursifs de l'ensemble des calligraphies de Wang Xizhi de la collection impériale et des collectionneurs sur tout le territoire chinois. Ce travail lui prit vingt-quatre ans et fut gravé sur pierre. Il fut alors l'objet d'un immense intérêt et créa une grande émulation parmi les calligraphes.

Les décennies qui suivent se distinguent par le retour des genres de sigillaire et de chancellerie sur le devant de la scène. Un empereur joua ici encore un rôle majeur : il s'agit de l'Empereur Xuanzong 玄宗 (r.713-755), qui aimait particulièrement la sigillaire héritée des stèles gravées sous la dynastie des Wei ainsi que la chancellerie et promut ces écritures. Li Yangbing 李陽冰 (721-785)⁷⁵ est considéré comme le plus grand calligraphe de la sigillaire. Pour la chancellerie, le nom de Li

⁷² Yu Shinan 虞世南, *zi* Boshi 伯施, *hao* Yu Yongxing 虞永興 (558-638), fonctionnaire, lettré, écrivain et calligraphe. Il apprit son art avec le moine Zhiyong, descendant de Wang Xizhi à la septième génération. Figure éminente auprès de la cour de l'empereur Tang Taizong qui lui commanda la transcription d'une composition destinée à être gravée sur une stèle commémorative pour la construction du temple de Confucius en 616. Le calligraphe était alors âgé de soixante-neuf ans. Le *Kongzi miao tang bei* est considéré comme le chef d'œuvre du calligraphe et une des stèles les plus fameuses de la dynastie Tang.

⁷³ Chu Suiliang 遂良褚, *zi* Dengshan 登善, *hao* Henan 河南 (596- 658), haut fonctionnaire, lettré, écrivain et calligraphe, spécialisé dans le style officiel et régulier. Après la mort de Yu Shinan, il fut recommandé à l'empereur Tang Taizong comme un homme versé dans l'art calligraphique et ayant beaucoup appris de l'art de Wang Xizhi : l'empereur le nomma immédiatement enseignant au sein de l'Académie d'après le *Jiu Tang shu* [Ancienne histoire des Tang], Liu Xu (ed), *juan* 80, « Chu Suiliang zhuan [Biographie de Chu Suiliang] », Beijing, Zhonghua shuju : 1975, p.119. Son style régulier se caractérise par une épaisseur à la fin des traits, donnant à sa calligraphie un aspect à la fois fort et gracieux.

⁷⁴ Huai Ren 懷仁, moine bouddhiste du temple Hongfu 弘福 de Chang An 長安, calligraphe en cursive sous les Tang.

⁷⁵ Li Yangbing 李陽冰 (722-789), *zi* Shao Wen 少溫, lettré et calligraphe, originaire de la préfecture de Zhao 趙 dans la province du Hebei était le cousin éloigné du père du grand poète Li Bai (699-762). Pour le poète, il écrivit le *Caotangji xu* 草堂集序 [Préface à la collection d'écrits de la chaumière]. Issu d'une riche famille, il s'intéressa depuis l'enfance aux études sur la calligraphie et l'histoire. Il est connu par son style sigillaire. Il est l'un des calligraphes les plus honorés de l'époque Tang et de tous les temps après Li Si 李斯 auquel il emprunta son trait fin et énergique. On peut voir son inscription en écriture sigillaire sur le *Yanling jizi muti zi*.

Longji 李隆基 (685-762), qui n'est autre que l'empereur Xuanzong en personne, arrive en premier. Les calligraphes Han Zemu 韓擇木 (né en 692), Shi Weize 史維則 (dates inconnues) et Cai Youlin 蔡有鄰 (dates inconnues) excellèrent également en chancellerie et Liu Xizai leur consacre quelques paragraphes.

Mais le retour des genres antiques n'effaça pas pour autant les autres genres. Li Yong 李邕(675-747)⁷⁶ montra beaucoup d'originalité dans sa calligraphie courante. Zhang Xu 張旭 (seconde moitié du VIII^e siècle)⁷⁷ et Huaisu 懷素 (725- 785)⁷⁸ furent les maîtres incontestés de la cursive (Figure 20). Ils partagèrent aussi bien leur génie excentrique que la passion pour le vin. Leurs contemporains les appelaient : « Zhang l'excentrique, Su le fou » ou bien « L'excentrique Zhang et Su le saoul ». A la fin de la dynastie, Liu Gongquan 柳公權 (775-865)⁷⁹ proposa une synthèse originale des maîtres des Tang, intégrant également la manière distinctive de Zhong You et de Wang Xizhi.

La calligraphie des Song au début des Qing

Les mille ans traversés par les dynasties Song (960-1279), Yuan (1271-1368), et Ming (1368-1644) établirent la calligraphie comme pratique privilégiée des lettrés-fonctionnaires et symbole de bon goût. Les notions d'expression de soi, de ses émotions, de son tempérament, deviennent prépondérantes sous les Song. Su

⁷⁶ Li Yong 李邕, *zi* Taihe 泰和 (678-747), fonctionnaire et lettré. Il fut notamment gouverneur de Beihai (*Beihai taishou*), d'où son nom dans le « Précis de calligraphie » : Li Beihai 李北海. Calligraphe célèbre sous l'empereur Xuan Zong. Considéré de son vivant comme le plus grand calligraphe de son temps grâce à son style maniériste exagérant l'appui sur les traits de pinceau.

⁷⁷ Zhang Xu 張旭, *zi* Bogao 伯高, connu également sous le nom d'Administrateur Zhang (Zhang changshi 張長史, seconde moitié du VIII^e siècle. Fonctionnaire et calligraphe. Fasciné par le rythme du mouvement, il chercha à l'appliquer à sa calligraphie. Il était souvent ivre et écrivait alors à toute allure. Il tenta même d'écrire avec ses cheveux teints.

⁷⁸ Huaisu 懷素, moine bouddhiste, prénom Qian, *zi* Cang Zhen 藏真 (725-785). Un des plus grands spécialistes de la cursive sous les Tang, notamment de la cursive folle *kuangcao*. Issu d'une famille pauvre, Huaisu entra très jeune au monastère. Dévoué à la pratique de la calligraphie et sans un sou, on raconte qu'il écrivait sur des feuilles de bananiers. Il se déplaça à la capitale où il devint un élève de Zhang Xu. Dans l'ivresse, il lui arrivait d'écrire sur les parois du temple avec son chapeau.

⁷⁹ Liu Gongquan 柳公權 *zi* Chengxuan 誠懸 (778-865), lettré, fonctionnaire, poète et calligraphe. Important calligraphe Tang. Il exerça des charges administratives et fut connu pour sa droiture et son courage. En calligraphie, il se distingue par des traits maigres et osseux. Sa calligraphie est comparée à la fraîcheur d'une nuit d'automne.

Shi 蘇軾, *alias* Su Dongpo 蘇東坡 (1037-1101)⁸⁰, Huang Tingjian 黃庭堅 (1045-1105)⁸¹, *alias* Huang Shangu 黃山谷 (Figure 26), Mi Fu 米芾, *alias* Mi Xiangyang 米襄陽 (1051-1107)⁸² et Cai Xiang 蔡襄, *zi* Junmo 蔡君謨 (1012-1067)⁸³ sont les « Quatre Maîtres de la dynastie Song ». Su Shi 蘇軾 *alias* Su Dongpo 蘇東坡 (1037-1101), homme politique, poète, peintre et calligraphe, prit pour modèle le *Lan Tingxu* de Wang Xizhi puis les œuvres de Yan Zhenqing et de Yang Ningshi⁸⁴. Il avait pour habitude de suspendre les œuvres des maîtres et de les étudier en les observant et en les copiant. Son style libre et trapu a quelques reminiscences de la chancellerie « en ouverture ». Peintre et critique d'art, il posa les bases de la peinture lettrée pour les siècles à venir. Huang Tingjian était quant à lui particulièrement réputé pour son écriture régulière et sa cursive.

Sous la dynastie des Yuan, premier régime non Han qui gouverna l'ensemble du territoire chinois, Zhao Mengfu 趙孟頫 (1254-1322) se fit un nom.

L'élégance à la fois classique et un brin désinvolte devient le critère d'excellence sous les Ming. Les lettrés-fonctionnaires ont alors la double tâche de maintenir l'héritage culturel tout en remplissant une mission politique⁸⁵ et les formes écrites évoluent selon cette double contrainte. Les calligraphes de l'époque Ming se tournent vers les anciennes formes d'expression et redécouvrent l'écriture sigillaire à laquelle ils donnent un « parfum » nouveau.

⁸⁰ Su Shi 蘇軾 *alias* Su Dongpo 蘇東坡 (1037-1101) fait partie, avec Huang Tingjian, Mi Fu et Cai Xiang, des « Quatre Maîtres de la dynastie Song ».

⁸¹ Huang Tingjian 黃庭堅 *zi* Luzhi 魯直 *alias* Shangu 黃山谷, Fuweng 涪翁 (1045-1105), poète, critique et calligraphe des Song, disciple de Su Shi. Il a mené une carrière d'historien en compilant sur ordre impérial l'histoire du règne de Renzong (1022-1063) et occupé le poste de préfet de Fuzhou, Tian Zhou et Hangzhou.

⁸² Mi Fei 米芾 [Mi Fu], *zi* Xiangyang 襄陽, Yuanzhang 元章 (1051-1107), fonctionnaire, peintre, calligraphe et collectionneur d'œuvres anciennes. Auteur d'un texte sur l'histoire de la peinture chinoise intitulé *Huashi*, il est considéré avec Su Shi, Huang Tingjian et Cai Xiang, comme un des quatre maîtres de la dynastie Song.

⁸³ Cai Xiang 蔡襄, *zi* Junmo 蔡忠惠, *hao* Zhonghui 忠惠 (1012-1067), originaire du Fujian. Réformiste politique connu pour son honnêteté. Expert en lettres, calligraphie et agriculture. Il se place dans la lignée calligraphique des Maîtres Jin et Tang. Particulièrement compétent dans les genres ordinaire, cursif et courant.

⁸⁴ Yang Ningshi 楊凝式 vécut sous les Cinq Dynasties. Fils du premier ministre du dernier empereur Tang. Son père passa au service des Liang en 907. On rapporte qu'il était laid. Il s'est volontairement séparé de l'austérité des calligraphes Tang pour se rapprocher de la grâce et de l'élégance de l'époque Jin. On voit ses œuvres comme un passage entre la calligraphie de l'époque Tang et celle de l'époque Song.

⁸⁵ Ouyang Zhongshi, *Chinese calligraphy, op.cit.* Introduction, « The Evolution of Calligraphic Forms and Styles », p. 38.

L'apprentissage de la calligraphie repose sur l'étude des calligraphies des maîtres tels les Deux Wang, Wang Xizhi et son fils Wang Xianzhi et de tous ceux qui, de génération en génération, les prirent pour modèles d'écriture. Ces œuvres étaient collectionnées, copiées au fil des siècles, compilées dans des livres servant de modèles aux apprenants calligraphes. Il s'agissait la plupart du temps d'écrits de petit format, de lettres écrites à l'encre sur papier. Ces œuvres comprenaient également les reproductions par estampage de calligraphies gravées sur des supports durs comme la pierre, le bronze, le bois ou le jade. A chaque génération, les calligraphes écrivaient à leur tour leur version personnelle, rivalisant avec leurs aînés dans des œuvres appartenant au genre régulier ou cursif, enjoué et élégant. Ce jeu de transmission sous forme d'hommage et de brisure innovante s'était déroulé sur plus de mille trois cents ans, quand la redécouverte des stèles du Nord, au début des Qing, mit un frein à cet engouement et ouvrit une autre voie d'exploration du signe et de l'esthétique de l'écrit.

Au XVI^e siècle en effet, la copie des maîtres célèbres, avec en tête les œuvres de Dong Qichang 董其昌 (1555-1636)⁸⁶, calligraphe favori de l'Empereur Kangxi 康熙 (1654-1722) et de Zhao Mengfu, avait tendance à devenir stéréotypée. L'Empereur Qianlong 乾隆 (1711-1799) avait alimenté ce courant en donnant l'ordre de réimprimer le *Chunhuage tie* (Calligraphies du palais impérial de l'ère Chunhua, 990-995). Ces modèles formaient une sorte de « canon visuel »⁸⁷, un système de valeurs esthétiques et stylistiques de référence. Le système des examens impériaux imposait une maîtrise consensuelle des styles à la mode.

Par ailleurs, si la transmission des calligraphies sur papier et sur soie s'était faite par la copie des maîtres anciens, les modèles originaux avaient, pour la plupart, totalement disparus. Or, les vestiges sur pierre et bronze étaient des preuves réelles, concrètes, visibles de ce passé des œuvres. Elles rapprochaient les amateurs et les collectionneurs de l'écriture véritable, d'origine.

⁸⁶ Dong Qichang 董其昌 (1555-1636) était un peintre, calligraphe et critique d'art de la fin de la dynastie des Ming. Célèbre pour ses peintures et ses calligraphies, très expressives, il eut une énorme influence en tant que critique d'art en proposant une dichotomie entre une Ecole du Nord et une Ecole du Sud, dichotomie qui perdura jusqu'au début du XX^e siècle.

⁸⁷ Ledderose, Lothar, « Aesthetic appropriation of ancient calligraphy in modern China », in *Chinese Art, Modern Expressions*, New York : The Metropolitan Museum of Art, 2001, p. 222.

M. Ledderose se demande également si la fin de l'hégémonie des maîtres calligraphes ne correspond pas également à un tournant socio-politique de la conception de l'art, dans la mesure où les objets gravés sont pour la plupart le fait d'auteurs anonymes et qu'ils impliquent non seulement le calligraphe mais le graveur, figure jusqu'alors absente du monde de l'art lettré.⁸⁸ Nous n'avons pas trouvé dans la lecture du « Précis de calligraphie » d'éléments qui permettent de corroborer cette thèse.

Au début du XIX^e siècle, pour s'opposer à la copie des calligraphies sur papier nommée *tiepai* (l'École des Livres de calligraphies modèles), on nomme *beipai*, « École des Stèles », ce courant qui propose l'étude d'écrits gravés non seulement sur des dalles de pierre mais sur des bronzes et des tuiles et couvrant des époques différentes. Les bronzes des Shang (-1600/-1046) et des Zhou (-1046/-256), les stèles des Qin et des Han, des gravures sur pierre des Dynasties du Nord comprenant des épitaphes, des gravures sur falaise et sur briques furent les objets d'un intérêt grandissant. Leur étude et leur imitation permettaient aux calligraphes de s'imprégner d'une force brute, archaïque. Cette étude était d'abord textuelle et critique et se fondait sur des recherches archéologiques. Le terme épigraphie est sans doute le plus approprié pour traduire cette « étude des bronzes et des pierres » (*jinsi xue* 金石學), ensemble d'investigations permettant aux lettrés de rester en lien avec leur histoire, conduisant à renforcer les connaissances étymologiques de la langue chinoise et donnant lieu à d'importantes collections d'inscriptions. Cette passion pour la collection d'inscriptions anciennes a même donné naissance à une pratique courante sous les Qing, qui consistait à visiter les stèles (*fangbei* 訪碑). Ainsi l'amour et la collection des objets antiques, et particulièrement des inscriptions, modifie-t-il l'espace de vie et les pratiques des lettrés et riches marchands, lesquels se font collectionneurs, se réunissent autour de l'appréciation des objets et des œuvres du passé, se font explorateurs⁸⁹.

Ce n'était pas la première fois que ces vestiges du passé, pour la plupart objets utilitaires ou instruments de pouvoir, suscitaient de l'intérêt. Sous la Dynastie des

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Chen Huixia « Antiquarianism and Life » in *Through the Prism of the Past : Antiquarian Trends in Chinese Art of the 16th to 18th Century*, Taipei, National Palace museum : 2003, pp.28-85.

Song, nombreux avaient été les savants à se pencher sur les bronzes et les stèles antiques. Mais ces archéologues et épigraphistes avaient pour but de répertorier les objets, de les classer, de déchiffrer les caractères archaïques gravés à leur surface ou dans l'intérieur des vases. Ouyang Xun et Li Gonglin 李公麟 (1040-1106)⁹⁰ furent parmi ces grands savants. Mais les calligraphes Qing cherchent autre chose, ils cherchent à établir un lien entre ces trouvailles archaïques et le processus d'écriture. Ils cherchent à revivifier leur travail en s'abreuvant aux sources antiques. C'est leur « renaissance »⁹¹.

Au dix huitième siècle, la forte croissance de la population conduit à une construction importante de routes, de canaux, d'habitations et de tombes. On met au jour de nombreux vestiges du passé qui sont déposés en lieu sûr, collectionnés, catalogués, expertisés. Ainsi Ruan Yuan 阮元 (1764-1849) estime-t-il en 1863 que sa collection d'estampages est riche de plus de soixante-dix estampages des Dynasties du Nord (386-581).⁹² En 1786, Huang Yi (1744-1802), antiquaire, entreprend la fouille de sanctuaires familiaux de la dynastie des Han (-206/-220) et protège les vestiges, ce qui fait considérer ces excavations comme un véritable chantier de fouilles planifié.⁹³

Le traitement des données est très précis, très poussé et à rattacher avec le courant *kaozhengxue* 考證學 [École de la recherche des preuves]. Les archéologues considèrent tout autant la forme et la matière des vestiges que leurs inscriptions, même si celles-ci retiennent en priorité leur attention. La forme des caractères et l'évolution stylistique deviennent un réel centre d'intérêt : les caractères sont des formes visibles, sensibles et non uniquement des vecteurs de signification, apportant une connaissance de la culture ancienne. Pour la première

⁹⁰ Li Gonglin 李公麟, *zi* Boshi 伯时, *hao* Longmian Jushi 龍眠居士 (1040-1106). Peintre, lettré et collectionneur. Issu d'une famille de lettrés, il accéda en 1070 au grade de Docteur (*jinshi*). Renonçant pourtant à occuper les hautes fonctions auxquelles il aurait pu prétendre dans l'administration impériale, il se retira à Shucheng (actuelle province de l'Anhui), où il pu s'adonner à la collection des antiquités et à la peinture.

⁹¹ Chen Zhimai, *Chinese calligraphers and their art, In Memory of My Father Ch'en Ch'ing-Ho (1868-1959), Calligrapher, Collector, Connoisseur and Critic*, Australia : Melbourne University Press, 1966. Chapitre 9, « The Qing Renaissance ». pp.145-163.

⁹² Ruan Yuan, *Nanbei shupai lun* (Discussion des Écoles de calligraphie du Nord et du Sud), in *Yanjing Shiji* (Collections du Studio d'étude des Classiques) vol. 3, no.2, *Sibu congkan*, p. 553- 557. Cité par Leddorose, 2001.

⁹³ Wu Hung, *The Wu Liang shrine : the ideology of early chinese pictorial art*, Stanford : Stanford university press : 1989, pp. 4-5.

fois, l'histoire de la calligraphie va pouvoir s'écrire en s'appuyant sur autre chose que sur des livres, qu'il s'agisse de livres d'histoire, de biographies, de traités de calligraphie ou de livres de calligraphies-modèles.⁹⁴

La querelle des deux écoles à l'époque de Liu Xizai

Au moment où naît Liu Xizai (1813), la calligraphie inspirée des études épigraphiques a le vent en poupe. Après plusieurs générations prônant l'étude et la copie des maîtres des dynasties des Wei et des Jin, des Yuan, des Song et jusqu'aux Ming, les calligraphes du début du XIX^e siècle se tournent résolument vers l'étude des stèles comme source de renouveau. Les calligraphes s'orientent vers les genres de chancellerie et de sigillaire longtemps abandonnés. Des découvertes d'inscriptions sur stèles, en particulier dans le Nord de la Chine, nourrissent l'enthousiasme des lettrés. Des écrits critiques détaillant les qualités esthétiques de ces inscriptions et professant leur supériorité sur les œuvres sur papier donnent à ce courant une justification théorique.

Le premier calligraphe qui copia sur papier et au « pinceau de poils » des caractères tracés au « pinceau de fer » fut Jin Nong 金农 (1687-1763), plus connu sous le nom de Jin Dongxin 金冬心. Il faisait partie des Huit Excentriques de Yangzhou (Yangzhou baguai 揚州八怪). Pour accentuer la proximité des caractères écrits et des caractères gravés, il n'hésitait pas à couper la mèche de son pinceau de façon à ce que le tracé au pinceau ressemble à un trait écrit au couteau à graver. Appartenant également au groupe des Huit Excentriques, Zheng Xie 郑燮 (1693-1765), connu sous le nom de Zheng Banqiao 郑板桥, conduisit ce type de recherche et apporta à sa calligraphie sur papier et sur bambou les caractéristiques des écritures gravées. Zheng Banqiao, comme Liu Xizai, est natif de Xinghua 興化

⁹⁴ Dans son article « Aesthetic appropriation of ancient calligraphy in modern China », Lothar Ledderose fait un parallèle entre cet engouement pour l'archéologie en Chine dans la deuxième moitié de la dynastie des Qing et les fouilles entreprises en Italie, en particulier à Pompéï, à la fin du XVIII^e siècle. Dans les deux cas, il note que ces fouilles permettent pour la première fois de s'appuyer sur autre chose que l'écrit pour écrire l'histoire.

et on voit souvent son nom associé à celui de Liu Xizai, les deux hommes faisant la réputation de la ville.

Deng Shiru 鄧石如 (1743-1805) est considéré comme le plus grand calligraphe de la dynastie Qing. Formé très jeune à la gravure des sceaux, maîtrisant l'écriture sigillaire, il vécut sous le patronage d'hommes riches qui lui permirent de consacrer sa vie à récolter des modèles d'écritures anciennes et à forger un style de calligraphie imprégné des critères formels des écritures *bafen* (chancellerie « en ouverture »)⁹⁵ et sigillaire.

Parmi les calligraphes ayant choisi l'École des stèles comme source majeure d'inspiration, et poursuivant l'œuvre de Deng Shiru, certains s'intéressent majoritairement aux styles de chancellerie et sigillaire, comme Wu Xizai 吳熙載 (1799-1870), élève de Bao Shichen 包世臣 (1775-1855), Xu Sangeng 徐三庚 (1826-1890), Wu Changshuo 吳昌碩 (1844-1927) connu notamment pour la copie des Tambours de pierre *Shiguwen* qu'il poursuivit pendant plusieurs décennies, Yang Yisun 楊沂孫 (1813-1881), Wu Dacheng 吳大澂 (1835-1902) et Huang Shiling 黃士陵. Ces calligraphes étaient également d'excellents graveurs de sceaux, le plus éminent étant Wu Changshuo qui participera en 1904 à la fondation de la très célèbre Société de gravure de sceaux de Xiling. D'autres, plus éclectiques, s'appuyèrent sur des sources diverses, faisant fusionner styles et périodes. On compte parmi eux Bao Shichen, surtout célèbre pour la biographie élogieuse qu'il écrivit sur son maître Deng Shiru et pour ses écrits présentant les différences stylistiques entre les deux écoles, He Shaoji 何紹基 (1799-1873), Zhang Yuzhao 張裕釗 (1823- 1894), Zhao Zhiqian 趙之謙 (1829-1884), Yang Shoujing 楊守敬 (1839-1915). Zhao Zhiqian 趙之謙 (1829-1884) fut conduit à la calligraphie par sa passion

⁹⁵ *Bafen* 八分 Chancellerie « en ouverture » ou chancellerie moderne. Écriture de chancellerie qui a gagné en maturité et est arrivée à sa perfection sous les Han postérieurs. Elle supplante ainsi l'écriture *guli* 古隸 (chancellerie ancienne) en cours sous les Han antérieurs et qui avait introduit les éléments du point et du trait, alors que la sigillaire était une écriture de courbes. Cette nouvelle forme de chancellerie insiste sur l'écart des traits obliques descendants à droite et à gauche *bozhe* 波折 ou *bofa* 波發 (d'où son nom de chancellerie en forme de caractère 八 rendu ici par « en ouverture ») et introduit une modulation du trait rompant avec sa linéarité. Nous pourrions traduire également par « chancellerie en forme de λ », ce qui offrirait un équivalent visuel du caractère 八 valable pour les Occidentaux.

pour les inscriptions sur les objets anciens. Kang Youwei 康有為 (1858-1927)⁹⁶, né près d'un demi siècle après Liu Xizai, fera partie de cette catégorie de calligraphes. Enfin, certains calligraphes restèrent fidèles à l'École des Livres de calligraphie modèle et parmi eux Guo Shangxian 郭尚先 (1785-1832) et Dai Xi 戴熙 (1801-1860), qui prit modèle sur Mi Fu et Dong Qichang. Weng Tonghe 翁同龢 (1830-1904) est quant à lui connu pour sa cursive, puisant ses racines dans les œuvres de Zhao Mengfu, Dong Qichang et Yan Zhenqing. Pourtant, il s'inspira également de l'École des stèles et modula son style élégant par une touche d'archaïsme.

Tous ces calligraphes ont forgé des formes nouvelles en modelant les écritures régulière et cursive sur les caractéristiques des écritures archaïques. Ils ont dans le même temps redonné une dimension artistique à ces écritures, une vie esthétique qui s'ajoute à leur dimension de témoignage historique. Ils ont autorisé les calligraphes postérieurs à revisiter les genres calligraphiques de la sigillaire et de la chancellerie au même titre que les genres régulier et cursif. Quel style Liu Xizai choisira-t-il de défendre ?

Nous allons d'abord donner un aperçu de la vie de Liu Xizai, de son enfance et de ses études, de sa carrière de fonctionnaire et d'enseignant, en nous attardant autour de ses amis et de ses élèves : les premiers pour mieux faire comprendre l'environnement dans lequel il vivait et écrivait, les seconds pour mieux connaître le public auquel s'adressait ses écrits et mieux comprendre comment ces jeunes gens mirent en pratique les enseignements de leur professeur.

I-3 Présentation de Liu Xizai

⁹⁶ Kang Youwei 康有為(1858-1927) était un lettré, calligraphe et théoricien politique. Durant la Réforme des Cent Jours (juin-septembre 1898), plusieurs réformes se réalisèrent à son initiative, mais à la suite de l'échec de ce mouvement, menacé de mort, Kang Youwei s'enfuit au Japon avec son disciple Liang Qichao 梁啟超 (1873-1929). Ce n'est qu'en 1913, après avoir séjourné dans plusieurs pays, dont le Royaume Uni et le Canada, qu'il rentra en Chine, avec le projet de rétablir la monarchie. Il est l'auteur de nombreux ouvrages, dont *Guangyizhou shuangji* 廣藝舟双楫 [Prolongement de *La double rame de la barque des arts*]. Ce traité se veut en prolongement de l'ouvrage de Bao Shichen, *Yizhou shuang ji* 藝舟双楫 [La double rame de la barque des arts], d'où son nom.

Le texte que nous présentons est écrit par un homme qui semble comme à l'abri des problèmes de son temps. Il ne fut jamais impliqué directement ni ne participa volontairement à l'une ou l'autre des crises que ses contemporains traversèrent. Il poursuivit sa route faite de recherches sur les Classiques et de transmission aux étudiants de ce qui lui semblait l'essentiel de l'enseignement des Anciens, en insistant sur la réflexion sur les lectures mais sans jouer de rôle politique notable. Il fut certes parfois malmené par les conditions politiques, les révoltes internes et les agressions étrangères et ces troubles le conduisirent à reporter ou à annuler des missions d'enseignement. Par ailleurs, ce contexte exerça une pression certaine sur sa façon d'enseigner et sur le contenu de ses cours.

La biographie de Liu Xizai se trouve dans le tome IV de l' *Ebauche de l'Histoire des Qing* (Qing Shigao 清史稿), au chapitre 480, un chapitre consacré aux lettrés confucéens (*rulin* 儒林)⁹⁷. La notice porte le numéro 13 158. Cette bibliographie se trouve également résumée dans l'ouvrage *Qingdai puxue dashi liezhuan* 清代樸學大師列傳 [Biographie des grands maîtres de l'Ecole des Etudes critiques des Classiques de la dynastie des Qing]⁹⁸ qui classe Liu Xizai parmi les philologues (*xiaoxue* 小學) et ajoute quelques éléments familiaux. On trouve également une bibliographie dans l'ouvrage en trois volume *Qingdai qibai mingren zhuan* 清代七百名名人傳 [Biographies de sept cents personnages célèbres de la dynastie Qing]⁹⁹ au chapitre des hommes célèbres s'étant illustrés dans les études critiques (*puxue* 樸學). La *Xinghua xianzhi* 興化縣誌 [Monographie locale du district de Xinghua]¹⁰⁰ est également une source de données bibliographiques importantes pour Liu Xizai, ses proches et ses amis. Enfin, plusieurs dictionnaires comportent une biographie de

⁹⁷ Zhao Erxun 趙爾巽, *Qing shigao*, Beijing: Zhonghua shuju, 1998, tome 4, chapitre 43, rubrique 480, notice 13 158, p. 3370.

⁹⁸ Zhi Weicheng (ed), *Qingdai puxue dashi liezhuan* 清代樸學大師列傳 (Biographie des grands maîtres de l'Ecole des Etudes critiques des Classiques de la dynastie des Qing), Changsha : Yuelu shushe, 1998, p. 178.

⁹⁹ Cai Guanluo (ed), *Qingdai qibai mingren zhuan* 清代七百名名人傳 [Biographies de sept cents personnages célèbres de la dynastie Qing], Hongkong : Yuandong tushu gongsi, 1963, p. 1691.

¹⁰⁰ Zhang Keli, *Xinghua xianzhi* 興化縣志 1-3. Taipei : Chengwen chubanshe, 1983.

Liu Xizai, et notamment le *Lidai jiaoyu mingren zhi* 歷代教育名人志 [Biographies des grands éducateurs des dynasties sussesives]¹⁰¹.

Nous avons travaillé à partir des livres et archives cités ci-dessus et nous sommes appuyés sur le livre de Yang Baopu 杨抱朴, *Liu Xizai nianpu* 劉熙載年谱[Chronique de la vie de Liu Xizai]¹⁰² paru en 2010.

Une enfance pauvre

Liu Xizai 劉熙載, *zi* Bojian 伯簡, Boxian 伯咸, hao Rongzhai 融齋, nom tardif Wuya zi 寤崖子, est né le 25 février 1813 à Xinghua 興化, province du Jiangsu 江苏 dans un milieu pauvre et intègre. Son père, Liu Songling 劉松齡, *zi* Heyu 鶴與, eut sur lui une influence durable. C'était un homme bon et droit, bien que peu éduqué. De niveau social modeste, il n'hésitait pas à secourir les siens quand ils étaient dans le besoin. A la fin de l'année, quand le riz venait à manquer, il ne s'en plaignait jamais. Sa maison était à côté de la halle aux grains où l'on distribuait les céréales aux plus démunis. Le père de Liu Xizai donna une pièce de sa maison pour agrandir cette Halle. Dans les conversations avec le voisinage, il cherchait toujours à trouver des solutions aux problèmes et à être dans une attitude positive. Quand Liu Xizai eut acquis sa renommée, on donna au père le titre honorifique posthume de *jiansheng* 監生 qui désigne un étudiant admis à l'Ecole des fils de l'empereur (Guozi jian 國子監).

Liu Xizai rapporte que son père disait de lui: "Il peut entrer dans la Voie, mais il lui faut encore réfréner ses désirs et réfléchir davantage"¹⁰³. Son père disait encore: "Un jour, il comprendra", sous-entendant que ses connaissances lui deviendraient limpides et lumineuses. Ainsi, quand son fils eut neuf ans, Liu Songling lui donna-t-il le nom de Xizai 熙載 que l'on pourrait traduire par « Celui qui porte en lui la

¹⁰¹ *Zhongguo jiaoyu daxi* 中國教育大系, *Lidai jiaoyu mingren zhi* 歷代教育名人志 [Dictionnaire encyclopédique de l'éducation en Chine : Biographies des grands éducateurs des dynasties sussesives]. Hubei : Hubei jiaoyu chubanshe, 1994.

¹⁰² Yang Baopu, *Liu Xizai nianpu* [Chronique de la vie de Liu Xizai], *op.cit.*

¹⁰³ 是子可以入道, 殆少欲而能思者也。寤崖子傳 Biographie de Wu Yazhi.

Dans *Qingdai puxue dashi liezhuan* 清代朴學大師列傳 (Biographie des grands maîtres de l'Ecole des Etudes critiques des Classiques de la dynastie des Qing) on trouve cette phrase : « 此子學問當以悟入 » (Cet enfant doit prendre conscience de ses connaissances).

lumière ». L'année d'après, le père mourut. Liu Xizai le pleura et montra beaucoup d'égard envers sa mère. Comme sa famille était pauvre, il alla vivre, pour une somme modique, dans un temple bouddhiste. Là, il dévorait les livres jusqu'au cœur de la nuit. Quand il eut quinze ans environ, sa mère mourut. Il n'eut plus personne sur qui s'appuyer et ne put faire autrement que de travailler pour subsister. Sa première expérience de labeur tourna court : employé dans une boutique de grain du district de Xinghua, il fut vite congédié par le patron qui n'appréciait pas que le jeune homme soit toujours un livre à la main. Finalement, il trouva un emploi dans une école primaire.

Sa formation et sa carrière d'enseignant

Yu Yue 俞樾, grand confucéen de la fin des Qing, a écrit sur l'építaphe de Liu Xizai : « Il est né différent des autres »¹⁰⁴. On dit de lui que, petit, il n'était ni insouciant ni plaisantin comme les autres enfants et, qu'à sept ans, il savait composer des poèmes et avait acquis une profonde intelligence des textes. Au vu de la pauvreté de sa famille, il est peu probable qu'il ait pu recevoir l'éducation de professeurs à domicile, il n'en est pas moins vrai qu'il a dû recevoir un enseignement. On le disait « véritablement fait pour l'étude ».

Qui ont été ses professeurs? Zhang Quan, *zi* Bingheng, Xu Tao *zi* Ziling, Yao Jishen *zi* Siyu et enfin Rong Rongguang *zi* Zhuzai. C'est avec ce dernier qu'il discuta des textes classiques inlassablement pendant vingt ans, ce qui eut sur lui une influence durable. Ces personnes ne sont pas devenues célèbres, n'ont pas laissé de traces écrites, mais Liu Xizai garda pour elles beaucoup de respect et fut tout aussi heureux de recevoir leur enseignement que celui de confucéens célèbres qu'il connut ensuite. Une cinquième personne mérite d'être citée, il s'agit de Xie Rushen, calligraphe, peintre de fleurs et de paysages, qui a toujours su encourager le jeune homme.

¹⁰⁴ Yu Yue 俞樾, *Zuochunfang zuozhongyun Liu jun mubei* 左春坊左中允劉君墓碑 (Pierre tombale de Liu Xizai par Yu Yue).

A dix-sept ans, Liu Xizai ouvrait sa propre école primaire au sein de laquelle il enseigna avec le livre *Shujing jizhuan* 書經集傳 [Commentaire du Livre des documents] rédigé par Cai Shen 蔡沈 (1167-1230) et notamment le chapitre intitulé « Yugong 禹貢 ». Il faisait le tour des tables de ses élèves en leur récitant le livre qu'il connaissait par cœur.

A vingt ans, il passa avec succès le premier échelon des examens mandarinaux du district et devint *zhusheng* 諸生 [Bachelier]. Il entra à l'Académie *Wenzheng* (*Wenzheng shuyuan* 文正書院). La même année, il se maria avec une jeune fille du district, du nom de Zong, fille de Zong Dingbao.

Entre vingt-quatre et vingt-six ans, Liu Xizai fut promu au grade de *shengyuan* (étudiant officiel, dit communément *xiucaï*, « talent parfait »)¹⁰⁵. C'est aussi la période où naquit son premier fils Yicheng, *zi* Xingan. Adulte, son fils était versé dans l'astronomie, les mathématiques¹⁰⁶, l'utilisation du boulier et dirigeait le cours de mathématiques à l'institut Xiuzhi. Il était ami avec le mathématicien anglais John Fryer, alias Fu Lanya 傅兰雅 (1839–1928), traducteur d'un livre sur l'algèbre que Yicheng retoucha. Lui même écrivit un ouvrage de mathématiques, le *Jianyian suangao*. D'ailleurs, Liu Xizai était également versé dans les mathématiques puisque, d'après le *Qing shigao*, « il écrivit aussi une "Comptine [de la règle] du positif et du négatif de l'inconnue céleste" afin de rendre plus claires les méthodes d'addition, de soustraction, de multiplication, de division, d'annulation [entre une

¹⁰⁵ En ce qui concerne le système des examens et le titre obtenu aux différents échelons, lire les notes 2 et 4 du livre de Marianne Bastid, *L'évolution de la société chinoise à la fin de la dynastie des Qing, 1873-1911*, Paris : Cahiers du Centre Chine, 1979, chapitre premier « Les classes privilégiées ». Nous en proposons ici une synthèse. Le système des examens permettait de sélectionner les candidats à la fonction publique. Il existait des examens littéraires, militaires et de traducteurs. Ces examens se faisaient en trois étapes, chaque étape comprenant plusieurs épreuves et permettant d'atteindre les grades de bachelier *shengyuan* (étudiant officiel), dit également *xiucaï* (talent parfait) ; de licencié *juren* (homme recommandé) et de docteur *jinshi* (lettré accompli). Si le passage des examens était la voie officielle d'obtention des titres, le titre de bachelier pouvait s'acheter et les titres de bachelier et, plus rarement, de licencié, pouvaient être octroyés par faveur impériale. Entre les bacheliers (*shengyuan*) et les licenciés (*juren*) existait la catégorie intermédiaire de *gongsheng*, qui faisait référence aux étudiants « présentés » à la Cour pour y subir un examen plus solennel. Seule cette catégorie donnait un accès certain à un poste régulier de fonctionnaire.

¹⁰⁶ Dans la biographie de Liu Xizai contenue dans le *Qingdai puxue dashi liezhuan* 清代樸學大師列傳 (Biographie des grands maîtres de l'École des Études critiques des Classiques de la dynastie des Qing), on apprend que son fils se fit un nom en mathématiques.

valeur positive et une valeur négative] et de racine carrée. »¹⁰⁷ Rappelons que les influences occidentales dans les domaines des sciences et des techniques avaient pénétré la Chine dès l'époque de Matteo Ricci (1552-1610) et que les savants chinois avaient depuis lors fait tout un travail de comparaison et d'intégration des données étrangères aux traditions chinoises.¹⁰⁸

Quand Liu Xizai eut vingt-cinq ans, le professeur Zha Xianqin, possédant une grande connaissance des textes anciens et exerçant au sein du Wenzheng shuyuan, lui enseigna l'art de la composition. Avant de travailler dans cet institut, ce professeur enseignait dans une grande famille, celle de Yuan Jiasan 袁甲三, zi Wuqiao 午桥 (1806-1863), qui était parvenu au plus haut rang de l'administration impériale et occupait la fonction de gouverneur des transports maritimes dans le Sud du Changjiang. Il était également l'oncle de Yuan Shikai 袁世凱 (1859-1916) qui joua un rôle politique déterminant dans les dernières années de l'Empire Qing et fut le premier président de la République en 1912.

Quand Liu Xizai fut en poste à Pékin, il rencontra parfois encore le professeur Zha. Au fil des discussions, le professeur demanda à Liu Xizai quelles étaient ses lectures. Celui-ci donna le nom de deux livres bouddhistes: le *Lengyan* 楞嚴 et le *Yuanjue* 圓覺¹⁰⁹. Le professeur s'enquit alors des titres pour les lire à son tour et le

¹⁰⁷ « 又作天元正負歌，以明加減乘除相消開方諸法。 » La traduction du titre ainsi que les références qui suivent nous ont été proposées par Catherine Jami. Dans l'ouvrage de Li Di 李迪, *Zhongguo shuxue shi daxi, Fujuan dier juan: Zhongguo suanxue shumuhuibian* 中國數學大系副卷第二卷: 中國算學書目匯編 (Compendium des mathématiques chinoises, volume supplémentaire, second volume : liste des titres de livres d'arithmétique chinois), Beijing: Beijing shifan daxue chubanshe, 2000a, p. 83, il est indiqué que la comptine mentionnée ci-dessus se trouve dans le *Zuofei ji* 昨非集 (Collection d'écrits inédits) écrit par Liu Xizai et publié à la huitième année de l'ère Guangxu (1882) ainsi que dans la collection de l'historien des mathématiques Li Yan, et qu'il est maintenant conservé à la bibliothèque du *Ziran kexue yanjiusuo* 自然科學研究所 (Centre de recherche sur les sciences naturelles), à Pékin. *Zuo feiji* (Collection d'écrits inédits), p.103-105. [<http://ctext.org/library.pl?if=gb&file=95600&page=1>]

¹⁰⁸ Sur ce sujet, lire Jacques Gernet, *Le Monde chinois*, chap. 4, « Les courants intellectuels au XIX^e siècle, » « Les influences scientifiques de l'occident » et Catherine Jami, « L'empereur Kangxi et les sciences : réflexion sur l'histoire comparée », in *Etudes chinoises* XXV (2006). pp. 13-40.

¹⁰⁹ Le *Dafoding rulaimiyin xiuzhengliaoyi zhupusa wanheng shoulengyan jing* 大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經 [Sutra Shūrangama aux dix mille pratiques de tous les bodhisattvas, signification ultime pratiquée et prouvée, cause secrète des tathāgatas, du sommet du grand Bouddha], simplifié en *Lengyanjing* 楞嚴經 est la tradition chinoise du Sutra *Shurangama* [Livre de celui qui surmonte toute chose]. Il fut vénéré dès la dynastie Tang par toutes les écoles du bouddhisme chinois et beaucoup commenté au cours des siècles. Il souligne que dans la recherche de concentration et l'établissement de l'éveil *samādhi*, l'enseignement *dharma* est nécessaire mais

remercia ultérieurement de cette suggestion par laquelle il avait plongé dans cet univers jusqu'alors inconnu. Pour Liu Xizai, ce n'était que le juste retour des choses, et peu importait qui était le professeur de qui, l'essentiel tenant dans cette formule bouddhique : *ru xinchuan huo qu huanlai* 如薪傳火去换来 [Comme le feu du savoir se transmet et s'en revient].

Son gendre Wu Songtai, né en 1838, « d'une famille de bonne réputation », était l'un des meilleurs élèves de Liu Xizai. Il avait un certain talent pour la littérature et plus encore pour la calligraphie et la gravure de sceaux. Vers trente ans, il voyagea à travers la Chine et composa de nombreux poèmes, conservés en deux recueils. Grâce à son fils Tongjia, il obtint le titre honorifique de Tongfeng daifu.

Liu Xizai poursuivit sa carrière. En 1839, à l'âge de vingt-sept ans, il se rendit à Nanjing pour participer à l'examen provincial triennal. On sait qu'il fut reçu premier sur plus de treize mille participants et cent dix-sept lauréats et qu'un des sujets qu'il eut à traiter s'intitulait : « Zi yue wuzhi 子曰吾之 [Confucius dit : moi, par rapport aux autres...] »¹¹⁰ en un chapitre, trois phrases et un paragraphe.

En 1844, il passa l'examen de la capitale. Il fut reçu vingt-neuvième du troisième grade à la première épreuve et quatre-vingt-douzième à la seconde ; à la troisième épreuve, devant l'empereur, il fut reçu vingt-septième du deuxième grade. Il était alors devenu docteur *jinshi* (lettré accompli). Au mois de mai de cette même année, les lauréats furent reçus par l'empereur qui les nomma *shujishi* 庶吉士 (lettrés fastes), une appellation qui, depuis les Ming, désignait les docteurs admis à l'Académie Hanlin 翰林 avec de très bons résultats. En 1845, il passa un examen pour devenir professeur. Sa composition littéraire et sa calligraphie furent parmi les

qu'il doit nécessairement s'accompagner de méditation et donne des instructions concrètes pour la pratique de celle-ci.

Le *Da fangguang yuanjue xiuduoluo liaoyi jing* 大方廣圓覺修多羅了義經 [Le Grand et Vaste Soutra au Sens ultime de l'Éveil parfait] simplifié en *Yuanjue jing* 圓覺經 [Soutra de l'éveil parfait] est la traduction en chinois du *Mahavaipulya purnabuddhasutra prassanartha sutra*, texte important et très commenté où le Bouddha Shakyamuni répond aux questions des douze grands bodhisattvas. Catherine Despeux a traduit ce texte en français : Despeux, Catherine, *Soutra de l'éveil parfait* (Yuanjue jing), Paris : Fayard, 2005.

¹¹⁰ « 子曰：“吾之於人也，誰毀誰譽？”如有所譽者，其有所試矣。斯民也，三代之所以直道而行也。 » *Lunyu* 論語, chap.15. « Le Maître dit : « Quand je parle des autres, ai-je jamais dispensé le blâme ou l'éloge ? Si j'ai fait l'éloge de quelqu'un, ce devait être après l'avoir vu à l'œuvre. Notre peuple d'aujourd'hui est celui-là même qui permit aux Trois dynasties de marcher dans la voie droite. » *Les Entretiens de Confucius*, Traduction de Pierre Ryckmans, Paris : Gallimard, 1989, p. 87.

meilleures. Les deux dernières épreuves de l'examen consistaient à composer un essai sur « la comparaison entre la moralité et le jade » et un poème dont le titre était imposé : « La froideur du pavillon d'herbe dans les profondeurs du fleuve en mai ». Admis à l'Académie Hanlin comme *bianxiu* 编修, à savoir réviseur assistant dans l'édition des textes classiques, il fut à nouveau reçu par l'empereur en septembre de la même année. L'année suivante, il écrivit une stèle pour l'Académie Hanlin et reçut alors le titre de *sanguan* 散官, qui signifie « libéré de l'Institut ». Ce titre professionnel fait référence aux Bacheliers de l'Académie Hanlin qui, après trois ans de formation intensive en études littéraires étaient « libérés de l'Institut » pour passer un dernier examen devant l'empereur puis qui restaient travailler à l'Académie comme compilateurs juniors ou séniors ou bien « libérés de l'Institut » dans une seconde acception afin de débiter une carrière administrative¹¹¹. Pour mémoire, l'Académie Hanlin avait été fondée au huitième siècle de notre ère par l'empereur Minghuang des Tang. Ses membres, lettrés et artistes étaient chargés de travaux d'érudition et d'édition commandés par l'empereur. L'Académie avait également un rôle normatif dans les domaines des lettres, de l'éducation et des arts de l'écrit.

En 1853, il fut affecté à l'École des fils de l'empereur et enseigna aux princes impériaux et notamment au futur Empereur Xianfeng 咸豐 (1831-1861), qui régna de 1850 à 1861. En 1856, Liu Xizai travailla au gouvernement, mais cette affectation lui déplut et il demanda à être envoyé dans le Shandong pour enseigner.

En 1860, quand les forces armées franco-britanniques envahirent et pillèrent Pékin, la plupart des fonctionnaires, surpris et apeurés, prirent la fuite au Rehe (Jehol). Liu Xizai resta à son poste. Recommandé par Hu Linyi 胡林翼, titre posthume Wenzhong 文忠, gouverneur du Hubei¹¹², il quitta la capitale pour Wuchang où il fut chargé d'enseigner à l'Académie Jiangnan. Mais le contexte de guerre était peu propice à l'enseignement. Il tenta de retourner à la capitale et, à mi-chemin, se

¹¹¹ Charles O. Hucker, *A dictionary of official titles in imperial China*, Stanford, Stanford University Press, 1985, p.399.

¹¹² « 以病乞假, 巡撫胡林翼特疏薦。 [Il prétextait une maladie pour demander un congé et fut appuyé dans sa requête auprès de l'empereur par Hu Linyi gouverneur de la province du Hubei.] », *Qingshi gao*, Tome 4, notice 13 158, p. 3370.

rendit dans le Shanxi. C'est alors que lui parvint l'annonce de la mort de l'Empereur Xianfeng (1851-1861) et qu'il reçut l'ordre de l'Empereur Tongzhi 同治 (1862-1874) de retourner dans son ministère. En 1864, il fut nommé officier d'éducation au Guozijian 國子監 (l'Ecole des fils de l'empereur)¹¹³ et à l'automne de la même année inspecteur d'éducation de la province du Guangdong. Il fut dans le même temps chargé de donner des conférences avec le lettré Chen Li. Chen Li loua alors la personnalité vertueuse et détachée de Liu Xizai, ainsi que son immense savoir et s'étonna de ce jeune homme qui semblait, par son attitude comme par son savoir, bien supérieur aux lettrés de son temps. Voilà en effet comment il s'adressait aux candidats :

« Il écrivit quatre exhortations dans le but de former les candidats à « réprimer leur colère », « restreindre leur désirs », « s'amender », « corriger leurs erreurs » et il leur disait encore de suivre l'exemple des Sages, et qu'ils devaient en premier lieu suivre ses sermons. »¹¹⁴

Chargé d'organiser les examens mandarinaux aux trois niveaux de l'administration (gouvernement, province, district), il mit en place les réformes nécessaires pour la formation et le choix des candidats. Impartial dans l'examen des copies, il se montrait en revanche familier et bienveillant pour les étudiants reçus aux examens qu'il traitait comme ses propres enfants. Avant le terme de son engagement de trois ans, il demanda un congé prolongé et se retira de la vie publique. Le besoin de retrait de la vie publique semble être chez lui un besoin récurrent et le retour au pays n'est jamais triomphal :

Il menait une vie frugale et simple et, avant même d'avoir complété sa charge, demanda à rentrer dans son pays natal. Il n'avait, pour tout bagage, qu'une mallette de livres.¹¹⁵

¹¹³ Il s'agit de l'instance chargée de superviser les écoles de la capitale dynastique, et particulièrement le Collège impérial (*Taixue* 太學).

¹¹⁴ 督學廣東，作懲忿、窒欲、遷善、改過四箴訓士，謂士學聖賢，當先從事於此。 *Ibid.*

¹¹⁵ 所至蕭然如寒素，未滿任乞歸，襆被篋書而已。 *Ibid.*

De 1867 à 1880, Liu Xizai enseigna à l'Académie Longmen à Shanghai. Il forma une quantité de jeunes intellectuels qui jouèrent un rôle dans la vie politique chinoise et contribua, dans une certaine mesure, à la modernisation de la Chine. Le nombre de ces étudiants en résidence resta toutefois assez modeste puisque de vingt-six à sa création, il passa à trente-six en 1880.¹¹⁶ Mais il y avait également un certain nombre d'étudiants qui suivaient les cours de l'Académie sans y résider, ce qui amenait le nombre de ces jeunes recrues à cinquante.



龙门师范校舍一角

¹¹⁶ Ying Baoshi, « Xundao Ying Baoshi Longmen shuyuan ji », 9 : 695. Cité par Keenan, Barry C., *Imperial China's last classical academies : social change in the lower Yangzi, 1864-1911*, Berkeley : institute of East Asian Studies, University of California, Berkeley, 1994. (China research monograph ; 42).

Figure 4 : Photo de l'Académie Longmen devenue l'Ecole normale de Longmen en 1904¹¹⁷

L'Académie de Longmen mérite qu'on s'y attarde. Cette académie d'élite avait été mise en place en 1865 sur le modèle des académies régionales modernes fondées au Japon. Shanghai, depuis le Traité de 1842, est une ville économiquement très active. Les lignes de démarcation entre la noblesse lettrée et la classe de plus en plus opulente des marchands se font plus lâches. Les échanges marchands et technologiques avec l'Occident grossissent et passionnent. Cette situation est à relier à la présence à Shanghai d'arsenals occidentaux et de troupes qui ont aidé à supprimer la révolte des Taiping. On trouve également dans la ville des bureaux de traducteurs et d'interprètes et les premières maisons d'édition apparaissent. Dans ce contexte d'une influence occidentale qui va croissant est créée l'Académie Longmen, destinée à préserver le meilleur de la tradition confucéenne¹¹⁸.

Les directeurs de l'Académie qui se succédèrent avaient tous réussi brillamment les examens impériaux. Conscients de leur rôle dans l'éducation de l'élite chinoise, ils insistèrent tous sur le but de leur enseignement : former des jeunes gens talentueux, et non uniquement de hauts fonctionnaires zélés.

L'essentiel pour une académie est de produire du talent. La connaissance réelle est définie à la fois par la substance et la fonction. L'étude ici n'a pas pour seul but de former des fonctionnaires.¹¹⁹

De 1865 à 1904, il y eut neuf directeurs de l'Académie. Liu Xizai fut le troisième, celui qui bâtit la réputation de l'Académie. Les deux directeurs précédents, Gu Guangyu et Wan Huquan, avaient fixé les grandes lignes de l'enseignement. Une place d'importance était faite à la réflexion des étudiants sur les textes classiques et sur la nécessité pour les jeunes gens de mettre en pratique les enseignements

¹¹⁷ Archives numérisées de la ville de Shanghai
[http://www.archives.sh.cn/shjy/shzg/201403/t20140312_40421.html.] Photo publiée avec l'autorisation des responsables des archives.

¹¹⁸ Keenan, Barry C., *op.cit.*

¹¹⁹ Longmen shuyuan, *Xuding Shanghai Longmen shuyuan zhangcheng liuze*, 1b-2, *op.cit.*

dans leur comportement et leur vie quotidienne. Ces exigences s'appuient sur la Grande Etude et les écrits de Zhu Xi (1130-1200)¹²⁰. Sur leur pupître, les étudiants pouvaient lire les premières règles d'enseignement à l'Académie et nous citons ici la première:

« Precept one:

Emphasize implementation. Those studying classical texts should begin with rigorous analysis of the content and then should complete the Learning by practicing it.

To know and to be able to practice that knowledge is real knowledge. According to the *Doctrine of the Mean* : to study broadly, inquire, analyze, and clearly argue an issue should result in earnest practice of what one has learned. Those who want to attain knowledge through Learning must reflect to reach that objective. In establishing an academy we ask the students who study the orthodox tradition to better themselves, and thereby not pass along what is bad in one's self. In this way, gradually and through reflection, one can attain sincerity.

If you do not fix your will, you cannot firmly implement what is sought, and practice it. In this case what is analysed will be of no use. All students should analyse their behavior often to see if it is in conformity with what they study in their books. One must keep what one studies in conformity with one's own behavior or there will be self-recrimination. »¹²¹

Liu Xizai, ses amis et ses élèves

Liu Xizai était un homme de confiance. Il entretenait des relations constantes et durables avec ses professeurs comme avec ses amis.

En 1843, avec cinq autres lettrés chinois, il voyagea à Gong Jitai 供极台 dans la province du Jiangsu, là où le célèbre lettré Zong Zixiang 宗子相 (époque Ming) tenait réunion avec ses six amis, six amis comme les six étoiles de la constellation

¹²⁰ Zhu Xi, *Learning to be a sage : Selections from the Conversations of Master Chu, arranged topically*, Berkley : University of California Press, cop. 1990. trad. Gardner, Daniel K., chap. 7.

¹²¹ Longmen shuyuan, *Xuding Shanghai Longmen shuyuan Kecheng liuze*, 1. Keenan, *op.cit.*

de *baidou*, la grande ourse. Les amis de Liu Xizai s'appelaient Kang Faxiang (1788-1865), mandarin et poète ; Jin Zishi, mandarin, poète et peintre ; Xie Cezhi ; Huang Zizhong, calligraphe et poète, doué pour l'écriture cursive ; Li Xueshan, fils et petit fils de lettré, grand lecteur.

Ce genre de pèlerinage était très prisé par les gens de lettres. Ces pèlerins de la culture, sur la trace des grands modèles du passé, écrivaient à leur retour un récit de voyage qui avait la fonction d'immortaliser ce moment amical, de l'inscrire dans l'histoire. Et l'inscription n'était jamais aussi réelle que lorsqu'elle se faisait sur place, sur le lieu même de la visite au Cher Disparu, inscription dans la pierre qui s'intégrait alors au paysage et marquait à jamais le passage de ces admirateurs dans l'histoire du lieu¹²².

En septembre 1845, il retourna dans son pays natal à l'occasion du décès de son ami Zong dont il exhorta le fils à travailler dur et à avoir une vie exemplaire. Un an plus tard, il l'emmena passer l'examen du district de Taizhou, s'installant avec lui à Dongyuan, à l'est de la ville, dans un endroit calme, loin des zones commerciales, le temps des examens.

On sait que Liu Xizai rencontra Wei Yuan 魏源 (1794-1857), lequel passa l'examen de la capitale en 1844 mais ne fut reçu qu'à la première épreuve, les examinateurs ayant trouvé que ses compositions manquaient de sérieux. On sait que les deux hommes se sont connus mais sans plus de détails. Wei Yuan rédigea le *Haiguo tuzhi* 海國圖志¹²³ (Etude illustrée des nations maritimes) en cent *juan*, un livre pionnier dans la représentation moderne de l'histoire et de la géographie des pays occidentaux, exposant également des éléments de sciences naturelles et de sociologie : une façon totalement nouvelle de considérer l'Occident. Il proposait en outre d'apprendre la science et la technologie des pays occidentaux ainsi que leurs méthodes d'organisation et d'entraînement des forces armées afin de mieux se défendre contre les agressions étrangères. Il soutenait que la connaissance naissait de l'expérience directe, qu'il n'existait pas de « savoir avant l'action »¹²⁴.

¹²² Strassberg, Richard E., translator, annotations, & introduction *Inscribed Landscapes: Travel Writing from Imperial China*. Berkeley: Univ. of Calif. Press, 1994. [<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft2m3nb15s/>] vérifié le 16/08/14.

¹²³ Qing, *Gansu Ping Qingjing gudao shu* [清]甘肅平慶涇固道署: 1876.

¹²⁴ Bai Shouyi (dir.), *Précis d'histoire de Chine*, Beijing : Editions en langues étrangères, 1988.

A la même période, à Yangzhou, il rencontre à nouveau Li Hang, avec lequel il avait passé l'examen à la capitale et avec qui il lie amitié. Les deux hommes sont éditeurs au sein de l'académie Hanlin.

En 1847, à l'âge de trente-cinq ans, Liu Xizai écrit un poème pour commenter et célébrer le livre *Boshan shihua* de son ami Kang Faxiang et le compare au grand poète chinois Qu Yuan¹²⁵. La même année, il écrit un poème pour son ami Zhan Yuan, lettré talentueux « aux pensées merveilleuses » et grand joueur de *go* sans emploi. Il vante son « détachement des affaires du monde », son caractère rigoureux mais déplore sa condition misérable et termine par cette formule « Pourquoi ne pas t'en aller d'un geste de manche ? » Ce poème fait ressortir le souci de Liu Xizai quant à la condition sociale et financière de son ami, auquel les vêtements pauvres donnent une image qui n'est pas à la hauteur de ses qualités intérieures et auprès duquel les « riches » aiment se distraire.

Des amitiés, Liu Xizai en contractait également en haut lieu, comme il est rapporté dans le *Qing shigao* :

Dans la deuxième année de l'ère Xianfeng (1851-1861) [en 1853], il fut nommé à l'Ecole des Fils de l'Empereur. Il noua une amitié profonde avec le Grand Secrétaire Wo Ren¹²⁶ (1804-1871) qui assumait les fonctions de Grand Conseiller, bien qu'ils aient l'un et l'autre des conceptions différentes de l'étude. Wo Ren considérait les Frères Cheng et Zhu Xi comme lignée principale ; Liu Xizai prenait en compte

¹²⁵ Qu Yuan 屈原 (340-287), éminent poète et homme politique déchu. Mandarin au service de l'Etat de Chu pendant les Royaumes Combattants. Il a notamment écrit les *Chuci* [Poèmes de Chu].

¹²⁶ 倭仁 (1804-1871), *zi* Genfen 艮峰, fut un haut fonctionnaire de la Dynastie des Qing. C'était un homme de la bannière rouge unie, une des huit bannières mandchoues, d'origine mongole. Il réussit l'examen impérial la neuvième année de l'ère Daoguang, fut nommé Docteur à l'Académie Hanlin et compilateur assistant. Il fut fonctionnaire au service du prince héritier, répétiteur impérial et tuteur royal, chargé d'expliquer les Classiques à l'Empereur et aux Princes, président du grand secrétariat du prince héritier, professeur de l'Empereur Muzong 穆宗 (1862-1874), nom de règne Tongzhi 同治 (r.1862-1875). Il fut responsable adjoint d'une bannière, ministre des travaux publics, grand secrétaire du Pavillon du Palais. Très conservateur, il fut à la tête du mouvement des réactionnaires (*wangu pai* 顽固派) pendant l'ère Tongzhi. Il s'opposa à la création d'un enseignement d'astronomie et de mathématiques au sein du Tongwenguan 同文館, l'Institut des Langues Etrangères et des Sciences fondé en 1862 dans la capitale. Il refusa également de sélectionner des lauréats aux examens impériaux aptes à recevoir un enseignement en astronomie et mathématiques. Il s'opposa également pendant longtemps à ce que le gouvernement des Qing mette en place un département des affaires étrangères. Il pensait qu'un état devait trouver ses fondations dans la justice et non dans les intrigues et que les racines de la gouvernance se trouvaient dans le cœur des hommes et non dans l'art politique. Ses écrits ont été compilés dans le *Wei wenduangong yishu* 倭文端公遺書 (Ecrits posthumes du sir Wei, titre posthume *Wenduan*).

également Lu et Wang et leur conception d'une veille attentive, [par chacun], de ses pensées et de ses actes et de [l'importance de la notion de] respect. Il n'appréciait pas de passer trop de temps à étudier les arguties et controverses faisant suite à la publication de l'ouvrage *Discussion générale sur l'élucidation du savoir*.¹²⁷

Son caractère et sa droiture, son goût pour l'étude et la transmission, lui valurent enfin la sympathie de l'Empereur Xianfeng [r.1850-1861], puisqu'il est rapporté que :

L'Empereur a calligraphié pour lui cette formule en quatre grands caractères :
D'un naturel tranquille, d'un caractère aisé.¹²⁸

Les contemporains de Liu Xizai disaient de lui :

Il enseigne à ses disciples une tradition pure. Il est de la carrure d'un Hu Anguo.¹²⁹

En automne 1845, il enseigna au sein de la *Suzhou ziyang shuyuan*. Il traita notamment de la question de *Chuhua chongshi* : « Dénoncer la beauté d'apparat, respecter la vérité » et de « *Quhuo cunzhen* » : « Effacer l'égarement des esprits, garder la vérité ». Il prôna notamment « *Suogui yuxue qiujin rendao* » : « Le plus important dans l'étude, c'est d'aller jusqu'au bout des recherches sur la voie humaine ». Présent, Weng Tonghe 翁同龢 (1830-1904) fut inspiré par la conférence de Liu Xizai. Or, Weng Tonghe fut en charge de l'Académie Royale, tuteur des empereurs Tongzhi (r.1862-1874) et Guangxu (r.1875-1908)¹³⁰ et auteur d'ouvrages prisés sur les Etudes Classiques. Ses œuvres calligraphiques furent appréciées et

¹²⁷ *Qing shigao, op.cit.*

¹²⁸ 御書「性靜情逸」四大字賜之。 *Qing shigao, op.cit.*

¹²⁹ « 以正學教弟子，有胡安定風 », *Qing shigao, op.cit.* Hu Anguo, zi Kang Hou 康侯 (1074-1138): lettré et commentateur du *Chunqiu* 春秋 [Chroniques des Printemps et Automnes].

¹³⁰ Rappelons que ce dernier fut un grand réformateur avec Kang Youwei (1858-1927) et occupa la position de ministre dans différents départements du gouvernement avant d'être démis par l'impératrice douairière à cause de ses vues réformistes. Il fut en outre un calligraphe renommé en particulier en écriture cursive.

imprimées¹³¹.

Quand Liu Xizai était directeur de l'Académie de Longmen, il parlait plusieurs fois par mois de sujets choisis.¹³² Ses enseignements étaient très suivis. Il avait le don de rendre accessible à ses disciples l'enseignement des Anciens, à commencer par Confucius et les livres canoniques qui s'y rattachent, *La grande étude*, *L'invariable milieu*, *Les entretiens* ainsi que les œuvres de Mencius. Ses thèmes de prédilection étaient la détermination, l'engagement dans l'étude, la nécessaire remontée jusqu'à la racine des choses, le retour sur soi-même, le gouvernement de soi, la nécessaire mise en pratique de l'enseignement reçu, l'appréciation de la personnalité et du talent de chacun, l'esprit pratique, la conduite des affaires officielles et la conduite sociale, l'univers, le tempérament, les rites... Dans sa vie personnelle, c'est la prudence et le respect qui le caractérisaient au mieux. Pour enseigner aux jeunes gens reçus aux examens, il se montrait infatigable. Tous les vendredis, il les rencontrait un à un et leur demandait quels livres ils avaient lus et ce qu'ils en avaient appris, leur conseillant d'éviter la luxure et de lui préférer la simplicité, de fuir l'incertitude et de rechercher la vérité et la réalité. Il leur montrait comment agir en honnêtes hommes, qu'il s'agisse de grandes ou de petites entreprises, et à être responsables de leurs actes. Le suivi des étudiants ne concernait pas uniquement leurs lectures et les réflexions que celles-ci avaient fait naître, mais leur vie quotidienne et notamment leur sommeil : il n'était pas rare de le voir vérifier que ses élèves dormaient et n'étaient pas en train de lire ou de travailler jusque tard dans la nuit...

Cette prise en charge personnelle et morale des élèves n'était pas un fait nouveau dans l'histoire des académies. Depuis les Song en effet étaient proposés aux étudiants des emplois du temps précis pour les guider dans leurs études.¹³³ Quand aux notes de lecture, elles étaient exigées par exemple par Ruan Yuan dans le cadre du Xuehai tang à Guangzhou dès 1820.¹³⁴ Mais ce souci de la qualité de la

¹³¹ Onoe Hachiro 尾上八郎 (ed), *Shodo zenshu* 書道全集, Tokyo, Heibonsha, 1954. Vol. 24, p.177 et Yu Jianhua 劍華 (ed), *Zhongguo meishujia renming cidian* 中國美術家人名辭典, 5^e éd., Shanghai : Shanghai renmin meishu chubanshe, 1991, p. 750.

¹³² Chen Daosheng, *Zhongguo shuyuan* [Les académies chinoises], pp. 127-128.

¹³³ Lui, *The académies*, 57-61.

¹³⁴ Liang Qichao, *Intellectual trends in the Qing period*, Cambridge: Harvard University Press, 1959. pp. 69-70 ; 98.

vie intérieure des élèves est à replacer dans le contexte de l'époque et dans le but affiché de l'Académie : créer une élite pétrie de valeurs confucéennes. Le contenu de l'enseignement et les règles de vie et d'étude visaient à former des dirigeants ayant une qualité morale élevée et non des administratifs.

Au sujet de la calligraphie, on apprend en lisant les préceptes de vie et d'enseignement destinés aux étudiants de l'Académie que ceux-ci avaient le droit de pratiquer la calligraphie mais uniquement l'écriture régulière. C'est, sur le plan artistique, l'équivalent d'une autre délimitation, littéraire celle-ci : les étudiants tentés d'écrire des essais libres devaient choisir comme sujet les principes et non des sujets anodins ou de la poésie.

Liu Xizai calligraphe

A la fin de l'année 1845, Liu Xizai, de retour à la capitale, écrivit un texte destiné à être gravé sur stèle lors de la rénovation du temple de Confucius à Changping, région de Pékin, le *Changpingzhou wenmiao beiji*.

A propos de sa calligraphie, son disciple Yuan Chang 袁昶 (1846-1900)¹³⁵ écrivait dans la troisième année de l'ère Guang Xu (1887) : « Quand son bras endolori lui faisait rater une calligraphie, une conscience vive de la merveille de l'École du Sud s'éveillait en lui et dissipait ses doutes. »¹³⁶ Dans une note de ce poème, Yuan Chang donne par ailleurs une indication importante sur l'écrit de son maître :

Mon maître, dans ses dernières années, écrivit un *Condensé des arts* en un rouleau, stipulant que Zheng, Dao et Zhao de l'École du Nord et les stèles *Heming*, *Xiaodan* et *Jinglan* de l'École du Sud avaient [en fait] un seul et même style. Que la séparation [entre les deux Écoles] était minuscule.¹³⁷

¹³⁵ Yuan Chang 袁昶, *zi* Shuangqiu 爽秋, *hao* Zhexi cunren 浙西村人 (Le villageois de l'Ouest du Zhejiang), nom posthume Zhong Jie 忠节, natif de Tonglu 桐庐 dans le Zhejiang 浙江. Lettré et officiel haut placé de la fin des Qing.

¹³⁶ « 先生臂痛废书时, 悟澈南宗妙决疑. » Yuan Chang, « Guan Rongzhai laoren suo zuo caoli 觀融齋老人所作草隶 [En observant la calligraphie cursive et chancellerie du vieux Rongzhai] » Cité par Yang Baolin, *Liu Xizai shuxue yanjiu*, préface, p. 2.

¹³⁷ « 先生晚年著 « 論書訣 » 一卷, 謂北宗郑道昭與南宗 « 鶴銘 », « 蕭愴 », « 井闌 » 诸石, 同一氣格. 极有微解. » Yuan Chang, « An banyi shi xuchao » 安般籀詩續鈔, Guangxu renchen kanyin 光緒壬辰刊印 (imprimé en 1892). *Ibid.*

Un autre de ses disciples nommé Li Fang 李放 écrivit entre la trentième et la trente-deuxième année de l'ère Guangxu (1904-1906) un essai intitulé *Muyelan fashu ji* 木叶廢法書記 [Souvenir des calligraphies d'exception] : « Liu Xizai (...) maîtrisait tout type d'écriture calligraphiée, il écrivit le *Précis des arts de l'écrit*, un ouvrage au contenu substantiel et détaillé. »¹³⁸

Sous les Ming, Tang Linchu 汤临初 écrivait dans le *Shuzhi* 書指 [Manuel de calligraphie]¹³⁹:

Quand ils parlaient de calligraphies, les Anciens s'intéressaient particulièrement au maniement du pinceau. A partir du moment où on sait tenir un pinceau et l'utiliser, on a déjà accompli la moitié [du chemin].¹⁴⁰

Il y eut en effet quantité de traités sur le maniement du pinceau et Liu Xizai y consacre une partie non négligeable de son traité (§169 à 191). Loin d'être uniquement un manuel d'apprentissage, elle témoigne du praticien de la calligraphie qu'était son auteur et de la façon dont celui-ci reliait sa pratique et sa pensée. C'est dans cette double perspective que Liu Xizai se place quand il expose les clés du maniement du pinceau et de la composition dans l'espace, donnant des conseils pratiques sous-tendus par des réflexions plus générales sur l'équilibre englobant une part de déséquilibre et sur l'harmonisation des contraires.

Aujourd'hui, il semble que les œuvres de Liu Xizai soient peu collectionnées. Elles figurent sur le site de vente aux enchères « pmzp.findart.com.cn ». Une vingtaine d'œuvres sont en ligne, certaines ayant déjà fait l'objet d'une vente aux enchères, d'autres étant toujours en vente. Le prix des œuvres varie entre 3000 et 86 000 *yuan*. La plupart de ces calligraphies sont écrites en écriture courante. Certaines sont des sentences parallèles, d'autres des textes plus complets. Les supports varient, rouleaux verticaux, éventails, ainsi que les qualités de papier.

¹³⁸ « 劉熙載，……工各體書，著有《藝概》一書，談藝多精到語。Jin Yufu 金毓黻，*Liaohai congshu* 辽海丛書, tome 3, Shenyang: Liaoshen shushe, 1985:1581. Cité par Yang Baolin, *Liu Xizai shuxue yanjiu*, préface, p. 2.

¹³⁹ Tang Linchu 汤临初, *Shuzhi* 書指 (Manuel de calligraphie), Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe, 2000. [<http://www.yingbishufa.com/sfzx/wenlun/ldsl/tanglinchu001.htm>] Consulté le 14/08/14.

¹⁴⁰ « 古人論書，專言用筆。既知執筆，而又能用之，功過半. » Tang Linchu, *Ibid.* Premier chapitre.

Pour ce qui est des collections muséales, il ne semble pas que le calligraphe soit très recherché. Au Musée de Changzhou 常州, dans le Jiangsu 江苏 néanmoins, on peut admirer une œuvre en forme de *Xingshu qiyan lian* 行書七言聯 [Sentences parallèles en vers de sept pieds] : on la trouvera reproduite à la première page de cette thèse (Figure 1). On peut remarquer l'influence du calligraphe Yan Zhenting ainsi que des stèles de l'École du Nord sur cette œuvre. La composition est solide et stable, le geste généreux. Elle fut offerte au musée en 1985 par un certain Fei Lizhong 裴立忠. Nous avons par ailleurs consulté de nombreux catalogues, parmi lesquels le *Zhongguo gudai shuhua tumu* 中國古代書畫圖目 [Catalogue illustré d'œuvres choisies de calligraphies et de peinture anciennes]¹⁴¹ et *Double Beauty II, Qing Dynasty Couplets from the Lechangzhai Xuan Collection*¹⁴², qui touche de près la forme de prédilection de Liu Xizai pour les sentences parallèles. Mais aucun d'entre eux ne contient de calligraphie de l'auteur.

Liu Xizai philologue, critique d'art et de littérature

Liu fut à la fois un penseur et un éducateur, un lettré et un enseignant, ces deux aspects de sa vie se complétant l'un l'autre. Il était particulièrement versé dans l'étude des Six classiques confucéens, l'astronomie, l'arithmétique, l'étude des caractères chinois, la prosodie. Mises à part ses tâches d'enseignement, il écrivit le *Yigai* 藝概 [Synthèse des arts], le *Siyin dingqie* 四音定切 [Classification des quatre tons], le *Shuowen shuangsheng* 說文雙聲 [A propos des caractères aux doubles sons], le *Shuowen dieyun* 說文疊韻 [A propos du rythme des doubles voyelles], le *Shanding wengao shizuo cheng* 刪定文稿詩作成 [de la correction des écrits poétiques], le *Zuo feiji* 昨非集 [Compilation d'écrits inédits], qu'il publia de son vivant et qu'il compila sous le nom de *Gutong shuwu liuzhong* 古桐書屋六種 [Six écrits du Studio du Paulownia] ou encore *Liushi liuzhong* 劉氏六種 [Six écrits de Monsieur

¹⁴¹ *Zhongguo gudai shuhua tumu* 中國古代書畫圖目 (Catalogue illustré d'œuvres choisies de calligraphies et de peinture anciennes), Pékin : Wenwu chubanshe, 1986.

¹⁴² *Double Beauty II, Qing Dynasty Couplets from the Lechangzhai Xuan Collection*, Hong Kong : Art Museum, Institute of Chinese Studies, The Chinese University of Hong Kong, 2007.

Liu]. A titre posthume furent publiées *Dushu zhaji* 讀書劄記 [Notes de lecture], *Youyi yueyan* 遊藝約言 [Aphorismes sur les arts de l'écrit] ainsi qu'un ensemble d'écrits rassemblés par ses disciples, imprimés et publiés sous le titre *Gutong shuwu xuke sanzong* 古桐書屋續刻三種 [Trois écrits posthumes du Studio du Paulownia]. Nous avons travaillé à partir de l'édition de Zhu Yeping 朱野坪, *Liu Xizai wenji* 劉熙載文集, Nanjing : Jiangsu guji chubanshe, 2000.

Avant d'étudier en détail le *Précis des arts de l'écrit*, voyons comment il se place dans l'histoire de la critique littéraire et artistique.

I-4 Histoire de la théorie calligraphique et comment le « Précis de calligraphie » s'insère dans cette histoire

Premiers traités de calligraphie

Le texte de Zhao Yi (fin II^e siècle), « Fei caoshu 非草書 [A bas la cursive] », par lequel les historiens de la calligraphie font commencer l'histoire des traités est peut-être le texte le plus ancien traitant exclusivement de calligraphie. C'est, toutefois, plus un document historique qu'un traité sur l'art de la calligraphie, important pour la lumière qu'il répand sur le comportement des premiers artistes calligraphes et sur l'attitude des fonctionnaires confucéens vis-à-vis de l'art montant de la cursive. Liu Xizai ne mentionne pas ce texte.

Après la chute de la dynastie des Han (-206/220) une culture aristocratique lettrée voit le jour en Chine, qui place l'esthétique au centre de ses intérêts¹⁴³. C'est en son sein qu'est mise au point, au début du troisième siècle de notre ère, une théorie critique de la littérature et des arts. Les débuts de la réflexion sur l'esthétique de la calligraphie sont à replacer dans ce cadre plus général. Le premier texte traitant de la calligraphie en tant que telle et dans une visée d'exposition objective et non critique est le *Cao(shu) shi* 草(書)勢 [L'art de la cursive] de Cui Yuan 崔瑗 (77-142)¹⁴⁴, qui figure dans le *Sitishushi* 四體書勢 [L'art des quatre genres d'écriture]¹⁴⁵

¹⁴³ Cf "A Historical Overview of Six Dynasties Aesthetics", par Zongqi Cai, *Chinese aesthetics*, *op.cit.*, Prologue.

¹⁴⁴ Cui Yuan 崔元 (77-142), *zi Ziyu* 子玉 fut homme de lettres et calligraphe sous les Han postérieurs. Il était doué pour la composition littéraire et bon calligraphe de cursive ancienne *zhang cao* 章草. Il considérait le calligraphe des Han postérieurs Du Cao 杜操 comme son maître. D'ailleurs, on a forgé la formule " Cui, Du", faisant référence à Cui Yuan et à Du Cao. Le critique de

de Wei Heng 衛恒 (252-291)¹⁴⁶. Les deux auteurs étaient d'ailleurs d'excellents calligraphes. Wei Heng, en tant que personnage important à la cour, joua un grand rôle dans la naissance de la théorie esthétique, ainsi que dans la reconnaissance des genres cursifs. C'est également comme description élogieuse de la cursive qu'est écrit le texte de Suo Jing 索靖 (239-303)¹⁴⁷, le *Caoshu zhuang* 草書狀 [Formes de l'écriture cursive].

Les auteurs des premiers traités retracent tout d'abord l'apparition de l'écriture, font référence aux personnages légendaires tels que Cang Jie et Ju Tong, puis rendent hommage à la personnalité majeure s'illustrant dans les genres qu'ils décrivent, comme par exemple Li Si (III^e siècle avant notre ère) pour la sigillaire, ou Desheng (moitié du II^e siècle de notre ère) pour la courante *xing* 行. La règle est de faire un bref rappel de l'évolution de l'écriture, qui diffère très peu d'un texte à l'autre, puis de conclure avec une description des pouvoirs suggestifs du genre traité, consistant en de grandes images naturalistes. Le Traité de Wei Heng est le plus complet, en ce qu'il présente à la fois les différents genres calligraphiques, les personnalités qui s'y sont adonnées et les traités qui existaient à l'époque. Liu Xizai fait référence aux trois textes présentés ci-dessus et particulièrement au traité de Wei Heng, sur

la dynastie des Tang Zhang Huaiguan 張懷瓘, dans le *Shudian* 書斷 (Critères de la calligraphie) donne cette appréciation: « [Dans ses] intervalles entre points et traits, il n'y a rien qui ne soit à sa place ». Il ne reste pas de trace de son travail, si ce n'est un écrit, *Caoshu shi* 草書勢 [L'art de la cursive] dont il est question ici. LDSFLWX, pp. 16-17.

¹⁴⁵ *Sitishu shi* 四體書勢 [L'art des quatre genres d'écriture] écrit par Wei Heng 衛恒 (252-291), œuvre en un chapitre présentant les quatre genres calligraphiques: *guwen*, écritures antiques; *zhuanshu*, écriture sigillaire; *lishu*, écriture officielle dite « de chancellerie » et *caoshu*, écriture cursive. Le texte original se trouve dans le LDSFLWX, pp. 11-17 et a été traduit par André Kneib, "Le Siti shushi de Wei Heng (252-291) : premier traité chinois de calligraphie", in *Cahiers d'Extrême Asie*, Kyoto, 1996-1997, n°9. pp. 99-129.

¹⁴⁶ Wei Heng 衛恒 (252-291), *zi* Jushan 巨山 originaire de Anyi, actuelle Xiaxian (province du Shanxi) est l'auteur de la première compilation de textes chinois concernant la calligraphie, le *Sitishu shi* 四體書勢 (L'art des quatre genres d'écriture). Il y fait l'éloge du petit sigillaire de Li Si 李斯. Né dans une famille de calligraphes, il perpétua la tradition avec sa niece Wei Furen, célèbre professeur de Wang Xizhi. Wei Heng était particulièrement réputé pour sa calligraphie de style chancellerie et sa cursive. Les textes qui nous sont parvenus sont écrits en cursive, et notamment un document inclus dans le second chapitre des *Calligraphies du palais impérial de l'ère Chunhua*.

¹⁴⁷ Suo Jing 索靖 (244?-303), nom social You'an 幼安, était le neveu de Zhang Zhi. D'après Yang Xin 羊欣 (370-442), CGLNSRM « Suojing, nom social You'an, petit-fils de la soeur aînée de Zhang Zhi, sous les Jin, Ministre de la guerre dans les territoires du Sud, il avait un très bon niveau en cursive ancienne. ». Le *Caoshu zhuang* 草書狀 [Formes de l'écriture cursive] se trouve dans le LDSFLWX, pp.19-20.

lesquels il s'appuie pour obtenir des données sur l'écriture ancienne (§4, §22, §23, §28, §34, §39).

Un autre courant de la critique esthétique consiste à étudier non pas les genres calligraphiques, mais les calligraphes eux-mêmes et notamment les maîtres devenus modèles. Ces écrits donnent d'importantes informations sur les calligraphes, évaluent la qualité esthétique de leurs œuvres et essaient de les classer¹⁴⁸. Parmi ces écrits, citons celui de Yang Xin 羊欣 (370-442)¹⁴⁹, le *Cai gulai nengshu renming* [Calligraphes de talent de l'antiquité à nos jours], que Liu Xizai ne reprend pas directement, mais à travers la citation d'un tiers, en l'occurrence Wang Sengqian 王僧虔 (426-485)¹⁵⁰ (§ 28). Xiao Yan 蕭衍 (464-549), plus connu sous le nom d'Empereur Wu des Liang (Dynasties du sud), était un esthète, un critique et un collectionneur. Il écrivit notamment un *Gujin shuren youlie pin* 古今書人優劣評 [Critique des calligraphes d'exception d'hier et d'aujourd'hui]¹⁵¹, dont Liu Xizai tire certains de ses jugements (§78 ; §205). Le texte du *Gujin shuren youlie pin* est amplement tiré du *Gujin shuping* 古今書評 [Critiques des calligraphies d'hier et d'aujourd'hui] de Yuan Ang 袁昂 (461-540)¹⁵² auquel Liu Xizai fait une référence

¹⁴⁸ Pour la question de l'évaluation voir Escande, Yolaine « Evaluation and Classification in Chinese Art - A Study of Zhang Huaiguan's Treatises on Calligraphy - » (Zhongguo shufa yishu pingping de meixue sixiang ; lun zhang Huaiguan de Shudian ») (en chinois), Taipei : *Universitas special issue on Philosophy and Culture*, décembre 2005, n° 376, pp. 47-70.

¹⁴⁹ Yang Xin 羊欣, *zi* Jingyuan 敬元 (370-442) est un haut fonctionnaire, calligraphe et critique des Dynasties du Sud, période Song. Originaire de Tai Shan (Nancheng, actuelle Fei Xian), province du Shandong. Spécialiste de médecine, et en particulier de pharmacopée, Yang Xin était aussi un taoïste fervent. Très bon calligraphe, il s'illustra dans l'écriture de chancellerie. Il reçut l'enseignement de Wang Xianzhi et après la mort de celui-ci, fut considéré comme le seul à pouvoir suivre le chemin qu'il avait tracé. Yang Xin est l'auteur du *Choix de calligraphes de talent de l'antiquité à nos jours* où il présente soixante-neuf calligraphes. Ce texte se trouve dans le LDSFLWX, pp. 44-48.

¹⁵⁰ Wang Sengqian 王僧虔 (426-485), *zi* Jianmu 簡穆 vécut sous les Dynasties du Sud aux Royaumes des Liu Song et de Qi. Descendant de Wang Xizhi de la quatrième génération, il aimait l'histoire des lettres et connaissait la musique, maîtrisait les genres chancellerie, courant et cursif. Sa méthode est dans la lignée de celle de son ancêtre. Il recueillit la tradition des calligraphes de la famille Wang. Son style donne une sensation d'abondance et de puissance. Ses contemporains le tenaient en haute estime. Son talent lui valut des relations intenses avec les empereurs qui se succédèrent. Wang Sengqian a également beaucoup écrit sur l'art de la calligraphie. On lui doit le *Shufu* 書賦 (Rhapsodie sur la calligraphie), le *Lunshu* 論書 (Discours sur la calligraphie) qui reprend en partie le CGLNSRM de Yang Xin, le *Biyi zan* 筆意贊 (Eloge de l'intention du pinceau). Son influence se poursuivit sous les Tang et les Song.

¹⁵¹ Ce texte se trouve dans le LDSFLWX, pp. 81-83.

¹⁵² Yuan Ang 袁昂 (461-540), *zi* Qian Li 千里, fils de Yuan Shou 袁授, vécut sous les Dynasties du Sud, sous les Qi puis les Liang. Natif de Fu Le 扶樂, dans la région actuelle du Henan. Il occupa divers postes administratifs d'importance au service du gouvernement des Qi puis des Liang. Yuan

discrète, empruntant les images de dragons en majesté et d'oies sauvages volant (§128). Yu Jianwu 庚肩吾 (487-551)¹⁵³ avec son *Shupin* [Évaluation des calligraphes] est également cité dans le « Précis de calligraphie » (§36). *L'évaluation des calligraphes* est la première tentative d'un critique de plaquer la méthode d'évaluation des fonctionnaires sur celle d'artistes calligraphes. Yu Jianwu passe ainsi en revue cent vingt-trois calligraphes de la dynastie des Han aux dynasties des Liang et des Qi et les range en neuf catégories, allant du degré supérieur-supérieur au degré inférieur-inférieur et passant par tous les intermédiaires. Seule leur habileté dans les écritures régulière et cursive est évaluée.

La période des Six Dynasties a vu fleurir la codification dans tous les domaines artistiques. En littérature, Liu Xie 劉勰 (ca. 465-521), dans son *Wenxin Diaolong* 文心雕龍 [L'esprit de littérature et la gravure de dragons] propose une appréciation critique des styles littéraires¹⁵⁴. Xiao Tong 蕭統 (501-531) présente quant à lui une anthologie de la poésie et de la prose rythmée, le *Wenxuan* 文選, en utilisant un classement en trois catégories, réminiscence du classement des hommes de talent sous les Han. Xuling compose une anthologie de la poésie en style du Palais. Zhong Rong 鍾嶸 (469-518) classe les poètes en neuf classes dans son *Shipin* 詩品 [Évaluation des poètes] et Xie He 謝赫 (fl.500) fait de même pour les peintures dans le *Huapin* 畫品 [Évaluation des peintres], écrit entre 532 et 552. C'est dans ce cadre théorique que s'insèrent les textes sur la calligraphie. Si la démarcation entre description des genres et classification des calligraphes est nette pour certains

Ang était un bon peintre. Il est mentionné dans le LDMHJ où on peut lire qu'il apprit auprès de Xie Zhangzheng 謝張鄭 et obtint le merveilleux de Qi Luo 綺羅。Il est classé dans la catégorie supérieure de la classe centrale (*zhongpin shang* 中品上), laquelle correspond au *miao* 妙, merveilleux. Yuan Ang était un calligraphe et un critique renommé. On lui doit le *Gujin Shuping* 古今書品, une œuvre de classement et d'évaluation écrit sur ordre de l'Empereur Wu des Liang.

¹⁵³ Yu Jianwu 庚肩吾 (487-551), nom social Zishen 子慎, originaire de Nanyang (actuel Henan), vécut sous la dynastie des Liang (502-557). Écrivain et calligraphe, poète et critique d'art, il occupa de hautes fonctions à la cour sous le règne de l'empereur Jianwen des Liang après avoir été à son service quand celui-ci était Prince héritier. Il est l'auteur du *Shupin* 書品 [Évaluation des calligraphes]. Ce texte est recueilli dans le FSYL et dans le MCB. Auteur du premier classement, il fut lui-même classé dans les traités ultérieurs pour sa calligraphie. Une traduction complète du *Shupin* 書品 [Évaluation des calligraphes], se trouve dans Yolaine Escande, *Traité* (Tome 1), p. 261.

¹⁵⁴ <http://guji.artx.cn/search.asp?main=%BC%A1%B7%F4&xm1=1&=%CC%E1%BD%BB> et <http://www.zjdart.com/html/2007-02/729p5.html> (version commentée et traduite en chinois moderne). Toutes les références à ce texte proviennent de ces deux sites.

ouvrages critiques, d'autres proposent une description des genres autant qu'une évaluation des calligraphes.

A la fin du V^e et au début du VI^e siècle, dans la correspondance entre l'Empereur Wu des Liang (464-549), déjà cité, et Tao Hongjing 陶弘景 (452-536)¹⁵⁵, l'intérêt se situe autour des problèmes de collection et d'amateurisme, de repérage des faux. Le premier aspect est peu traité dans le « Précis de calligraphie », le second est plusieurs fois abordé (Cf *infra* III-2-2 S'inspirer ou copier ? Le problème des faux).

Parmi les tout premiers traités, les apocryphes doivent également avoir une place. Le *Bilun* 筆論 [Traité du pinceau] et le *Jiushi* 九勢 [les Neuf effets] attribués à Cai Yong, personnage de la fin des Han, ont probablement été écrits sous les Tang. Ces textes apparaissent pour la première fois dans une compilation d'époque Song, le *Shuyuan jinghua* 書苑菁華 de Chen Si 陳思. Il était fréquent en effet, pour les auteurs de traités, d'indiquer non par leur nom réel mais le nom d'un calligraphe célèbre. Cela assurait à l'écrit en question considération et renommée. Le *Bi Zhen Tu* 筆陣圖 [Tableau des manœuvres du pinceau], attribué à Dame Wei ou Wei Shuo 衛鑠 (272-349) ou à Wang Xizhi (321-379), probablement écrit sous les Tang vers 618 et le *Ti Weifuren bizhentu hou* 題衛夫人筆陣圖後 attribué à Wang Xizhi sont deux autres exemples célèbres de faux. Même si personne n'est dupe, ces traités sont classés avec les traités écrits à l'époque où vivaient les personnages auxquels ils sont attribués : Han de l'est pour les deux premiers, Dynastie des Jin pour les deux suivants et Liu Xizai ne semble pas remettre en cause ce classement traditionnel (voir *infra*, Liu Xizai critique et philologue). Mais cela pose une grande difficulté lorsqu'on s'intéresse précisément à la mise en place du vocabulaire critique et que l'on cherche à comprendre la généalogie de la perception d'une pièce écrite.

¹⁵⁵ Tao Hongjing 陶弘景, zi Tongming 通明, pseudo Huayang Yinju 華陽隱居 (456-536). Penseur taoïste, calligraphe, expert en géographie et en pharmacopée, il vécut durant les dynasties des Qi (Dynasties du Sud) et des Liang. A l'avènement de cette dynastie, il se retira et vécut en ermite. Il était bon calligraphe et prit pour maître les fondateurs Zhong [You], Wang [Xizhi], L'Empereur Wu des Liang le nommait Tao Zhenbai 陶貞白 «Tao l'Intègre » et écrivait: « La calligraphie du reclus Tao ressemble aux enfants de Wuxing, bien que leur apparence n'ait pas encore atteint sa forme définitive, leur structure corporelle est abrupte et énergique. » Il était également critique d'art et auteur de *Yu Wang Wudi lunshu qi* [Entretiens sur la calligraphie avec l'empereur Wu des Liang] .

On trouvera une recherche détaillée sur ces premiers traités et particulièrement sur la question des faux dans l'article de M. Richard Barnhart « Wei Fu-jen's Pi Chen Tu and the Early Texts on Calligraphy »¹⁵⁶ et une traduction complète de ces textes dans le livre *Traité chinoise de peinture et de calligraphie* de Yolaine Escande¹⁵⁷.

La critique sous les Sui et les Tang

A cette époque de grand dynamisme de l'activité calligraphique, l'activité critique se développe et se spécialise. Certains ouvrages portent essentiellement sur l'évolution des genres calligraphiques. D'autres traitent de l'appréciation des œuvres et élaborent une nomenclature spécialisée. C'est le cas notamment de Zhang Huaiguan 張懷瓘 (?-760)¹⁵⁸ et des catégories qu'il propose pour classer les calligraphes : *neng*, *miao* et *shen*. Liu Xizai cite sept fois le texte du *Shuduan* 書斷 [Critères de la calligraphie]¹⁵⁹ dont deux fois ouvertement (§40 et §42).

L'ouvrage de Yu Shinan, intitulé *Bisui lun* 筆髓論 [La moëlle du pinceau] traite de l'utilisation du pinceau et des règles propres à la régulière, à la courante et à la cursive. L'appréciation esthétique y occupe une place importante à travers les notions de *shenyun* 神韻 [résonance spirituelle], *qimiao* 契妙 [merveille scripturale] et *jingsui* 精髓 [quintessence]. C'est d'ailleurs l'aspect que Liu Xizai retiendra de son illustre prédécesseur, soulignant que le premier paragraphe de *La moëlle du pinceau* est consacrée à l'intention.

Li Shimin (Empereur Taizong), calligraphe et collectionneur, fut également un critique. Dans le *Lunshu* 論書 [Du pinceau], il insiste sur l'importance de la force de l'ossature (*guli* 骨力) et sur la nécessité de la présence du souffle et de l'esprit (*shenqi* 神氣). Dans *Wang Xizhizhuan lun* 王羲之傳論, l'auteur propose un éloge du

¹⁵⁶ Barnhart, Richard, « Wei Fu-jen's Pi Chen Tu and the Early Texts on Calligraphy » [Le *Bi zhen* de Dame Wei et les anciens textes calligraphie], *Archives of Chinese Art Society of America* N°18, 1964.

¹⁵⁷ Escande Yolaine, *Traité* (1), pp. 84-93 ; 139 ; 162.

¹⁵⁸ Zhang Huaiguan 張懷瓘 (actif 713-760), calligraphe et critique d'art de la dynastie Tang, né à Hailing (actuelle Taizhou), province du Jiangsu. Durant l'ère Kaiyuan, il eut une charge à l'Académie impériale au service de la cour. Il écrivit le *Shuduan* 書斷 [Critères de la calligraphie].

¹⁵⁹ Zhang Huaiguan, *Shuduan* 書斷 [Critères de la calligraphie], in LDSFLWX, pp. 154-208. Traduits par Yolaine Escande dans *Traité* (2), pp. 206-457.

célèbre calligraphe d'après la biographie qui lui est consacrée dans le *Livre des Jin*. Il considère Wang Xizhi comme le meilleur calligraphe de tous les temps, orientant irrémédiablement l'histoire de l'appréciation esthétique en Chine. Liu Xizai appuie sa réflexion sur ces deux ouvrages.

D'autres ouvrages encore s'intéressent à l'esthétique, comme le *Shupu* 書譜 [Traité de calligraphie] de Sun Guoting 孫過庭 (ca. 648-703)¹⁶⁰. La Préface du *Shupu* parue en 687, est le seul rouleau qui nous soit parvenu. Il se trouve aujourd'hui au Musée national du Palais à Taipei et est intitulé: « Premier chapitre du Traité de calligraphie par Sun Guoting de Wujun ». Le texte est rédigé dans une « prose symétrique » (*pianwen* 駢文) très élaborée. Fidèle à l'approche traditionnelle de l'histoire de l'écriture, Sun Guoting donne un aperçu de l'évolution des genres depuis les Han et choisit quatre calligraphes ayant marqué cette histoire : Zhong You, Zhang Zhi, Wang Xizhi et Wang Xianzhi. Les formes antiques, qui ne faisaient pas partie du répertoire formel des calligraphes de l'époque, sont absentes. Absents également tous les artistes qui vinrent après les Deux Wang. Par contre, ce texte offre un support réflexif à qui veut comprendre et pratiquer la calligraphie. L'accent est mis sur la recherche d'équilibre dans le trait de pinceau, en une savante composition entre le même et le différent, et dans le geste, qui doit manier tout à la fois vivacité et lenteur :

La calligraphie est recherche d'équilibre. Ainsi, lorsque le calligraphe trace des barres parallèles, il leur donne à chacune une allure différente ; lorsqu'il aligne des points, il leur fait prendre des poses variées. Il fait du premier point la mesure de tout le caractère, du premier caractère l'étalon du morceau entier, de sorte que tous les éléments s'opposent sans se faire violence et s'accordent sans se ressembler. Son

¹⁶⁰ Sun Guoting 孫過庭 (env. 648-702). Les origines et le nom exact de Sun Qianli, *zi* Guoting, actif à la fin du VII^e siècle, sont sources de débats. Il fut Superviseur administratif de la garde du prince héritier (*shuaifu lushi canjun*) et/ou Administrateur de la section des casques de la garde du palais de droite (*youwei zhoucao canjun*). Sun Guoting se spécialisa dans l'écriture cursive sur le modèle de Wang Xizhi (env. 303-361). Le *Shupu* [traité de calligraphie] est traduit et annoté par Chang Chungho [Zhang Zhonghe] et Hans H. Frankel, *Two Chinese treatises on calligraphy*, New Haven et Londres : New Heaven University Press, 1995. Le site suivant permet de visualiser la préface calligraphiée par Sun Guoting (partie haute) et sa transcription en caractères réguliers (partie basse). [<http://www.geocities.jp/qsshc/cpoem/shupu.html>] le 9/9/2014.

geste ne perd rien de sa vivacité lorsqu'il est lent, ni ne cède à l'agitation lorsqu'il est vif.¹⁶¹

On retrouvera dans le « Précis de calligraphie » sept références à ce traité. Par ailleurs, les traités de l'époque Sui et Tang peuvent aussi avoir une visée plus pratique et pédagogique et s'adresser aux « apprentis » calligraphes.

Nous avons dit plus haut que les différentes formes d'écriture avaient été fixées à l'époque Tang et qu'aucune innovation formelle n'avait paru suffisamment déterminante pour devenir une nouvelle forme d'écriture fixée et recevoir une appellation. C'est là que le rôle des critiques trouve ses limites, limites fixées par l'impossibilité de séparer l'histoire de l'écriture et l'histoire de la pratique graphique de la calligraphie. Donnons sur ce point la parole à Jean-Marie Simonet qui s'est interrogé sur cette limitation :

Les innovations artistiques apparues après l'époque Tang n'ont pas été étiquetées à l'aide de terminologies nouvelles ; en cela, je crois, on ne voulait pas manifester - ne serait-ce que sur le plan des « dénominations »- qu'une expression de l' « art de l'écriture » puisse se distancer par rapport aux formes constituées de l'écriture ; par rapport à ces formes d'écriture qui restaient inchangées aussi bien dans la pratique usuelle que dans la nomenclature officielle. Les théoriciens ont simplement rendu compte des développements de l'art du calligraphe en empruntant les terminologies constituées dans le passé - et même dans le passé antérieur à l'époque où la calligraphie s'était affirmée en tant que discipline autonome - mais au lieu de leur spécification originale étroitement épigraphique, ces terminologies prirent une valeur générique et purement plastique.¹⁶²

On peut se demander si, outre ces limites infranchissables qui viennent de la conception de la calligraphie comme méthode d'écriture et non comme art plastique, la difficulté de créer des termes nouveaux ne vient pas également du fait

¹⁶¹ Ressource en ligne : BNF, Chine, *Empire du trait, Le Pavillon des lettrés*, Citations, Propos de calligraphes. <http://expositions.bnf.fr/chine/pavillon/2/index2.htm>

¹⁶² Jean-Marie Simonet, *La Suite au Traité de calligraphie*, *op.cit.* p. 46.

qu'il s'agit d'un art de la ligne et du trait, d'un art d'où toute ressemblance au réel, toute image est absente, au profit de la figure.

La critique sous les Song

A cette période se développent les traités présentant sous une forme systématique la configuration des traits et la structure visuelle des caractères, en particulier autour du caractère *yong* 永, si complet qu'il contient en lui-même l'infinie possibilité des variations autour des huit traits principaux de l'écriture régulière, les *yongzi bafa* 永字八法 [Méthode en huit traits pour écrire le caractère *yong*]¹⁶³. C'est le cas du *Yutang jinjing* 玉堂禁經 [Le Classique interdit du Grand Salon de Jade]¹⁶⁴, qui détaille les huit traits principaux, donne une série de conseils quand à la mise en place des composants à l'intérieur d'un caractère et discute d'un certain nombre de points théoriques.

A cette période naissent également les collections et les recueils de collections. Le premier classement synthétique des genres d'écriture apparaît ainsi dans le *Xuanhe shupu* 宣和書譜 (anonyme ; vers 1120). L'ouvrage répond à un objectif simple : classer les rouleaux de calligraphies de l'Empereur Huizong. La plupart des calligraphes se sont essayés à plusieurs genres calligraphiques. Partant, le

¹⁶³ *Yongzi bafa* 永字八法 [Méthode en huit traits pour écrire le caractère *yong*]. Il s'agit des huit traits de calligraphie nécessaires pour écrire le caractère 永 *yong*, dans l'ordre : (1) 側 *ce*, qui correspond au point, 點 *dian*; (2) 勒 *le* qui correspond au trait horizontal 橫 *heng*; (3) 努 *nǔ* qui correspond au trait vertical 豎 *shu*; (4) 趯 *ti* correspond au crochet 鉤 *gou*, qui termine le trait vertical; (5) 策 *ce* correspond au trait oblique montant vers la droite, 挑 *tiao*; (6) 掠 *lüe* correspond au trait oblique descendant vers la gauche ou "trait jeté", 撇 *pie*; (7) 啄 *zhuo* correspond au trait oblique court descendant vers la gauche 短撇 *duanpie*; (8) 磔 *zhe* correspond au trait oblique descendant vers la droite, 捺 *na*. L'ordre des traits diffère de l'ordre habituel qui se présente ainsi : point, trait recourbé vers la droite suivi d'un crochet, trait horizontal, trait vertical, trait oblique vers la droite suivi d'un crochet, trait horizontal suivi d'un trait vertical avec crochet, trait oblique vers la gauche, trait oblique vers la droite. Voir notamment le texte attribué à Dame Wei *Bi zhentu* 筆陣圖 [Plan de bataille du pinceau] et le *Bajue* 八訣 [Les Huits secrets] d'Ouyang Xun. Textes traduits par Yolaine Escande, respectivement dans *Traités* (1), pp.140-150 et *Traités* (2), pp. 23-25.

¹⁶⁴ Voir à ce sujet : Pietro de Laurentis, « The Forbidden Classic of the Jade Hall: A Study of an Eleventh-century Compendium on Calligraphic Technique » qui en propose une analyse et la traduction de certains passages théoriques. Pietro de Laurentis, « The Forbidden Classic of the Jade Hall: A Study of an Eleventh-century Compendium on Calligraphic Technique », in Zhongyang yanjiuyuan lishi yuyan yanjiusuo 中央研究院歷史語言研究所 [Institute of History and Philology, Academia Sinica] : Asia Major, Volume 24, part 2, 2011. pp. 113-146.

classement s'appuie sur l'écriture la plus utilisée par l'artiste. Chaque partie concernant un genre calligraphique est précédée d'une introduction théorique présentant les caractéristiques de cette écriture.

La dynastie Song voit la naissance en 992 du *Chunhuage tie* [Calligraphies du palais impérial de l'ère Chunhua, 990-995], première compilation d'œuvres calligraphiques célèbres ainsi qu'une multiplication des reproductions de livres d'estampages de pierres gravées. Ces recueils sont très documentés, notamment grâce aux recherches archéologiques qui ont lieu à cette époque et les questions d'authenticité sont âprement discutées. Les traités prennent parfois une forme inattendue : colophon ajouté à une peinture ou à une calligraphie, poème traitant de calligraphie ou de peinture. On parlera dans cette thèse des poèmes et textes en prose de Su Shi 蘇軾 (1037-1101) sur l'art du pinceau. Liu Xizai convoque en effet trois d'entre eux : « Shu Tang shi liujia shu hou 書唐氏六家書後 », « He Ziyou lunshu 和子由論書 » et « Shi Cangshu zuimo tang 石簷舒醉墨堂 ».

Parmi les traités qui méritent de retenir notre attention, citons la *Suite au Traité de calligraphie*, une œuvre de Jiang Kui, que l'auteur inscrit à la suite du *Traité de calligraphie* de Sun Guoting. Bien que se présentant comme un manuel d'apprentissage, ce traité très documenté et manifestant un esprit de synthèse a été très apprécié à travers les siècles et a servi de base à de nombreux écrits théoriques. Écrit dans une prose accessible, il est composé de vingt chapitres et peut se diviser en deux parties, une première partie consacrée à l'histoire des genres calligraphiques et une deuxième partie plus théorique. La première partie traite de l'évolution historique de la calligraphie ; des caractéristiques propres à l'écriture régulière, à la cursive et à la courante ; au coup de pinceau ; à l'étude de l'encre et à la copie. La seconde partie cherche à cerner des notions esthétiques, plastiques et techniques et s'intéresse à l'aspect psychologique de l'acte d'écriture. Jiang Kui, contrairement à son prédécesseur Sun Guoting, commence son histoire de l'écriture depuis les origines et embrasse les formes antiques. C'est que sous les Song, même si les formes antiques ne sont plus utilisées dans l'usage courant, elles le sont sur le plan artistique en nourrissant les recherches des artistes. Cette réappropriation des écritures sigillaire et « de chancellerie » est à mettre en relation avec le goût des lettrés Song pour l'archéologie et l'épigraphe. Notons enfin que la

plupart des termes calligraphiques contenus dans le *Cihai* 辭海 [Mer des mots] sont empruntés à ce traité, qui pourtant n'est pas cité dans le « Précis de calligraphie ». Enfin, si Su Shi développa le thème de la calligraphie comme expression de soi, Huang Tingjian (1045-1105) au contraire insista sur le rôle politique et moral de la calligraphie. Liu Xizai ne choisit pas parmi ces deux conceptions et cite ces deux auteurs à de nombreuses reprises.

Liu Xizai s'appuie également sur des écrits aujourd'hui peu connus et peu cités, tel celui de Zhou Yue 周越 (dynastie des Song), *Shu yuan* 書苑 [Jardin des calligraphies], également nommé *Gujin fashu yuan* 古今法書苑 [Jardin des calligraphies d'hier et d'aujourd'hui].

La critique sous les Ming et les Qing

Liu Xizai ne considère pas les œuvres écrites ou gravées après la période Song. Pourtant, il se réfère à de nombreuses reprises aux traités ultérieurs. Eric Lefebvre, dans son étude sur Ruan Yuan, s'est trouvé confronté au même arrêt dans le temps. Comme si l'histoire des objets, des inscriptions et des calligraphies s'arrêtait au XI^e siècle. Voilà comment il interprète ce brusque arrêt dans l'histoire :

En interrompant à l'époque des Song son discours sur les différentes significations attribuées aux objets antiques au cours des âges, Ruan Yuan sous-entend implicitement qu'il considère les dynasties Yuan, Ming et Qing dans la continuité de l'ère débutée au XI^e siècle. Son silence sur les époques Yuan et Ming semble indiquer qu'il pense que les études antiquaires n'ont guère progressé pendant ces dynasties. En revanche, le discours de Ruan Yuan se présente de fait comme un témoignage sur l'état des connaissances concernant les antiques sous les règnes de Qianlong et Jiaqing des Qing. [...] C'est pour ces raisons que Ruan Yuan, comme la plupart de ses contemporains collectionneurs, entend se réapproprier directement

l'héritage des savants de l'époque Song, physiquement, en recherchant leurs écrits, et symboliquement, en plaçant ses travaux sous leur patronage.¹⁶⁵

Liu Xizai se place différemment. Alors qu'aucune œuvre calligraphiée des dynasties Ming et Qing ne retient son attention, il cite ou « emprunte » les réflexions de six auteurs de la dynastie des Ming et de huit auteurs de la dynastie des Qing.

A la même période que le « Précis de calligraphie » furent publiés d'autres essais du même type. Zhou Xinglian 周星莲¹⁶⁶, calligraphe renommé de l'ère Daoguang (1821-1850) des Qing publia le *Linchi guanjian* 临池管见 [Modestes opinions sur la calligraphie]¹⁶⁷ en un rouleau, où il développe la méthode des écritures courante et régulière en trente et un paragraphes. Le calligraphe Zhu Hegeng 朱和羹 publia le *Linchi xinjie* 临池心解 [Comprendre la calligraphie]¹⁶⁸ à la deuxième année de l'ère Chengfeng (1852). Mais aucun de ces essais n'a l'ampleur ni la prétention synthétique du « Précis de calligraphie ».

¹⁶⁵ Lefebvre, Eric, *La collection de Ruan Yuan (1764-1849): un cas de transmission du patrimoine culturel en Chine*, *op.cit.* pp. 57-58.

¹⁶⁶ Ce calligraphe, également connu sous le prénom Riwu 日昫, *zi* Wuting 午亭, était un homme de Renhe 仁和 (l'actuelle Hangzhou). En 1840, il réussit l'examen provincial du Zhejiang, devint magistrat du district et instructeur.

¹⁶⁷ Zhou Xinglian 周星莲, *Linchi guanjian* 临池管见 [Modestes opinions sur la calligraphie], in Pan Yungao 潘运, *Wan Qing shulun* 晚清書論, Changsha Shi : Hunan meishu chubanshe, 2004.

¹⁶⁸ Zhu Hegeng 朱和羹, *Linchi xinjie* 临池心解 [Comprendre la calligraphie], in Pan Yungao 潘运, *Wan Qing shulun* 晚清書論, *op.cit.* On trouve également ce texte dans Yu Shaosong 余紹宋 (ed), *Shuhua shulü jieti* 書畫書錄解題 [Recueil de textes théoriques sur la calligraphie et la peinture], Beijing : Beijing tushuguan chubanshe, 2003. Notons que le terme pour désigner la pratique calligraphique dans les deux ouvrages cités est *linchi* 临池. Voir la provenance de ce terme dans la biographie de Zhang Zhi (Boying).

I-5- Présentation du Précis des arts de l'écrit

Dans l'antiquité chinoise, les arts étaient au nombre de six. Les rites, la musique, le tir à l'arc, la conduite du char, la calligraphie et les mathématiques étaient les bases de l'éducation de ceux qui, parmi la noblesse, aspiraient à une charge publique. Parallèlement à ces pratiques, ils devaient aussi, suivant en cela l'enseignement de Confucius, maîtriser également les Six Classiques, le *Livre des Odes* (*Shi* 詩), le *Livre des documents* (*Shu* 書), le *Livre des rites* (*Li* 禮), le *Livre de la musique* (*Yue* 樂), le *Livre des mutations* (*Yi* 易) et les *Annales des printemps et Automnes* (*Chunqiu* 春秋). La lecture assidue de ces ouvrages leur donnait une solide connaissance de l'histoire de leur pays et des personnages illustres qui la façonnèrent, ainsi qu'un panorama des relations sociales et un « code des mœurs » reposant sur les comportements et actions des Anciens. On trouve aussi abordées dans ces livres canoniques des questions philosophiques, économiques, culturelles et artistiques, essentiellement la musique et la poésie. Voilà comment ces livres sont présentés au chapitre 33 du *Zhuangzi* :

Les *Odes* expriment les désirs, les *Documents* les faits et gestes, les *Rites* les conduites, la *Musique* l'harmonie, les *Mutations* le mouvement du *yin* et du *yang*, les *Printemps et Automnes* les qualifications et les rangs.¹⁶⁹

Rappelons que la connaissance de ces ouvrages a fait la base de l'éducation des élites politiques chinoises depuis la création en 124 de notre ère par l'Empereur Wu de la dynastie des Han le Collège impérial et jusqu'à l'abolition des examens mandarinaux en 1904.¹⁷⁰

En Occident, l'Antiquité symbolisait les arts par neuf muses. Calliope représentait la poésie épique, Clio, l'histoire, Erato la poésie lyrique, Euterpe la musique,

¹⁶⁹ Traduction de Jean Lévi in *Les Œuvres de Maître Tchouang*, Paris : Editions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2006. p. 282.

¹⁷⁰ Sur les relations entre pouvoir et calligraphie, lire Kraus, Richard kurt, *Brushes with power. Modern Politics and the Chinese Art of Calligraphy*. Berkeley: University of California Press, 1991.

Melpomène, la tragédie, Polymnie symbolisait l'art d'écrire et la pantomime, Terpsichore, la danse, Thalie, la comédie et Uranie, l'astronomie. Au Moyen-âge, on distinguait les arts libéraux des arts mécaniques. Les premiers comprenaient le *trivium*, à savoir la rhétorique, la grammaire et la dialectique et le *quadrivium*, comprenant l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique. Quant aux arts mécaniques, ils comprenaient l'architecture, la sculpture, la peinture et l'orfèvrerie. En 1752, dans l'Encyclopédie de Diderot et de d'Alembert apparaît le terme « beaux-arts » qui englobe l'architecture, la sculpture, la peinture et la gravure.

Jusqu'au XVI^e siècle, il n'y a pas eu de pensée unifiée sur l'Art, parce que ce que le champ de l'art n'était pas défini. Nous pensons ici à la *technê* de l'Antiquité grecque, « ensemble des connaissances pratiques et des savoir-faire requis pour l'exécution d'une tâche ou la réalisation d'un produit, ainsi que ce à quoi s'applique ce savoir-faire » et à l'*ars* (artis) de l'Antiquité latine, définie comme « le talent, le savoir faire, l'habileté » et qui renvoie aussi bien à la pratique de la peinture ou de la sculpture que de la rhétorique, en passant par la cordonnerie ou la boucherie »¹⁷¹.

Le Moyen-âge a vu naître la distinction des arts mécaniques et des arts libéraux, les premiers supposant la collaboration de la main et du corps tout entier, les seconds étant libres de toute contrainte liée à la matière. Le savoir d'une part, le faire de l'autre. Ce n'est qu'à la Renaissance que les arts de la vue, auxquels est reconnue une dimension de savoir, deviennent des arts à part entière. Se créent alors des académies de peinture et de sculpture, lesquelles produisent une importante littérature critique et théorique. Dans cette nouvelle conception de l'art, la poésie cotoie pour la première fois la peinture, sur un pied d'égalité. C'est la doctrine, que l'on fait remonter à Horace, de l'*Ut pictura poesis*¹⁷².

Dans le monde chinois, cette relation intime entre la poésie et la peinture existe depuis le dixième siècle et donne naissance aux premières académies de peinture chinoise sous la dynastie des Song. Ces deux éléments sont intrinsèquement liés à un troisième élément : la calligraphie, ou art de l'écriture. Or, la calligraphie est

¹⁷¹ Les définitions de ce paragraphes sont empruntées à Carole Talon- Hugon, *op.cit.* chap I, « La préhistoire de l'esthétique » : « Les réflexions sur l'art ». p. 20.

¹⁷² *Ibid*, chap II « Naissance de l'esthétique » : « L'invention de l'idée moderne des Beaux-Arts ». pp. 35-36.

savoir et faire, elle est produite par la collaboration active du cœur-esprit (*xin* 心) et de la main (*shou* 手).

Liu Xizai se place bien évidemment dans la tradition chinoise et semble fusionner les Six Arts antiques et les Six Classiques pour proposer une liste de Six arts tout à fait personnelle. Celle-ci comprend en effet la littérature, la poésie en vers réguliers, la rhapsodie, la poésie chantée, la calligraphie (qui seule faisait partie des Six Arts antiques) et le commentaire sur les Classiques. Qu'est-ce qui a motivé l'auteur à mettre en place une telle sélection des arts ?

Art et *dao* : préface de Liu Xizai au *Précis des arts de l'écrit*

Le Maître dit : « Gardez vos yeux rivés sur le *dao*,
repaissez-vous d'excellence,
appuyez-vous sur une conduite bienveillante
et séjournez dans les arts. »¹⁷³

L'art est la forme visible du *dao*. Les gens cultivés qui maîtrisent l'ensemble des Six Arts sont supérieurs. Viennent ensuite ceux qui se distinguent par la maîtrise de l'un des domaines de composition qui constitue chacun un art et qui doit se fonder sur le Dao en dernière instance (*ji*). Certains disent que les expressions de l'art sont très nombreuses et complexes et qu'à moins de parvenir à une connaissance extrêmement détaillée de l'art, on ne peut atteindre le *dao*. Mais si on désire aller jusqu'à l'extrême (*ji*) du détail, celui-ci a-t-il des limites (*ji*)? Supposons que traitant d'un aspect particulier [des arts] on l'étende à l'autre ou bien que, s'appuyant sur un exemple simple, on le généralise à l'ensemble. A quoi bon chercher à être exhaustif ? N'est-il pas suffisant, pour commencer, d'éclaircir les points essentiels ? C'est pourquoi au fil de ma vie, il m'a plu de traiter de l'art en en donnant une vue générale et qu'aujourd'hui, je voudrais rassembler tous ces écrits sous le titre de *Précis des arts de l'écrit*. Zhuangzi a su « tirer le principal de tout ce qu'il a goûté et

¹⁷³ *Lunyu* [Entretiens], Livre 7. Traduction personnelle s'appuyant sur celle proposée par Stephen J. Goldberg dans « Art and the authority of excellence in traditional China » in Blanchon, Flora (Dir.), *La question de l'art en Asie orientale*, Paris, PUPS : 2004. p. 124. Texte original : « *zhiyudao, juyude, yiyuren zhiyuren youyuyi* 志於道，據於德，依於仁，游於藝。 » [<http://ctext.org/analects/shu-er/zh>] vérifié le 14/04/15.

dont il a entendu [parler] ». Sima Qian soupira que « la plupart des écrits résument ce que l'on voit » : on utilise le terme *gai* pour parler de ce qu'on entend, de ce qu'on voit, ce n'est pas limité à une seule définition. Si on veut embrasser le sens général, les manques ne sont pas nuisibles, et par extension, ne faut-il pas voir les manques manifestes pour savoir qu'il existe une complétude cachée ? N'a-t-on pas entendu dans le *Dadai [li] ji* [Mémoires sur les Rites de Dai l'Aîné]¹⁷⁴ que « Le *dao* général est nécessairement simple » ? Ceux qui parlent du concept de *gai* doivent savoir qu'il est synonyme de « simple », voilà tout. Que le résultat soit d'atteindre ou non le *dao*, cela dépend de ce que les gens perçoivent. Moi-même, je n'ose pas prétendre être parmi ceux qui comprennent.

Préface écrite par Liu Xizai, *zi Rong Zhai*, natif de Xing Hua, au deuxième mois du printemps de la dixième année de l'ère Tongzhi (1873)¹⁷⁵.

Il nous semble nécessaire de bien comprendre cette phrase du *Zhuangzi* : « *gai hu jie chang you wen* 概乎皆嘗有聞 ». Le chapitre 33 « Ainsi va le monde ou Les écoles au temps de Maître Tchouang » présente des penseurs originaux qui tous eurent leur interprétation du *dao* et surent développer un art de vivre en accord avec leur pensée. Le texte commence ainsi :

Nombreux sont ceux qui, à travers l'empire, prônent une doctrine ou une méthode particulière. Tous prétendent détenir la vérité ; tous proclament que leur théorie est parfaite et qu'on ne peut rien y ajouter. Mais alors où réside ce que les anciens appelaient le Tao et ses techniques ? Je dirai partout.¹⁷⁶

¹⁷⁴ *Dadai liji* 大戴禮記 [Mémoires sur les Rites de Dai l'Aîné] : rituel des quatrième et troisième siècles, recueil compilé par le penseur ritualiste Dai De 戴德 (Han antérieurs (-206/-6)), oncle de 戴聖 Dai Sheng, en 85 chapitres, dont il ne reste que 39 chapitres. Cet ouvrage serait l'une des sources du *Li ji* 禮記 [Mémoire sur les Rites], élaboré par 戴聖 Dai Sheng.

¹⁷⁵ « 藝者，道之形也。學者兼通六藝，尚矣。次則文章名類，各舉一端，莫不為藝，即莫不當根極於道。顧或謂藝之條緒綦繁，言藝者非至詳不足以備道。雖然，欲極其詳，詳有極乎？若舉此以概乎彼，舉少以概乎多，亦何必殫竭無餘，始足以明指要乎？是故餘平昔言藝，好言其概，今復於存者輯之，以名其名也。莊子取“概乎皆嘗有聞”，太史公嘆“文辭不少概見”，聞、見皆以“概”為言，非限於一曲也。蓋得其大意，則小缺為無傷，且觸類引伸，安知顯缺者非即隱備者哉？抑聞之《大戴記》曰：“通道必簡。”“概”之云者，知為“簡”而已矣。至果為通道與否，則存乎人之所見。餘初不敢意必於其間焉。同治癸酉仲春，興化劉熙載融齋自敘。 »

¹⁷⁶ *Les œuvres de Maître Tchouang*, ibid. p. 281.

L'auteur explique ensuite que les anciens étaient des hommes vraiment complets, qui avaient compris les principes fondamentaux de l'univers sans négliger les applications concrètes et avaient consigné cette compréhension dans les Classiques. Mais quand l'empire eut sombré dans l'anarchie, l'unité du *dao* fut « perdue de vue ». Des doctrines fort diverses se répandirent, « chacune se complaisant dans sa propre appréhension tronquée du réel, leurs tenants [ayant] pris une vision parcellaire pour la totalité de la connaissance. » Ailleurs, il est question de Voie « démembrée », le démembrement de la Voie se superposant à celui de l'empire.

Pour comprendre la réflexion de Liu Xizai et le concept de *gai* 概, citons encore ces quelques lignes du *Zhuangzi* :

On a détruit la beauté du monde en voulant le comprendre, on a disséqué la raison des choses, on a morcelé la science globale et intuitive des anciens.¹⁷⁷

On comprend par là ce que vise Liu Xizai par son *Précis des arts de l'écrit* lorsqu'il suggère que « Si on veut embrasser le sens général, les manques importent peu, et par extension, comment savoir si les manques manifestes ne nous permettent pas d'atteindre à une perfection cachée ? ». Ne pas être exhaustif serait la seule façon de rester dans l'intuition du *dao*, dans la présence. Etre exhaustif serait un enfermement dans le détail. Or, le détail est circonscrit, particulier, s'y enfermer rend insaisissable l'unité et la beauté du monde. Du terme *gai* 概, il semble que Liu Xizai joue ici sur les deux sens de vue d'ensemble, englobant la totalité et en même temps de sommaire, d'aperçu général.

Pour la même raison, Liu Xizai a décidé de reprendre ses écrits sur les différents arts et de les regrouper, afin de mettre fin à la parcellisation du savoir tant décriée dans le *Zhuangzi*. Sans doute espère-t-il ainsi échapper à l'appellation de « lettré du village » :

Mais ce ne sont là que des conceptions fragmentaires de la réalité vécue, tout juste dignes de lettrés de village.

¹⁷⁷ *Ibid.* p.283.

Pour ce qui est de ce qu'on voit et de ce qu'on entend, de ce qui nous est transmis par les sens, Liu Xizai en reste à la vue et à l'ouïe. Zhuangzi était plus explicite :

Les doctrines ont proliféré et chacune se complaisant dans sa propre appréhension tronquée du réel, leurs tenants ont pris une vision parcellaire pour la totalité de la connaissance. C'est comme si chacun des organes perceptifs, l'ouïe, la vue, le toucher, le goût, l'odorat, prétendait embrasser tous les aspects de l'univers sensible sans se concerter avec les autres.

Un des disciples de Liu Xizai, parlant du « Précis de calligraphie », le nomme le « Lunshu jue 論書訣 [Discours sur les procédés calligraphiques]»¹⁷⁸. *Jue*, ici utilisé à la place de *gai* 概, signifie notamment une recette, un procédé, une formule secrète porteuse d'un enseignement subtil. *Jue* renvoie à ce qui est caché. Il s'agissait pour Liu Xizai de donner, en peu de mots, l'essentiel de la pratique d'écriture, comme une précieuse recette que l'on ne peut transmettre qu'aux initiés. D'ailleurs, ce *shujue*, que M. Simonet¹⁷⁹ traduit par "recettes calligraphiques" était un terme usuel pour parler des ouvrages innombrables que les maîtres calligraphes écrivaient pour transmettre leurs connaissances. Et leur lecture constituait le bagage ordinaire de tout calligraphe. C'est ainsi que, sous les Tang, Ouyang Xun publia un *Ouyang shuaigang shujue* [Secrets de la calligraphie d'Ouyang]¹⁸⁰. Les initiés auxquels Liu Xizai s'adressait étaient, en premier lieu, les élèves auxquels il enseignait à l'Académie Longmen. Et l'on comprend mieux pourquoi il a ressenti le besoin, à la fin de sa vie, de reprendre ses réflexions sur les arts et d'en faire une sorte de "digest". Écoutons ce qu'en dit Zhang Mingke 张鸣珂, un autre de ses disciples, à la trentième année de l'ère Guangxu (1904), dans un poème dédié à son mentor, « Ganjiushi. Xinghua Rongzhai gongzan xiansheng Liu Xizai 感旧詩·興化融齋宮贊先生熙載 [Poème en souvenir : Eloge de Liu Xizai, zi Rongzhai, homme de Xinghua]:

¹⁷⁸ Voir *infra* « Liu Xizai calligraphe »

¹⁷⁹ Jean-Marie Simonet, *La Suite au Traité de calligraphie*, Chapitre 1, note 12.

¹⁸⁰ *Meishu*, vol. II, p. 1256.

Il écrivit le *Yigai* pour montrer le chemin de l'Etude à ses disciples¹⁸¹. [Mesurant] chaque mot, il tirait parti des discussions avec ceux-ci. Professeur à l'Académie Longmen, on le regardait comme une montagne sacrée.¹⁸²

Pourquoi la peinture est-elle absente du *Précis des arts de l'écrit*?

L'esthétique chinoise, depuis l'époque Song, a trouvé ses propres normes de beauté. Les peintures sont faites à l'encre de Chine et aux pigments minéraux : des paysages de monts et d'eaux sous la brume, des personnages ou des bambous et rochers simplement esquissés, des œuvres plus raffinées provenant de la peinture de cour. Beaucoup de lyrisme se dégage de ces peintures, une grande emprise de la nature, de ses paysages, de ses atmosphères, et un usage particulier de la ligne peinte. Le volume est rendu par un contour précis, et non par des ombres comme dans la peinture occidentale. Jusqu'à une époque récente, rappelons que l'artiste chinois, calligraphe ou peintre travaillait à partir de matériaux communs, les « Quatre trésors du cabinet du lettré » (*wenfang sibao* 文房四宝) : papier, pinceau, encre et pierre à encre.

Les mêmes outils sont utilisés pour la calligraphie et pour la peinture, facilitant le passage de l'un à l'autre. Depuis les Song, ce passage s'est opéré dans une même œuvre à grande échelle. Une œuvre est jugée réussie quand la peinture au lavis et le poème font partie d'une même « écriture ». C'est d'autant plus vrai pour la peinture de bambous, pour laquelle les tiges s'écrivent avec la méthode de pinceau employée pour l'écriture de chancellerie, les branches selon la méthode employée dans l'écriture cursive, les feuilles selon la méthode employée dans l'écriture régulière. La langue chinoise dit d'ailleurs « écrire » des bambous, « écrire » des

¹⁸¹ 為學示徑途，著書名藝概/單字从口口，下問亦無碍。/講席主龍門，仰之如泰岱。Zhang Mingke 張鳴珂 (1829-1908), « Hansong geshi 寒松閣詩 [Poème du pavillon de Hansong] », Rouleau 5, publié la trente-deuxième année de l'ère Guangxu.

¹⁸² Ces deux références se trouvent dans l'ouvrage de Yang Baolin, ainsi que sur son blog, qu'il nourrit très régulièrement et où il donne davantage de précisions [Yang Baolin xiansheng boke 楊抱朴先生博客 <http://blog.sina.com.cn/u/1624355727>] Visité le 1/10/14.

orchidées, « écrire » des pruniers et, plus globalement, « écrire » et « lire » une peinture.

Pourtant, une différence de taille existe entre les signes d'écriture, qui sont des signes abstraits et les formes figuratives. Ce qui est en jeu ici est cette dualité entre la subjectivité de l'artiste et l'objectivité de l'objet.¹⁸³

La calligraphie n'est pas assujettie au respect des formes extérieures : les caractères sont des créations humaines, plus encore que ne le seront les objets peints, rochers et chrysanthèmes. L'objet du calligraphe, ce sont les caractères et ceux-ci sont des conventions issues d'une longue tradition. Si le calligraphe hérite de la structure du caractère, il est libre de la modeler, jusqu'à la limite du lisible. Les mouvements d'avant-garde du XX^e siècle franchiront cette limite, s'affranchissant du rapport au sens. A l'époque qui nous intéresse ici, cette limite reste de mise.

Revenons sur cette idée de modelé. Tsutomu Iijima, professeur à l'Université de Kyoto, écrit en 1955 :

Seule l'ossature est donnée au calligraphe et le modelé est laissé à sa volonté. Autrement dit, une fois qu'on a saisi l'ossature, il ne reste plus qu'à lui donner une forme en la modelant. Une telle opération est évidemment expressive plutôt que descriptive. Elle est différente du cas de la peinture de paysage basée sur un objet extérieur.¹⁸⁴

Si la vie intérieure de l'artiste compte au plus haut point, si c'est elle, vie intellectuelle, connaissance des Anciens, sensibilité, esprit, qui modèle les caractères, sans aucun assujettissement à l'objet, on comprend que le calligraphe ait joui en Asie du plus grand prestige. Mais il y a plus :

[...] étant donné que les caractères impliquent nécessairement un certain contenu littéraire, l'inspiration, pour une œuvre calligraphique, vient souvent, non seulement de l'intention plastique, mais aussi d'une idée littéraire. Dans ce cas, il n'est pas juste

¹⁸³ Sur ce point, voir les articles des professeurs et de l'éditeur de la revue d'art Bokubi dans le catalogue d'une des premières expositions consacrées à la calligraphie japonaise en Europe : *L'encre de Chine dans la calligraphie et l'art japonais contemporains*, Exposition circulaire pour l'Europe. Kyoto : Bokubi-Shuppansha, 1955. pp. 5-7.

¹⁸⁴ Tsutomu Iijima, « Sur le caractère artistique de la calligraphie », in *ibid.*

de classer la calligraphie parmi les simples arts plastiques. On ne peut donc pas nier que la culture littéraire et les motifs philosophiques aient [constitué une] base importante des œuvres calligraphiques.

Contrairement à l'Europe, où la peinture occupe, avec la sculpture et l'architecture, une place de choix dans la pyramide des arts, c'est à la calligraphie que cette place est dévolue en Chine, et plus largement en Asie, jusqu'au XX^e siècle. On comprend mieux que la peinture soit absente du « Précis des arts de l'écrit », qui englobe les arts littéraires.

Cela ne signifie pas pour autant que Liu Xizai y soit insensible. Nous en voulons pour preuve le texte de la calligraphie en forme de dyptique par laquelle débute cette thèse [Figure 1] :

Sur le paravent, une peinture de Dong Yuan: le mont printanier ; sur l'étagère, [un chapitre du] *Zhuangzi* : l'eau automnale] .

Dong Yuan 董源 (934 env.-962), *zi* Shuda 叔达, *hao* Beiyuan 北苑 , natif de Zhongling 鍾陵 (province actuelle du Jiangxi) était un peintre chinois actif sous la dynastie des Tang du Sud (937-975). Ses peintures représentent pour la plupart les paysages du Sud du Yangzi à la végétation luxuriante. Sa manière est néanmoins qualifiée d'insipide et de naturelle. Le grand lettré et homme politique Shen Kuo 沈括 (1031-1095) parle ainsi de ses peintures :

Il peint avec un geste rapide et dégagé et quand on regarde [ses œuvres] de près, elles ne sont pas vraiment conformes à la configuration des objets ; mais quand on les regarde de loin, les paysages resplendent.¹⁸⁵

Et c'est dans cet environnement visuel que Liu Xizai vit et écrit.

¹⁸⁵ « 用筆甚草草，近視幾不類物象，遠視則景物粲然。 » Shen Kuo, *Mengxi bitan* 夢溪筆談 [Conversations de la rivière des rêves], rouleau 17. [<http://ctext.org/wiki.pl?if=en&res=13396>] Vérifié le 1/10/14. Traduction personnelle.



Figure 5 : Dongyuan, *Montagnes estivales*, [ca 950], section d'un rouleau portatif, encre et couleur sur soie. Musée de Shanghai.¹⁸⁶

D'où viennent les « six arts » du *Précis des arts de l'écrit* ?

L'encyclopédie de référence du XVII^e siècle, le *Gujin tushu jicheng* 古今圖書集成 [Grande collection des livres anciens et modernes] (pour la suite, nous nommerons cette somme « l'Encyclopédie ») fait la synthèse de tout ce qui fut publié, textes et images, dans toutes les disciplines, depuis la dynastie des Zhou jusqu'au XVII^e siècle. Ce travail gigantesque, accompli par Chen Menglei 陳夢雷 (1651-1723), reçut l'approbation et le soutien de l'empereur Kangxi et cette encyclopédie devint un projet phare des éditions impériales. C'est sous le règne de Yongzheng que les dix mille chapitres furent finalement édités entre 1726 et 1728 sous la direction de Jiang Tingxi 蔣廷錫 (1669-1732), dont l'histoire retint le nom.¹⁸⁷ Nous avons voulu voir comment étaient classés ce que nous appellerions aujourd'hui les arts dans cette encyclopédie et comment étaient classés ce que Liu Xizai appelait « arts ».

Les six parties (*huibian* 匯編) de cet ouvrage sont : *lixiang* 曆象 [corps célestes], *fangyu* 方輿 [géographie], *minglun* 明倫 [relations humaines], *bowu* 博物 [sciences],

¹⁸⁶ Image libre de droits. Wikimedia Commons. Visité le 1/10/2014.

¹⁸⁷ Voir à ce sujet la biographie de Chen Menlei sur le site de la BNF (<http://classes.bnf.fr/dossism/b-chenme.htm>) et Alain Rey, *Miroirs du monde, une histoire de l'encyclopédisme*, Paris : Fayard, 2007.

lixue 理學 [étude du principe ou philosophie], 經濟 [économie]. Chaque partie est divisée en sections (*dian* 典) pour un total de 32 sections et chaque section comprend un certain nombre de divisions (*bu* 部) avec un total de 6117 divisions.¹⁸⁸

Leddarose, dans l'article référencé plus haut, s'intéresse à la façon dont l'art a été pensé en Chine. Il s'y prend de deux façons : en voyant comment les arts ont été classés dans l'*Encyclopédie* mentionnée plus haut, puis en s'intéressant aux collections d'objets d'art. Il cherche d'abord s'il y a une unité des « Beaux-Arts », au sens où nous l'entendons en Occident, qui ressortirait du classement thématique de l'*Encyclopédie*, puis recherche cette unité dans les types d'objets d'art collectionnés au fil des dynasties. Nous nous intéresserons ici uniquement à la place de l'écrit en général dans les arts de la Chine impériale.

Dans l'*Encyclopédie*, Ledderose note que tout ce qui concerne l'écriture et la calligraphie apparaît dans la cinquième partie qui concerne l'« étude du principe » (*lixue* 理), dans une section intitulée *zixue* 字學 [étude des caractères chinois]. On y trouve présentés les différents types d'écriture, des modèles de calligraphie, des traités sur la calligraphie ainsi que des biographies de calligraphes. Par ailleurs, les inscriptions sur bronze sont traitées comme un genre littéraire particulier et figurent dans la rubrique concernant la littérature (*wenxue*) de la même partie « étude du principe ». Quant à la peinture, elle figure d'une part dans la section « écriture », dans une rubrique « calligraphie et peinture », d'autre part dans la section des « arts » (*yishu* 藝術) après la médecine et les mathématiques et avant l'agriculture, la pêche, le tir à l'arc, la conduite du char, la divination, l'astronomie, la physiognomonie. Ce qui n'est pas sans rappeler les Six arts de l'Antiquité. Les autres types d'objets, considérés dans les collections comme « objets d'art », entendons par là les laques, les textiles, les porcelaines et les bronzes considérés en tant qu'objets et non plus sous l'angle des inscriptions, sont compris dans la section « objets artisanaux et architecture » de la partie concernant l'« économie ».

La partie nommée « étude du principe » se divise en quatre sections : *jingji* 經籍 [Classiques confucéens], *xuexing* 學行 [étude et conduite morale], *wenxue* 文學

¹⁸⁸ Pour accéder à cette encyclopédie en ligne : [<http://192.83.187.228/gjtsnet/index.htm>]. Vérifié le 16/08/14.

[littérature], *zixue* 字學 [étude des caractères chinois] que nous simplifierons en « écriture ». Nous remarquons que les « arts » de Liu Xizai sont tous contenus dans cette partie consacrée à l' « étude du principe ». Pourtant, le terme *yi* 藝 recouvre les notions de pratique, de méthode, d'exercice et de lignée familiale et ne se contente pas de renvoyer à une étude textuelle ou à une élaboration littéraire. Dans le « Précis de calligraphie » le terme « art » (*yi* 藝) apparaît dans la citation d'une des Histoires officielles, *Le livre des Wei*, à propos de calligraphes célèbres du moment :

Parmi les familles de calligraphes des Dynasties du Nord, il n'y en a pas de plus fameux que les Cui et les Lu. Dans le *Livre des Wei, biographie de Cui Yuanbo [Cui Hong]*, on commente avec beaucoup de détails la qualité de l'écriture de ce dernier en disant : « L' ancêtre de Cui Yuanbo, Cui Yue, partageait avec Lu Chen¹⁸⁹ de Fanyang une grande renommée causée l'immensité de leur art. Lu Chen adopta la méthode du pinceau de Zhong You, tandis que Cui Yue adopta celle de Wei Guan et tous deux étudièrent la cursive de Suo Jing et en retirèrent toute la subtilité. [Lu] Chen transmet sa calligraphie à son fils Yan, Yan à son fils Miao. [Cui] Yue transmet sa calligraphie à son fils Qian et Qian à son fils Yuanbo et ainsi de génération en génération. Donc, au début de la dynastie Wei, la calligraphie des familles Cui et Lu a toujours été tenue en haute considération. » §97

En reprenant à son compte la valorisation de l'immensité de l'art des grands calligraphes (*boyi* 博藝), en rapportant que tel calligraphe a adopté la méthode (*fa* 法) de tel autre, que les calligraphes pratiquent (*xi* 習) un certain style, lequel est transmis (*chuan* 傳) à l'intérieur même de la famille, Liu Xizai s'inscrit dans une tradition établie de longue date qui valorise la manière des grands hommes et la passation de cette « manière » familiale de génération en génération, au sein de laquelle se forment des styles propres à chaque lignée (*jiafeng* 家風).

Dans le même paragraphe, le terme art (*yi* 藝) apparaît une seconde fois.

¹⁸⁹ Cui Yue 崔悅 (*zi* et dates inconnues) et Lu Chen 盧謹, *zi* Zijing 子諒 (285-351) vécurent sous la dynastie des Wei du Nord. Tous deux fonctionnaires, ils étaient célèbres pour leur calligraphie.

Pour ce motif, dans les cercles artistiques, depuis longtemps, on s'est habitué [à ce choix] et on est heureux quand on parle des deux Wang et désolé quand on parle de Cui Yue et Lu Chen. Imaginez-vous ce qu'il en serait pour des calligraphes d'un niveau inférieur ?

Yilin 藝林 renvoie aux cercles artistiques et littéraires alors que *shulin* 書林 se réfère aux œuvres calligraphiques. Sur les quinze mille huit cent soixante-quinze caractères que compte le « Précis de calligraphie », extrait du *Précis des arts de l'écrit*, le terme art se trouve mentionné deux fois.

Présentation du *Précis des arts de l'écrit*

Remarquons d'abord qu'il s'agit d'une œuvre de maturité, puisqu'écrite en 1873, alors que Liu Xizai avait tout juste soixante ans. Comme il le dit dans sa préface, il s'agit pour lui de rassembler ses notes sur les lettres et les arts et de les mettre en forme :

C'est pourquoi au fil de ma vie, il m'a plu de traiter de l'art en en donnant une vue générale et qu'aujourd'hui, je voudrais rassembler tous ces écrits sous le titre de *Précis des arts de l'écrit*.

Il entend bien travailler par analogie, un point soulevé à propos de littérature ou de poésie pouvant être repris pour la calligraphie :

Supposons que traitant d'un aspect particulier [des arts] on l'étende à l'autre ou bien que, s'appuyant sur un exemple simple, on le généralise à l'ensemble.

Quels sont les arts du traité des arts ? Il y en a six, correspondant aux six chapitres du livre : « Wengai 文概 [Précis de littérature] », « Shigai 詩概 [Précis de poésie régulière] », « Fugai 賦概 [Précis de rhapsodie] », « Ciqugai 詞曲概 [Précis de poésie chantée] », « Shugai 書概 [Précis de calligraphie] » et « Jingyigai 經義概 [Explication sur les Classiques] ». Le *Précis des arts de l'écrit* présente la naissance et le développement de ces formes liées à l'art de l'écrit, leurs caractéristiques

propres, les diverses compétences techniques et maîtrises stylistiques à l'œuvre et introduit les principaux auteurs ainsi que leurs œuvres.

Pour chacun des arts, Liu Xizai entend soulever les points essentiels. Parmi ces points, nous retiendrons le rapport entre l'œuvre et celui qui la forge, entre la « valeur » de l'un et de l'autre, la relation intime entre l'écrit et le réel. Pour Liu Xizai, étudier la littérature, c'est étudier le cœur-esprit de celui qui produit l'écrit, s'immiscer dans ses émotions et sa volonté. Plus largement, l'œuvre écrite est perçue comme le produit du frottement entre « moi » et les « choses ».

La terminologie employée se retrouve d'un chapitre à l'autre avec une nette prédilection pour les couples de notions complémentaires comme *shenqian* 深浅 [profond-superficiel], *zhongqing* 重輕 [lourd-léger], *jingwan* 勁婉 [vigueur-douceur], *zhiqu* 直曲 [direct-indirect], *qizheng* 奇正 [irrégulier-régulier], *kongshi* 空实 [vide-plein], *yi yang* 抑揚 [élever-abaisser], *kaihe* 开合 [ouverture-fermeture], *gongyi* 工易 [ouvrage-non-ouvrage], *kuanjin* 寬緊 [large-serré], *xieao* 諧拗 [harmonieux-disharmonieux], *danli* 淡麗 [fade-majestueux].

En ce qui concerne la façon dont le *Précis des arts de l'écrit* est écrit, on reconnaîtra aux phrases brèves et aux paragraphes courts, la manière particulière et traditionnelle des *shihua* 詩話 [critique de la poésie en vers réguliers] ou des *cihua* 詞話 [critique de la poésie en vers irréguliers], ces livres de critique poétique donnant divers renseignements sur les poèmes et leurs auteurs. Mais à la différence de ces derniers, on trouve, tout au long du *Précis des arts de l'écrit*, non seulement des données historiques et des anecdotes, comme le veut la tradition, mais des réflexions d'un ordre proprement esthétique. En outre, ce traité réunit des réflexions sur six genres d'écrits alors que, traditionnellement, ces essais ne portent que sur un de ces genres.

Les réflexions de Liu Xizai traversent les arts et prennent le plus souvent une formulation dialectique. Nous n'allons pas faire ici un relevé de ces procédés mais nous les présenterons, au fur et à mesure de leur occurrence dans le « Précis des arts de l'écrit » en signalant leurs échos dans les autres chapitres.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Sur cet aspect voir le site Guoxue changshi Zhongguo gudai wenxue yaoji jianjie (7) : wenlun, shihua, ciqihua [國學常識] 中國古代文學要籍簡介 (七) : 文論、詩話、詞曲話 [Etudes nationales,

Le *Yigai* a d'abord été gravé dans le recueil *Gutong shuwu liuzhong* [Six écrits du Studio du Paulownia] à la treizième année de l'ère Tongzhi 同治 (en 1864) et ce n'est qu'en 1978 que la Shanghai guji chubanshe publia une édition à part.

II- Traduction annotée du « Précis de calligraphie »

Prélude métaphysique et philosophique

1. 聖人作《易》，立像以盡意。意，先天，書之本也；像，後天，書之用也。

Les Saints¹⁹¹ écrivirent les *Mutations* et y établirent les figures pour manifester pleinement la signification [de toutes choses]. Cette signification, qui existait avant la fondation du Ciel¹⁹², représente le fondement de l'écriture. Les figures, qui viennent après la fondation du Ciel, représentent la fonction de l'écriture.

2. 與天為徒，與古為徒，皆學書者所有事也。天，當觀於其章；古，當觀於其變。

Vivre en communion avec le Ciel et les Anciens, c'est ce qui incombe à ceux qui apprennent la calligraphie. Vivre en communion avec le Ciel veut dire en observer

présentation et synopsis des études classiques chinoises (7) : critique littéraire, traités de poésie régulière et de poésie chantée], [<http://www.gxfxwh.com/thread-16622-1-1.html>] Vérifié le 16/08/14.

¹⁹¹ On attribue à Fu Xi, empereur légendaire, la fondation des monogrammes *yin* et *yang* et leur composition en trigrammes et à Yu le Grand ou au Roi Wen (fondateur présumé des Zhou en 1150 avant notre ère) la combinaison des trigrammes en hexagrammes et la rédaction des sentences divinatoires *guaci* 卦辭. Confucius serait par ailleurs l'auteur présumé des dix commentaires en annexe, nommés *Shiyi* 十翼 [Dix ailes], qui sont en réalité plus tardifs. D'où le choix du pluriel pour *shengren* 聖人 « les sages ».

¹⁹² Nous avons choisi de traduire *tian* 天 par « Ciel » afin de garder le terme Nature pour traduire le concept chinois de *ziran* 自然. Le Ciel dont il est question ici n'est pas celui des astronomes ni des religieux mais des philosophes. Ni étendue matérielle ni Dieu, le Ciel embrasse la Terre et se conçoit comme un ordre naturel. Ce concept sera discuté plus avant dans la partie analytique de notre travail. Les concepts de Ciel antérieur (ce qui existait avant la fondation du Ciel) et Ciel postérieur (ce qui vient après la fondation du Ciel) ne sont pas à considérer selon une genèse cosmologique mais dans une dimension métaphysique qui cherche à stratifier le principe des choses (*ben* 本) et son application (*yong* 用) dans le domaine de l'art calligraphique.

le bel ordonnancement. Vivre en communion avec les Anciens veut dire observer l'alternance [à l'œuvre dans le monde].

II-1 Histoire de l'art calligraphique : genres, calligraphes, œuvres

II-1-1 Genèse des genres calligraphiques et question des appellations (§3-§62).

Dans cette première partie, Liu Xizai procède à un inventaire des caractéristiques formelles des systèmes d'écriture tels que l'histoire les a définis et les a nommés. Il distingue l'écriture sigillaire (§3-§12), les écritures de chancellerie et de chancellerie « en ouverture » (§13-§28), l'écriture régulière (§29-§35), l'écriture courante (§36-§38), l'écriture cursive (§39-§61) et termine par un paragraphe de conclusion. L'évolution qui conduisit de l'écriture sigillaire à l'écriture de chancellerie des Han se fit du III^e siècle à la fin du I^{er} siècle avant notre ère.

L'écriture sigillaire (§3-§12)

3.周篆委备，如《石鼓》是也。秦篆簡直，如《嶧山》《瑯邪臺》等碑是也。其辨可譬之麻冕與純焉。

La sigillaire de la dynastie des Zhou présente des lignes sinueuses et détaillées comme celui des *Shiguwen* [Tambours de pierre]¹⁹³ (Figure 28). La sigillaire de la période Qin est simple et droite comme dans les stèles *Yishan* [Mont Yi] (Figure 27)¹⁹⁴ ou *Langya tai*¹⁹⁵. La différence entre les deux est comparable à celle qu'il y a entre une coiffe de chanvre et une coiffe de soie.¹⁹⁶

¹⁹³ *Shigu* 石鼓 [Les tambours de pierre]. Ces pierres en forme de tambours sont au nombre de dix et portent des inscriptions relatives à une chasse à cour organisée par le roi Xuan (- 827 - 781) de la dynastie Zhou. Sur cinq cents caractères environ, seuls trois cent vingt-et-un caractères sont lisibles aujourd'hui. L'écriture *shiguwen* est intermédiaire entre la grande et la petite sigillaire. Pour plus de détails, voir dans le glossaire.

¹⁹⁴ *Yishan* 嶧山, stèle de la dynastie Qin, écriture sigillaire. Stèle avait été gravée par Li Si, premier ministre du Premier Empereur Qin Shihuang. L'original est aujourd'hui détruit mais une copie de l'époque Yuan se trouve à côté du temple de Mencius à Zhouxian (province du Shandong). Lors d'une tournée d'inspection de son territoire, l'empereur commanda l'érection de six stèles dans le Shandong actuel sur le Mont Yi, Mont Tai, Mont Lang Ya, Mont Zhifu ; dans la province actuelle du Zhejiang sur le Mont Guizhi et sur le Mont Jieshi dans la province actuelle du Hubei. On peut encore

4.李斯作《倉頡篇》，趙高作《爰歷篇》，胡毋敬作《博學篇》，皆為小篆。而高、敬之書迄無所存，然安知不即雜於世所傳之小篆中耶？衛恒《書勢》稱李斯篆，並言“漢建初中，扶風曹喜少異於斯，而亦稱善”，是喜固偉然足自立者。後世乃傳有喜所書之《大風歌》，書體甚非古雅，不問而知為偽物矣。

Li Si a composé le *Cang Jie pian* [Essai sur Cang Jie], Zhao Gao¹⁹⁷ a écrit le *Yuanli pian*, Humu Jing¹⁹⁸ le *Boxue pian*. Toutes ces œuvres ont été écrites en petite sigillaire. De la calligraphie de [Zhao] Gao et de [Humu] Jing, aujourd'hui il ne reste nulle trace, mais comment être certains que ces œuvres n'ont pas été intégrées à d'autres œuvres en petite sigillaire qui, elles, se sont transmises? Wei Heng a composé le *[Siti] shushi* pour faire l'éloge du petit sigillaire tracé par Li Si et il a ajouté: « Au début de la Dynastie Han, il y avait un certain Cao Xi de Fu Feng, dont la calligraphie différait peu de celle de Li Si et était également appréciée ». Cette citation suffit à bâtir la réputation de Cao Xi. Dans les siècles qui suivirent se diffusa une œuvre attribuée à Cao Xi, le *Dafeng ge*, dont le style n'a aucune élégance antique et qui est indubitablement un faux.

5.玉箸之名僅可加于小篆，舒元與謂“秦丞相斯變倉頡籀文為玉箸篆”是也。顧論其別，則頡籀不可為玉箸；論其通，則分、真、行、草，亦未嘗無玉箸之意存焉。

L'écriture appelée « bâtonnets de jade » peut être intégrée seulement dans le genre de la petite sigillaire. Shu Yuanyu a écrit à ce propos: « Li Si, Premier Ministre de la

voir aujourd'hui les stèles du Mont tai et du Mont Langya. On trouve mention de ces stèles dans le *Shiji* de Sima qian.

¹⁹⁵ *Langya tai* 琅邪台, stèle de la dynastie Qin (Qin, 28^e année, soit 219 avant notre ère), écriture sigillaire. Cette stèle avait été gravée par Li Si, premier ministre du Premier Empereur Shi Huang 始皇. Le Deuxième Empereur des Qin Huhai 胡亥, fils et successeur de l'empereur Shi Huang (r. -207 – 209) ajouta le nom des hauts officiers et les attendants, ainsi qu'un édit impérial. Aujourd'hui, seuls les caractères concernant les instructions du Deuxième Empereur subsistent. Pékin, Musée de l'histoire de Chine.

¹⁹⁶ Cela fait référence aux rituels anciens. La coiffe de chanvre nécessitait beaucoup de tissus, elle était très compliquée à confectionner et on lui préférait la coiffe de soie, plus simple de confection. Ici, la sigillaire des Zhou est comparée à une coiffe de chanvre de confection ardue et la sigillaire des Qin est comparé au chapeau de soie, plus facile à réaliser.

¹⁹⁷ Zhao Gao 趙高 (? /-207 A.C.): Eunuque, chef des attelages du palais. Il enseigna la calligraphie ainsi que les lois et décrets de justice à Huhai 胡亥, fils et successeur de l'empereur Shi Huang 始皇 (r.-207/ -209). Il oeuvra, avec Li Si 李斯 et Humu Jing 胡毋敬, au passage de la grande à la petite sigillaire.

¹⁹⁸ Humu Jing 胡毋敬, grand astrologue sous les Qin, il composa le *Boxue pian* 博學篇 [L'Etendue du savoir]. Il avait une grande connaissance des graphies simples et des caractères complexes de son époque et des époques antérieures et une façon d'écrire très ordonnée.

Dynastie Qin, a transformé le *zhouwen* [écriture de Shi Zhou]¹⁹⁹ de Cang Jie en sigillaire « bâtonnets de jade » et ceci est vrai. Si on parle de ce qui le distingue [des autres genres d'écriture], l'écriture du *Cang Jie pian* n'est pas en petite sigillaire *yuzhu* [bâtonnets de jade]; et si on parle de ce qui le rapproche des autres genres- la chancellerie « en ouverture », la régulière, la courante et la cursive, on peut voir comment dans tous ces genres on trouve des réminiscences du tracé en « bâtonnets de jade ».

6.玉箸在前，懸針在後。自有懸針，而波、磔、鉤、挑由是起矣。懸針作於曹喜，然籀文卻已預透其法。

Le style « bâtonnets de jade » vient d'abord, le style « aiguilles effilées »²⁰⁰ lui fait ensuite. A partir de là sont apparus les tracés *bo* [trait horizontal ondulé]²⁰¹, *ze* [trait oblique descendant vers la droite], *gou* [crochet] et *tiao* [trait relevé]. Le tracé en aiguilles effilées fut inventé par Cao Xi, mais précédemment, dans l'écriture des Zhou, il était déjà présent sous forme embryonnaire.

¹⁹⁹ *Zhuanzhou* 篆籀 ou *zhouwen* 籀文 Type d'écriture sigillaire dont on attribue la paternité à l'historiographe Shi Zhou 史籀 (actif -827/-782).

²⁰⁰ Traduction Ricci : « aiguilles pendantes ». Notre traduction tient d'avantage compte de l'aspect visuel de cette écriture où les traits verticaux, d'une épaisseur marquée, vont en s'amenuisant.

²⁰¹ *Boshi* 波勢 Trait modulé d'après *bo* 波: l'onde, la vague et *shi*: effet visuel, configuration 勢. S'applique aussi bien au trait horizontal qu'aux traits obliques à droite et à gauche. Le trait horizontal commence en « tête de ver à soie » et se termine « en queue d'oie sauvage », queue d'oie qu'il partage avec le trait oblique à droite ; les traits obliques à droite et à gauche sont très étirés et se terminent par une remontée visible de la pointe du pinceau (*botiao* 波挑). Configuration caractéristique de l'écriture de chancellerie *lishu* 隸書, en particulier de la chancellerie « en ouverture » qui en est une catégorie, et de la cursive *zhangcao* 章草. Modulation du trait qui rompt avec la linéarité. C'est pourquoi nous avons choisi l'appellation « trait modulé » qui rendait l'idée de « trait en forme de vague » comme le suggère la langue chinoise. Nous aurions pu traduire « trait modulé », mais nous aurions perdu l'élément de l'eau qui figure dans le caractère d'origine. En outre, comme il s'agit d'une caractéristiques qui s'applique à plusieurs traits, nous avons parfois choisi le pluriel : « traits ondulés ». J.M. Simonet traduit par « mouvement ondulé » et donne l'explication suivante : « trait modulé qui se distingue du trait strictement linéaire de l'écriture sigillaire ». Simonet, *op. cit.*, p. 83.



Figure 6 Ecriture *xuanzhen* [en aiguilles éfilées]²⁰²

7.孫過庭《書譜》云：“篆尚婉而通。”余謂此須婉而愈勁、通而愈節乃可，不然，恐涉於描字也。

Sun Guoting, dans son *Shupu* [Traité de calligraphie], dit: « La sigillaire doit être gracieuse et fluide »²⁰³. Cependant, je retiens que [lorsqu'on écrit en sigillaire], il faut exprimer la grâce [de la ligne] mais plus encore sa force, sa fluidité mais plus encore son contrôle, c'est ainsi. Sinon, on donnerait l'impression de caractères décalqués.

8.篆書要如龍騰鳳翥，觀昌黎歌《石鼓》可知。或但取整齊而無變化，則槧人優為之矣。

²⁰² <http://www.syo-kazari.net/> Accord de diffusion de l'image par mail du 11/02/2015

²⁰³ « 篆尚婉而通 » Sun Guoting, *Shupu* [Traité de calligraphie], LDSFLWX, p. 126. Trad. : « *Zhuan* should be graceful and connected », in Zhang Zhonghe, *op.cit.*, p. 6.

La sigillaire doit avoir l'aspect de dragons qui volent, de phénix qui dansent. On peut comprendre cela en observant le *Chant des Tambours de pierre*²⁰⁴ de Han Yu. Certains écrivent d'une façon bien ordonnée et sans changements²⁰⁵, même des xylographes sauraient le faire!

9.篆之所尚莫過於筋，然筋患其弛，亦患其急。欲去兩病，“韌”字乃要訣也。

Ce qui compte avant tout dans la sigillaire, c'est le tendon, qui ne doit être ni trop contracté ni trop relâché. Si on veut éviter ces deux écueils, le caractère *ren* [souple et résistant] est la formule secrète.

10.魏初邯鄲生傳古文，同時惟衛覬亦善之，余無聞焉。蓋古文有字學，有書法，必取相兼，是以難也。雖三代遺器款識，後世亦多有從事者，然但務識字，已矜絕學。使古人復作，其遂饜誌也耶？

Handan Chun, qui vécut au début de la dynastie des Wei, enseignait l'écriture ancienne et en ces temps-là, seul Wei Kai y excellait également; les autres n'étaient pas renommés. La connaissance de l'écriture ancienne suppose l'étude des caractères et l'étude de la méthode d'écriture. Il est certain que mener les deux de front est difficile. Même si nombreux étaient ceux qui travaillaient sur les inscriptions sur les objets hérités des trois dynasties, la spécialité de la reconnaissance des caractères est devenue une science rare. Si on donnait aux Anciens la possibilité de refaire ceci, ne seraient-ils pas satisfaits des traces qu'ils ont laissées?

11.款識之學，始興於北宋。歐公《集古錄》稱劉原父博學好古，能讀古人銘識，考知其人事跡，每有所得，必摹其文以見遺。今觀《毛伯敦》《龔伯彝》《叔高父煮簋》《伯庶父敦》諸銘，載錄中者皆是也。時太常博士楊南仲亦能讀古文篆籀，原父釋《韓城鼎銘》，公謂與南仲所寫時有不同。蓋雖未判兩家孰是，而古文之難讀見矣。鄭漁仲《金石略》，自晉姜鼎迄軹家釜，列三代器名二百三十有七，可不謂多乎？然如未詳其辭何！

²⁰⁴ *Shigu ge* 石鼓歌 [Chant des Tambours de pierre] de Han Yu 韓愈. Ce poème fut écrit sous les Tang (618-907) pour défendre l'originalité et la valeur des caractères gravés sur les tambours de pierre ou *shigu*. Il s'agit d'un poème ancien en vers de sept pieds.

²⁰⁵ Ces changements comprennent à la fois l'alternance entre les deux pôles opposés *yin* et *yang* (*bian* 變) et la transformation graduelle (*hua* 化). Voir à ce sujet Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, op.cit. p. 260.

L'étude des inscriptions a commencé avec la Dynastie des Song du Nord. Ouyang Xiu²⁰⁶ dans le *Jigulu* [Catalogue d'inscriptions anciennes]²⁰⁷ dit que Liu Yuanfu était un érudit, aux vastes connaissances qui s'intéressait à la littérature ancienne et savait lire les inscriptions sur les ustensiles laissées par les Anciens. Il cherchait à comprendre le texte en rapport avec la personne [qui en avait commandité la gravure] et à chaque relecture recueillait de nouvelles informations, puis il copiait les inscriptions par soucis de transmission. En observant aujourd'hui ses notes concernant les inscriptions comme le *Maobo [gu] dui [ming]* [Inscription sur le vase *dui*²⁰⁸ du Comte Mao], le *Gongbo yi [ming]* [Inscription sur le vase *yi*²⁰⁹ du Comte Gong], le *Shugao fu zhugui* [Vase²¹⁰ de Shu Gaofu] et le *Bo shufu dui* [Inscriptions sur le vase *dui* du Comte Shufu], on peut dire qu'elles sont toutes dans ce cas. En ces temps là, il y avait un fonctionnaire du nom de Yang Nanzhong qui savait reconnaître les caractères anciens écrits dans la sigillaire de Shizhou²¹¹. Toutefois, la lecture du *Hancheng dingming* [Inscription sur tripode²¹² de Hancheng] faite par Yuan Fu présente des différences par rapport à celle qu'en fait Yang Nanzhong. Jusqu'à aujourd'hui, on n'a pu dire qui des deux avait raison, mais on peut voir ainsi combien la langue ancienne est difficile. Le *Jinshi lue* [Précis des inscriptions sur

²⁰⁶ Ouyang Xiu 歐陽修 (1007-1072) historien, archéologue, calligraphe, critique d'art et homme politique. Il est l'auteur d'un grand nombre d'œuvres historiques ayant été reconnues comme histoires officielles. Parmi elles, citons le *Xin Tang shu* [Nouvelle histoire des Tang] et le *Xin Wudai shu* [Nouvelle histoire des Cinq Dynasties]. En 1063 il écrit le *Jigulu* 集古錄 [Catalogue d'inscriptions anciennes].

²⁰⁷ *Jigulu* 集古錄 [Catalogue d'inscriptions anciennes]. Il s'agit du premier ouvrage d'épigraphie chinoise, rédigé en 1063 par Ouyang Xiu 歐陽修 (1007-1072). Cet ouvrage rassemble un grand nombre d'inscriptions sur bronze et sur stèles, datant de l'époque de la dynastie Zhou 周 (1121-222 A.C.) jusqu'à l'époque des Cinq Dynasties 五代 (907-960) ainsi que des calligraphies célèbres depuis les Jin. Il offre une étude critique et une appréciation de chaque œuvre. Il sert de référence pour tous les ouvrages ultérieurs et c'est sur lui que les épigraphes et les calligraphes s'appuient pour vérifier la véridicité d'une œuvre. Le *Jigulu bawei* 集古錄跋尾 [Postface au Catalogue d'inscriptions anciennes] est souvent cité par Liu Xizai.

²⁰⁸ Le *dui* 敦 est un vase à aliments en bronze, de forme circulaire, avec un couvercle assez important pouvant servir de récipient. Cette définition et les suivantes concernant les vases sont tirées du Dictionnaire Ricci. *Maobo gudui ming* 毛伯古敦銘 [Inscription sur vase de l'oncle Mao] : inscriptions sur un vase rituel remontant à la période du roi Wu, fondateur de la dynastie des Zhou.

²⁰⁹ Le *yi* 彝 est un vase rituel pour boissons alcoolisées servant aux libations.

²¹⁰ Le *gui* 簋 est un vase en bronze pour les aliments, circulaire, à ouverture large.

²¹¹ *Zhuanzhou* 篆籀 Type d'écriture sigillaire dont on fait remonter la paternité à l'historiographe 史籀 Shi Zhou (actif -827/-782).

²¹² Ding 鼎 parmi tous les vases que nous venons de traiter, celui-ci est graphiquement le plus parlant. Il s'agit d'un vase en bronze muni de deux anses, qui servait pour les offrandes et les sacrifices, il pouvait être rond et à trois pieds ou rectangulaire et à quatre pieds.

pierre et bronze] de Zheng Yuzhong²¹³, depuis le *Jinjiang ding* [Tripode de Jinjiang] jusqu'au *Zhijia fu* [Chaudron²¹⁴ de la famille Zhi] répertorie deux cent trente-sept objets qui remontent aux Trois Dynasties. Peut-on dire qu'ils ne sont pas nombreux ? Toutefois, on ne peut expliquer en détail les écritures qu'ils portent.

12.古文字少，故有無偏旁而當有偏旁者，有語本兩字而書作一字者。自大小篆興，孳乳益多，則無事此矣。然大輅之中，椎輪之質固在。

Dans la langue ancienne, les caractères étaient peu nombreux, par conséquent, certains, qui auraient dû comporter un élément supplémentaire²¹⁵ n'en comportaient pas et des mots distincts de la langue étaient notés par le moyen d'un seul et même caractère. Jusqu'à la naissance de la grande et de la petite sigillaires, on a rencontré ce genre de cas, puis les caractères se sont multipliés et plus personne ne s'occupa de ces questions. Ainsi, dans les grands chars impériaux, se trouve encore l'essentiel des roues antiques.

²¹³ Zheng Yuzhong 鄭漁仲 (1104-1162), originaire de l'actuelle province du Fujian. Il fut un grand historien, scientifique et philosophe qui vécut sous les Song du Sud. Né dans une famille de hauts fonctionnaires, il n'entreprit jamais de carrière politique mais étudia toute sa vie. Une biographie lui est consacrée dans *l'Histoire des Song*.

²¹⁴ Fu 釜 est une marmite sans pied ou un chaudron.

²¹⁵ *pianpang* : élément sémantique ajouté à un caractère afin de différencier les homonymes (caractères dotés d'un même son]

Les écritures de chancellerie et « huit dixièmes » (§13-§28)



**Figure 7 : *Qin quan* 秦權 [Mesure de poids de la dynastie Qin]. Auteur
inconnu (aux environs de -221)²¹⁶**

13.隸與八分之先後同異，辨而愈晦，其失皆坐狹隸而寬分。夫隸體有古於八分者，故秦權上字為隸；有不及八分之古者，故鐘、王正書亦為隸。蓋隸其通名，而八分統矣。稱錘可謂之鐵，鐵不可謂之稱錘。從事隸與八分者，盍先審此。

Concernant l'antériorité et la différence entre la chancellerie²¹⁷ et la chancellerie « en ouverture », plus on essaie de les distinguer et plus la question devient obscure. L'erreur est de considérer la catégorie de la chancellerie comme plus étroite que celle de la chancellerie « en ouverture ». Or, il y a certaines œuvres écrites en chancellerie qui sont plus anciennes que celles écrites en chancellerie « en ouverture », ainsi les inscriptions sur les mesures de poids (Figure 7)²¹⁸ de la Dynastie Qin sont-elles en chancellerie. Il y a certaines œuvres en chancellerie qui sont moins anciennes que d'autres écrites en chancellerie « en ouverture » et même les caractères écrits par Zhong You et par Wang Xizhi en régulière peuvent être considérés comme de la chancellerie. Le nom de *lishu* indique génériquement ce type d'écriture de chancellerie tandis que la chancellerie « en ouverture » en est une constituante. Pour donner un exemple, on peut dire que si le marteau est de fer, le fer ne peut pas être dit marteau. Cependant, pour distinguer ces deux genres d'écriture, il faut d'abord les connaître plus avant.

²¹⁶ Shuwei dianzang yu shuwei xuexi lianhe mulu 數位典藏與數位學習聯合目錄 [Catalogue des documents anciens et documents d'étude digitalisés. [\[http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/14/f5/84.html\]](http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/14/f5/84.html)- Visité le 2014/08/23.

²¹⁷ *Lishu* 隸書: Ecriture des scribes ou des tribunaux, de chancellerie ou officielle. Remplit un usage quotidien dans les rangs inférieurs de l'administration dès la fin des Royaumes Combattants. Elle possède un charme naturel, sans sophistication. On l'emploie volontiers sur les premiers livres, planchettes de bois ou de bambous reliés avec une ficelle puis sur les tissus de soie. Les traits se font plus droits, plus aisés, les arcs spécifiques de la sigillaire sont peu à peu abandonnés. Cette écriture est finalement adoptée en haut lieu, notamment pour l'écriture de mémoriaux à l'empereur. D'une forme rectangulaire oblongue, le caractère en vient à occuper un rectangle horizontal, qui deviendra peu à peu carré. Le trait horizontal ainsi que le trait descendant vers la droite se terminent par un léger mouvement relevé. Une harmonie se dégage de l'arrangement des traits *hua* 畫 et les points *dian* 點 apparaissent.

²¹⁸ Sous la dynastie des Qin, les instruments de mesure en bronze portent des inscriptions de décrets qui témoignent de la politique d'unification du premier empereur de Chine. Cf Flora Blanchon, *Arts et histoire de Chine*, volume 2, Paris : PUF, 2000. p. 36.

14. 八分書“分”字有“分數”之“分”，如《書苑》所引蔡文姬論八分之言是也；有“分別”之“分”，如《說文》之解“八”字是也。自來論八分者，不能外此兩意。

Le caractère « *fen* » [contenu dans le terme] « *bafen* » signifie fraction, comme on peut lire dans le *Shuyuan*²¹⁹ [Jardin des écritures] citant Cai Wenji [Cai Yan]²²⁰, le *fen* a cette signification. Le *fen* signifie aussi “distinguer” comme on l’explique dans le *Shuowen* à propos du caractère « *ba* » (huit)²²¹. Ceux qui depuis les temps anciens discutent de l’écriture chancellerie « en ouverture » ne peuvent que prendre en considération ces deux significations.

15. 《書苑》引蔡文姬言：“割程隸字八分取二分，割李篆字二分取八分，于是為八分書。”此盖以“分”字作“分数”解也。然信如割取之说，虽使八分隸二分篆，其體犹古于他隸，况篆八隸二，不儼然篆矣乎？是可知言之不出于文姬矣。

Dans le *Shuyuan* [Jardin des écritures] sont rapportés ces propos de Cai Wenji [Cai Yan]: “En éliminant les quatre-vingts pour cent de la chancellerie de Cheng Miao²²² et en en gardant vingt pour cent, et en enlevant vingt pour cent de la sigillaire de Li Si et en en conservant quatre-vingt pour cent, on obtient l’écriture de

²¹⁹ Selon Yuan Jinhu 袁津琥, *Yigai zhugao* 藝概主稿 [Edition annotée du Précis des arts de l’écrit], il s’agit d’un texte de Zhouyue 周越 (dates inconnues), le *Shu yuan* 書苑 [Jardin des écritures], également nommé *Gujin fashu yuan* 古今法書苑 [Jardin des écritures d’hier et d’aujourd’hui]. Yuan Jinhu 袁津琥 arrive à la même conclusion dans *Yigai zhugao* 藝概注稿 [Edition annotée du Précis des arts de l’écrit], *op.cit.*, p. 628. Cet écrit en dix rouleaux et répertoriant les écritures anciennes, sigillaire et chancellerie, en tout cinquante-quatre genres et plus de quatre-vingt dix calligraphes. On trouve mention de ce texte dans le *Siku quanshu* 四庫全書 dans la catégorie de philologie. [<http://ourartnet.com/Sikuquanshu/Shiku/Mulu/002/004.asp>] - Vérifié le 19/09/14. Egalement dans le *Siku quanshu* : Wang Yinglin 王應麟 (dynastie des Song), *Yuhai*, rouleau 44 du *Yuhai* 玉海, *Yiwen* 藝文 [Arts et lettres], « Xiaoxue [Philologie] », première partie. Il aurait pu tout aussi bien s’agir du *Shuyuan jinghua* 書苑菁華 [La fine fleur du jardin des écritures] de Chen Si, mais la seule mention de Cai Wenji qui s’y trouve concerne la transmission de la méthode de calligraphie du père Cai Yong à sa fille Cai Wenji, ainsi qu’à Cui Yuan, puis de Cai Wenji à Zhongyou et ainsi de suite jusqu’à Cui Miao 崔邈, soit un total de vingt-trois personnes. Chen Si, *Shuyuan jinghua* 書苑菁華, rouleau 8.

²²⁰ Cai Yan 蔡琰, *zi* Wenji 文姬, était une femme poète, calligraphe et musicienne de la dynastie des Han. Particulièrement versée dans le style *zhuangcao*. Elle est la fille de Cai Yong, éminent calligraphe qui a gravé les Classiques confucéens devant l’université impériale. Elle a passé une partie de sa vie en captivité chez les Xiongnu avant d’être délivrée par Cao Cao en 207 de notre ère.

²²¹ 分別也。从八从刀，刀以分別物也。甫文切 Source: www.zdic.net

²²² Cheng Miao 程邈, *zi* Yuancen 元岑 (III^e siècle avt JC). On lui attribue la paternité de l’écriture de chancellerie. Ayant offensé un ministre de l’Empereur Qin Shihuang, il fut jeté dans la prison de Yunyang où il resta dix ans, travaillant à l’élaboration d’un nouveau genre d’écriture. Il créa ainsi trois mille caractères environ connus aujourd’hui sous le nom de *lishu* (écriture des scribes ou de chancellerie). Il fut alors libéré et promu. Cette nouvelle écriture, plus facile à tracer que la sigillaire, fut adoptée dans l’administration.

chancellerie « en ouverture ».” Ici, le *fen* peut s’expliquer par le concept de fraction. Si on comprend vraiment le *bafen* en termes de retrancher [une partie] et en conserver [une autre], même en prenant quatre-vingt pour cent de chancellerie et vingt pour cent de petite sigillaire, ce genre serait plus ancien que les autres [variantes] de la chancellerie et si nous prenions quatre-vingt pour cent de sigillaire et vingt pour cent de chancellerie, ceci ne ressemblerait-il pas davantage à de la sigillaire? On comprend alors que cette phrase ne puisse pas venir de Cai Wenji [Cai Yan].

16.凡隸體中皆暗包篆體，欲以“分數”論“分”者，當先問程隸是幾分書。雖程隸世已無傳，然以漢隸逆推之，當必不如《閣帖》中所謂“程邈書直是正書”也。

Dans toutes les écritures du genre chancellerie se cachent [des traces] du genre sigillaire. Ceux qui désirent expliquer l’écriture chancellerie « en ouverture » en terme de « fraction » devraient d’abord se demander comment la chancellerie de Cheng Miao se répartit. Bien que la chancellerie de celui-ci ne se soit pas conservée au fil des ans, on pourrait utiliser celle de la dynastie des Han pour en déduire comment était la sienne. Dans ce cas, nous verrions que ce qui est dit dans les *Calligraphies du palais impérial de l’ère Chunhua* n’est pas exact, à savoir que « l’écriture de Cheng Miao est tout entière de la régulière »²²³.

17.王愔云：“次仲始以古書方廣少波勢，建初中以隸草作楷法，字方八分，言有模楷。”吾邱衍《學古編》云：“八分者，漢隸之未有挑法者也。比秦隸則易識，比漢隸則微似篆，若用篆筆作漢隸字，即得之矣。”波勢與篆筆，兩意難合。洪氏《隸釋》言：“漢字有八分，有隸，其學中絕，不可分別。”非中絕也，漢人本無成說也。

Wang Yin²²⁴ a dit: “Wang Cizhong, fut le premier à utiliser l’écriture ancienne en donnant à ses caractères une forme large et carrée et en utilisant moins le trait modulé²²⁵. Au début de l’ère Jianchu (76-84), on s’appuya sur la forme cursive de la

²²³ Pour la première fois, Liu Xizai émet des réserves quant à la présentation et à la classification des autographes du *Chunhua getie*.

²²⁴ Wang Yin 王愔 (actif pendant les dynasties du Nord et du Sud: 439-589), calligraphe spécialisé en cursive, critique d’art, fils d’un général des Wei. Une grande partie des traités qui lui sont attribués ont été perdus.

²²⁵ *Boshi* 波勢 Voir la note du §6.

chancellerie pour forger l'écriture régulière *kai*. Dans cette écriture, le corps du caractère est carré, divisé en huit parties et on l'appelle « écriture modèle *mokai* ». Wu Qiuyan dit dans son *Xuegu bian* [Compilation sur l'étude de l'Antiquité]²²⁶: « La chancellerie « en ouverture », c'est la chancellerie des Han où il n'y a pas encore le coup de pinceau relevé à la fin des traits (*tiaofa*). Elle est donc plus facile à reconnaître que la chancellerie de l'époque Qin et ressemble d'avantage à la sigillaire que la chancellerie de la dynastie Han. En utilisant le pinceau comme dans la sigillaire pour écrire la chancellerie des Han, on obtient la chancellerie « en ouverture ». » [Cependant], le tracé [linéaire] de la sigillaire et le tracé ondulé [de la chancellerie] sont difficilement conciliables. Dans le *Li shi* [Explications sur l'écriture de chancellerie]²²⁷, Hong Shi²²⁸ dit: « Les caractères chinois se tracent en écriture de chancellerie et en chancellerie « en ouverture ». L'étude de leurs différences s'est perdue au cours du temps et on ne peut plus les distinguer. » Cependant, cette étude ne s'est pas arrêtée et les gens de la dynastie Han eux-mêmes n'avaient pas de doctrine définitive [à ce sujet].

18.王愔所謂“字方八分”者，蓋字比於八之分也。《說文》：“八，別也，象分別相背之形。”此雖非為八分言之，而八分之意法具矣。

Quand Wang Yin parle « du corps du caractère carré, divisé en huit parties », il fait référence à la notion de division (*fen* 分) contenue dans le caractère *ba* 八. Le *Shuowen* stipule: “*ba* signifie séparer. (Le caractère) ressemble à deux formes séparées dos à dos”. Même si cela ne traite pas à proprement parler de la chancellerie « en ouverture (de forme 八) », cela rend entièrement compte de l'idée et de la méthode [de cette écriture].

²²⁶ Il s'agit d'un traité sur les sceaux et les écritures archaïques, par Wu Qiuyan 吾邱衍, daté de 1300, souvent appelé *Sanshi wuju* 三十五舉 [Trente-cinq exemples d'écritures archaïques].

²²⁷ Ce texte fut écrit par Hong Shi en 1167, sous les Song, dans le contexte des études sur les inscriptions sur pierre et bronze. C'est l'un des plus anciens témoignages sur l'écriture des dynasties Han, Wei et Jin de l'Ouest. L'auteur consigne les inscriptions collectés sur stèles, les retranscrit en écriture régulière et donne des explications sur le contexte historique, les personnages concernés, la technique de gravure et la prononciation des caractères.

²²⁸ Hong Shi 洪适 (1117-1184), nom de naissance Zao 造, *zi* Jingbo 景伯, *hao* Panzhou laoren 盤洲老人, originaire de Raozhou Poyang 饶州鄱阳 (actuelle province du Jiangxi 江西省), haut officier. Il était féru d'inscriptions sur stèles et passa dix ans de sa vie à rassembler des stèles et à étudier leurs inscriptions. Parmi les nombreux ouvrages qu'il publia, seuls *Lishi* 隸釋 [Explications sur l'écriture de chancellerie] et *Lixu* 隸續 [Suite sur la chancellerie] sont encore visibles aujourd'hui.



Figure 8 Estampage de l'inscription du *Kaitong baoxiedao keshi*, Han postérieurs (63).²²⁹

19. 《開通褒斜道石刻》，隸之古也；《祀三公山碑》，篆之變也。《延光殘碑》《夏承碑》《吳天發神識碑》，差可附於八分篆二分隸之說，然必以此等為八分，則八分少矣。或曰鴻都《石經》乃八分體也。

L'inscription sur pierre *Kaitong Baoxiedao* [Inscription pour la construction de la Voie Baoxie]²³⁰ est l'ancêtre de l'écriture de chancellerie ; la stèle *Si Sangong shan* [Offrande aux trois dignitaires]²³¹ (Figure 9), c'est l'écriture sigillaire devenue

²²⁹ Harvard Fine Arts Library, Special Collections; C-172 Qing dynasty?

²³⁰ *Xujun kaitong baoxie dao* 郟君开通褒斜道 [Le gouverneur Xu ouvre la voie Baoxie]. L'inscription se trouve dans la ville de Hanzhong 漢中 (province du Shanxi 陝西). Elle est gravée sur la paroi d'une voie creusée dans les montagnes de Qinling 秦岭 et baptisée Baoxie shudao 褒斜蜀道 [Voie Baoxie], à l'extrémité Sud de la Vallée. Cette voie remonte aux Han postérieurs et différentes inscriptions sur les portes et les parois s'étalent dans le temps. La première, dont il est question ici, remonte aux années de construction : de la sixième à la neuvième année de l'ère Yongping des Han postérieurs (63-66) et rend compte des difficultés rencontrées. Chancellerie ancienne, avec des traces de sigillaire. Voir la page de la China Association for Science and Technology consacrée à la protection du patrimoine [<http://www.cast.org.cn/n35081/n11114910/n11114929/12629858.html>] Visitée le 18/08/14.

²³¹ autres appellations : *Hanchangshan Xiangpingjun Si Sangong shanbei* 漢常山相冯君祀三公山碑 et *Dasangong shanbei* 大三公山碑. Quatrième année de l'ère Yuanchu (117). District de Yuanshi au Hebei (ancienne préfecture de Hanchang). L'écriture sigillaire prend des allures de chancellerie : elle perd les circonvolutions, gagne en rigidité des traits.

[chancellerie]. Seules les stèles *Yanguang zan* [Fragments de la stèle Yanguang]²³², *Xiacheng bei* (Figure 11) et *Wu tianfa shenchen* [La stèle des bons augures] peuvent correspondre à peu près à la définition de la chancellerie « en ouverture » [comme formée de] huit parts de sigillaire et de deux parts de chancellerie et si on s'arrête à cette définition, alors il n'y a peu d'œuvres écrites dans cette écriture. Certains disent²³³ également du *Hongdu shijing* [Classiques sur pierre de Hongdu]²³⁴ qu'il s'agit du genre chancellerie « en ouverture » [Figure 10].

²³² Ces trois stèles datent respectivement des années 125, 170 et 267.

²³³ « 石經，蓋漢靈帝熹平四年所立，其字則蔡邕小字八分書也。[Les Classiques sur pierre ont été érigés sous le règne de l'Empereur Ling des Han, la quatrième année de l'ère Xiping. Les textes ont été gravés d'après le modèle de la chancellerie « en ouverture » de Cai Yong en petits caractères.] ». Zhao Mingcheng 趙明誠 (1081-1129), *Jinshi lu* 金石錄 [Mémoire sur les inscriptions sur bronze et sur pierre], in « Houhan Xiaolingdi jizhong 後漢孝靈皇帝紀中 [Mémoire sur le siècle de l'Empereur Lingdi] », *Houhanji xiaozhu* 後漢紀校注 [Mémoires annotées des Han postérieures], *zhuan* 24. [<http://www.guoxue123.com/shibu/0101/01hhjxz/026.htm>] Visité le 19/09/14.

²³⁴ Également appelés *Xiping shijing* 熹平石經 [Classique sur pierre de l'ère Xiping]. *Hongdu Shijing* Les Classiques confucéens furent gravés sur pierre en 175 et érigés devant l'université impériale dans le but de préserver les textes originaux et de servir de modèle. Ils furent écrits par Cai Yong 蔡邕 (133-192), nom social Bo Jie 伯喈 natif de Yu (dans la province actuelle du Hunan) en écriture chancellerie.

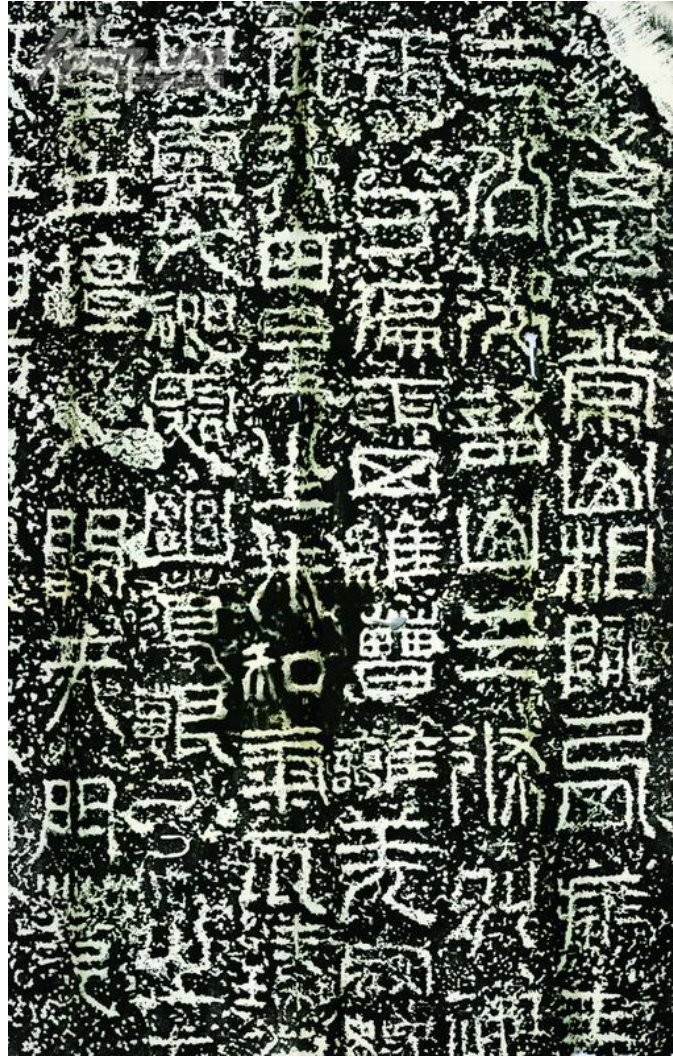


Figure 9 : Estampage de *Si Sangong shan* 祀三公山碑 [Offrande au mont des trois dignitaires]. Han postérieurs (117). Sigillaire vers chancellerie.

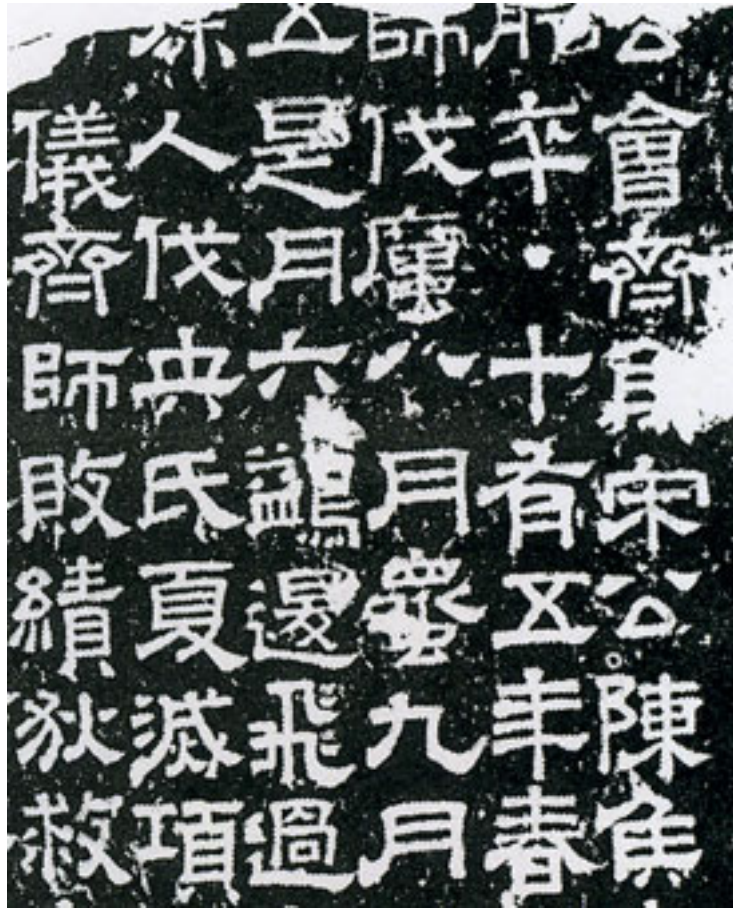


Figure 10 : Cai Yong 蔡邕 (133-192), *Hongdu shijing* 鴻都石經
[Classiques sur pierre de Hongdu]. Chancellerie ancienne (*guli* 古隸).

20.以參合篆體為八分，此後人亢而上之之言也。以有波勢為八分，覺於始制八分情事差近。

Considérer comme chancellerie « en ouverture » toute œuvre contenant de la sigillaire est une façon qu'ont eue les critiques postérieurs de faire remonter la naissance de cette écriture dans le temps. Considérer toute écriture où figure les traits ondulés comme de la chancellerie « en ouverture » revient à prendre en compte les débuts de la mise en place [formelle] du genre [et correspond davantage à la réalité].

21.由大篆而小篆，由小篆而隸，皆是浸趨簡捷，獨隸之於八分不然。蕭子良謂“王次仲飾隸為八分”，“飾”字有整飭矜嚴之意。

Dans l'évolution de la grande sigillaire à la petite sigillaire et de la petite sigillaire à l'écriture de chancellerie, on tend vers une simplification, seule l'évolution de

l'écriture de chancellerie vers la chancellerie « en ouverture » échappe à cette règle. Xiao Ziliang²³⁵ a dit: « Wang Cizhong a inventé la chancellerie « en ouverture » en ordonnant l'écriture de chancellerie. » Le caractère “ordonner” a le sens de mettre en ordre avec rigueur et sérieux.

22. 衛恒《書勢》言“隸書者篆之捷”，即繼之曰：“上谷王次仲始作楷法。”楷法實即八分，而初未明言。直至敘梁鵠弟子毛宏，始云“今八分皆宏法”。可知前此雖有分書，終嫌字少，非出於假借，則易窮於用，至宏乃益之，使成大備耳。

Wei Heng, dans son essai *L'art des quatre genres d'écriture* écrit: « l'écriture en chancellerie, c'est de la sigillaire prompte. » Puis il poursuit: « Wang Cizhong de Shanggu commença à utiliser la méthode régulière »²³⁶. « Régulière » désigne ici la chancellerie « en ouverture » mais au début ce n'était pas dit explicitement. Il faut attendre Mao Hong, disciple de Liang Gu²³⁷, pour qu'on commence à dire que: « La chancellerie "en ouverture" d'aujourd'hui est équivalente à la méthode de Hong »²³⁸. Même si la chancellerie « en ouverture » existait déjà, le terme était peu utilisé, il s'agissait d'un emprunt déguisé²³⁹ et on finit par ne plus l'employer, jusqu'à ce que Hong s'en empare et lui donne une nouvelle ampleur.

23. 衛恒言“王次仲始作楷法”，指八分也。隸書簡省篆法，取便徒隸，其後從流下而忘反，俗陋日甚。譬之於樂，中聲以降，五降之後不容彈。故八分者，隸之節也。八分所重在字畫有常，勿使增減遷就，上亂古而下入俗，則楷法於是焉在，非徒以波勢一端示別矣。

Quand Wei Heng dit: « Wang Cizhong a commencé à forger la méthode régulière », il parle de la chancellerie « en ouverture ». L'écriture des scribes est une

²³⁵ Xiao Ziliang 蕭子良 (460-494), zi Yunying 云英, fils de l'empereur Wu et Prince de Jingling (460-494), originaire de l'actuelle province du Jiangsu, deuxième fils de l'Empereur Wu des Qi. Il aimait écrire et traduire des œuvres à caractère religieux.

²³⁶ « 隸書者，篆之捷也。上谷王次仲始作楷法。 » Wei Heng 衛恒, *Siti shushi* 四體書勢 [L'art des quatre genres d'écriture], in *Jinshu, Wei Heng zhuan* 晉書·衛恒傳 [Livre des Jin. Biographie de Wei Heng]. LDSFLWX, p. 15.

²³⁷ Liang Gu (Hu) 梁鵠 (23-220), zi Menghuang. Calligraphe de la dynastie des Han postérieurs. Elève de Shi Yiguan. Fonctionnaire durant le règne de l'empereur Ling des Han (r.168-190) qui appréciait son style. Particulièrement habile en chancellerie « en ouverture » et dans le tracé des caractères de grande dimension. Il est cité dans le *Siti shushi* de Wei Heng et le *Lishi* de Hong Shi.

²³⁸ « 今八分皆弘之法也。 » *ibid.*

²³⁹ Il s'agit d'un caractère employé pour un homophone. C'est l'une des six catégories de caractères chinois retenus dans le *Shuowen jiezi*.

simplification de la méthode sigillaire, afin de faciliter le travail des petits fonctionnaires. Ensuite, cette écriture s'est développée sans retour possible, son usage devenant de plus en plus vulgaire. Prenons une métaphore musicale : les sons descendent à partir du son central et après les cinq sons deviennent inaudibles. Donc, la chancellerie « en ouverture » est la norme de la chancellerie. [Cette écriture] insiste sur la loi [de composition] des caractères et des traits, ne laisse la place à aucune augmentation ni diminution, aucun déplacement ou changement. En amont, elle désorganise [l'écriture] antique ; en aval, elle tombe dans l'usage vulgaire. La méthode régulière est là, et non dans [la présence ou l'absence] de traits modulés.

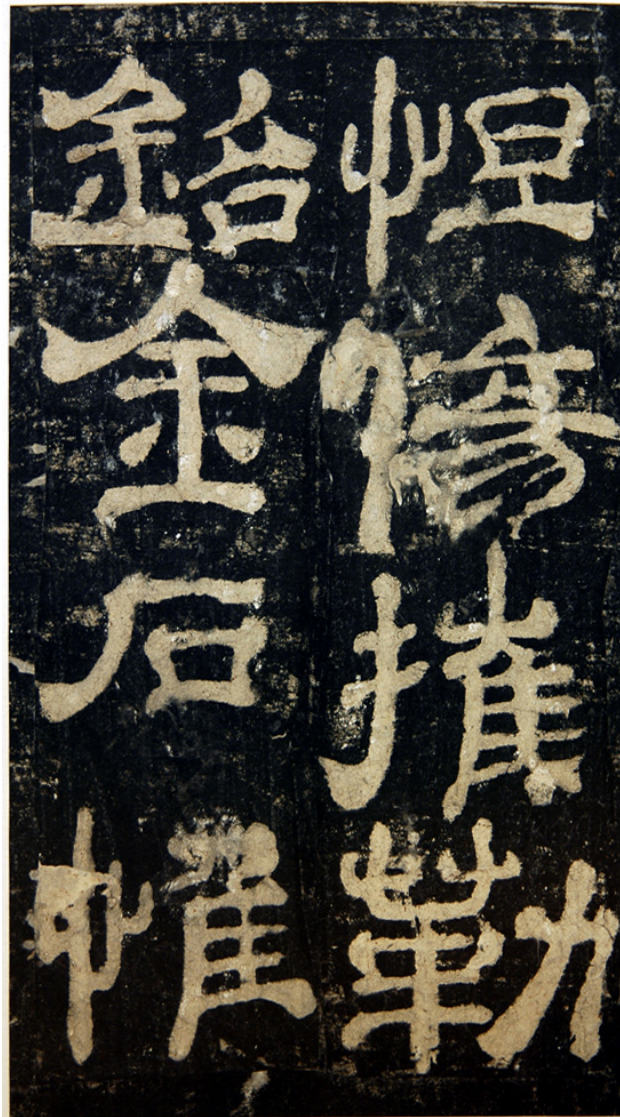


Figure 11 : *Xiacheng bei* 夏承碑 (an 170). Chancellerie « en ouverture ».

Estampage, Musée de Shanghai.

24.鐘繇謂八分書為“章程書”。章程，大抵以其字之合於功令而言耳。漢律以六體試學童，隸書與焉。吏民上書，字或不正，輒舉劾。是知一代之書必有章程。章程既明，則但有正體而無俗體。其實漢所謂正體，不必如秦；秦所謂正體，不必如周。後世之所謂正體，由古人觀之，未必非俗體也。然俗而久，則為正矣。後世欲識漢分孰合功令，亦惟取其書占三從二而已。

Zhong You a dit: « la chancellerie « en ouverture » est l'écriture des règlements administratifs ». Cela signifie en gros que les caractères écrits dans le genre chancellerie « en ouverture » sont adaptés aux documents impériaux. Selon la loi de la dynastie Han, on enseignait et on évaluait les connaissances des jeunes à travers six types d'écriture et l'écriture de chancellerie en faisait partie. Dans les rapports adressés aux autorités par les fonctionnaires subalternes et les gens du peuple, si les caractères étaient écrits de façon incorrecte, ils étaient immédiatement mis en accusation. Cela nous fait comprendre que dans chaque dynastie l'écriture était réglementée. Le règlement une fois clairement établi, l'écriture ne pouvait que relever du genre correct et non populaire. En réalité, il n'est pas certain que la façon correcte d'écrire de la dynastie Han soit la même que celle de la dynastie Qin et que celle de la dynastie Qin corresponde à celle de la dynastie Zhou. Ce que les hommes des époques postérieures appellent un « genre correct » était peut-être, dans l'optique des anciens, un « genre populaire ». Cependant, au fil du temps, l'écriture populaire se transformait en « genre correct ». Ceux qui, parmi les générations postérieures, désiraient savoir si c'était plutôt la chancellerie « en ouverture » ou la chancellerie des Han qui était adaptée aux ordonnances impériales devaient seulement conserver les deux tiers de leur propre écriture.

25.小篆，秦篆也；八分，漢隸也。秦無小篆之名，漢無八分之名，名之者，皆後人也。後人以籀篆為大，故小秦篆；以正書為隸，故八分漢隸耳。

La petite sigillaire est la sigillaire de la dynastie Qin. La chancellerie « en ouverture » est l'écriture de chancellerie de la dynastie Han. Cependant, durant la dynastie Qin, on n'utilisait pas l'appellation « petite sigillaire » et durant la dynastie Han, l'appellation « chancellerie en ouverture » n'existait pas. Ces appellations sont le fait des gens des générations postérieures. Ceux-ci ont établi que la sigillaire de

Shi Zhou se nommerait « grande sigillaire » et en conséquence que la sigillaire de la dynastie Qin porterait le nom de « petite sigillaire » ; que l'écriture correcte [à leur époque] se nommerait « écriture de chancellerie », et en conséquence, que l'écriture chancellerie « en ouverture » [qui avait cours avant eux] porterait le nom de « chancellerie des Han ».

26.書之有隸，生於篆，如音之有徵，生於宮。故篆取力弇氣長，隸取勢險節短，蓋運筆與奮筆之辨也。

Toute l'écriture de chancellerie naît de la sigillaire, comme le son *zhi*²⁴⁰ naît du son *gong*. En conséquence, l'écriture sigillaire choisit de concentrer la force et d'allonger le souffle, l'écriture officielle a recours à un mouvement puissant et à un rythme saccadé ; ainsi en est-il des deux procédés de maniement du pinceau [qui portent des noms différents selon ces deux types d'écriture] : « mouvoir » et « manier avec force et rapidité ».

27.隸形與篆相反，隸意卻要與篆相用。以峭激蘊紆余，以倔強寓款婉，斯征品量。不然，如撫劍疾視，適足以見其無能為耳。

La forme de l'écriture de chancellerie est opposée à celle de la sigillaire, mais l'idée de la première est complémentaire de celle de la seconde. Dans la droiture la plus rigide, conserver la courbe; dans l'inflexibilité, laisser résider la souplesse. De cette façon, l'écriture a toute sa saveur, autrement c'est comme saisir une épée en lançant un regard de colère : cela suffit à montrer qu'on ne sait pas l'utiliser.

²⁴⁰ *Zhi* est la quatrième note de l'échelle pentateunique, *gong* étant la première. « 音有五声，宮其主也；色有五章，黃其主也；味有五变，甘其主也；位有五材，土其主也。是故煉土生木，煉木生火，煉火生云，煉云生水，煉水反土。煉甘生酸，煉酸生辛，煉辛生苦，煉苦生咸，煉咸反甘。变宮生徵，变徵生商，变商生羽，变羽生角，变角生宮。是故以水和土，以土和火，以火化金，以金治木，木得反土。五行相治，所以成器用。 Les sons se distribuent en cinq notes. *Gong* est la note principale ; les couleurs se déclinent en cinq nuances, jaune est la principale ; la saveur a cinq variations, le doux est la principale ; les positions ont chacune leur propriété, la terre est la principale ; C'est pourquoi la terre raffinée donne naissance au bois, le bois raffiné donne naissance au feu, le feu raffiné fait naître le nuage, le nuage raffiné fait naître l'eau, l'eau s'en retourne à la terre. Le doux fait naître l'aigre-doux, l'aigre-doux fait naître le piquant, le piquant fait naître l'amer, l'amer fait naître le salé, le salé retourne au doux. La transformation du son *gong* fait naître le son *zhi*, la transformation du son *zhi* fait naître le son *shang*, la transformation du son *shang* fait naître le son *yu*, la transformation du son *yu* fait naître le son *jue*, la transformation du son *jue* fait naître le son *gong*. C'est pourquoi on utilise l'eau pour pacifier la terre, la terre pour pacifier le feu, le feu pour transformer le métal, le métal pour redresser le bois, et que le bois s'en retourne à la terre. » « Dìxíng xùn 墜形訓 [Leçon sur les formes de la terre] » in *Huainan zi* 淮南子 [Prince du Huainan]. Traduction personnelle.

28.蔡邕作飛白，王僧虔云：“飛白，八分之輕者。”衛恒作散隸，韋續謂“跡同飛白”。顧曰“飛”、曰“白”、曰“散”，其法不惟用之分隸。此如垂露、懸針，皆是篆法，他書亦恒用之。

Cai Yong a créé le « blanc-volant » sur lequel Wang Sengqian a dit: « Le blanc-volant, c'est la forme légère de chancellerie « en ouverture » »²⁴¹. Wei Heng a inventé l'écriture de chancellerie « dispersée » à propos de laquelle Wei Xu dit: « Traces identiques au « blanc-volant ». Sur [les termes] « volant », « blanc » et « dispersé », on peut dire que leurs méthodes ne s'appliquent pas seulement aux écritures de chancellerie « en ouverture » et de chancellerie. De même [pour les façons d'utiliser le pinceau] appelés « goutte suspendue »²⁴² ou « aiguille effilée » qui s'emploient en sigillaire mais également dans les autres genres.

L'écriture régulière (§29-§35)

29.分數不必用以論分，而可借以論書。漢隸既可當小篆之八分書，是小篆亦大篆之八分書，正書亦漢隸之八分書也。然正書自顧野王本《說文》以作《玉篇》，字體間有嚴於隸者，其分數未易定之。

On n'a pas besoin d'utiliser les fractions pour parler du terme « fen », mais on peut les emprunter pour parler d'écriture. La chancellerie des Han peut être considérée comme un type de « huit dixièmes » de la petite sigillaire, la petite sigillaire est aussi un « huit dixièmes » de la grande sigillaire, tandis que la régulière est aussi un type de « huit dixièmes » de la chancellerie des Han. Cependant, dans l'œuvre de Gu Yewang intitulée *Yupian* [Composition de jade] que l'auteur a écrite en se basant sur l'*Explication des graphies primitives et analyse des caractères composés*, on utilise un type de régulière qui est plus rigoureux que la chancellerie et le pourcentage de chaque genre n'est pas déterminé.

30.未有正書以前，八分但名為隸；既有正書以後，隸不得不名八分。名八分者，所以別於今隸也。歐陽《集古錄》於漢曰“隸”，於唐曰“八分”。論者不察其言外微旨，則譏其誤也亦宜。

²⁴¹ Il s'agit en fait de Yang Xin dans le CGLNSRM.

²⁴² *Chuilu(shu)* 垂露(書) Goutte suspendue : écriture d'un caractère en recourbant la pointe finale d'un trait en forme de goutte.

Avant la naissance de la régulière, la chancellerie « en ouverture » était nommé « écriture de chancellerie » ; après la naissance de la régulière, on n'a pas eu d'autre choix que d'appeler l'écriture de chancellerie « chancellerie en ouverture ». On utilisa cette appellation pour distinguer ce genre du nouveau genre de chancellerie [en usage]. Dans le *Catalogue d'inscriptions anciennes* d'Ouyang [Xiu], il est dit: « Ce qu'on appelait "chancellerie" durant la dynastie des Han prit le nom de « chancellerie en ouverture » sous la dynastie des Tang.» Il est compréhensible que des commentateurs ironisent sur cette phrase, sans pourtant avoir compris son sens subtil.

31.漢《楊震碑》隸體略與後世正書相近，若吳《衡陽太守葛府君碑》則直是正書，故評者疑之。然鐘繇正書已在《葛碑》之前，繇之死在魏太和四年，其時吳猶未以長沙西部為衡陽郡也。

Le genre « chancellerie » de la stèle de *Yangzhen* des Han est presque semblable au genre régulier des époques postérieures, notamment sur la stèle *Hengyang taishou Gefu jun* du pays de Wu, qui est en pure régulière ; c'est pourquoi les commentateurs émirent des doutes [sur sa datation]. Pourtant, on trouve déjà la régulière de Zhong You avant la stèle dénommée plus haut, or la mort de Zhong You survint dans la quatrième année de l'ère Taihe des Wei. A cette époque, au royaume de Wu, on n'utilisait pas les termes « commanderie de Hengyang » pour désigner l'Ouest de Changsha.

32.唐太宗禦撰《王羲之傳》曰：“善隸書，為古今之冠。”或疑羲之未有分隸，其實自唐以前，皆稱楷字為隸，如東魏《大覺寺碑》題曰“隸書”是也。郭忠恕云：“八分破而隸書出。”此語可引作《羲之傳》註。

L'Empereur Taizong des Tang dit dans sa *Biographie de Wang Xizhi*: « Dans les temps anciens comme dans les modernes, Wang Xizhi est celui qui a le plus excellé en écriture de chancellerie. » Certains doutent que Wang Xizhi ait su écrire en chancellerie « en ouverture », pourtant avant la dynastie des Tang, toute écriture appelée « écriture modèle »²⁴³ était la chancellerie. Ainsi, le titre de la *Stèle du*

²⁴³ L'écriture *kai* est un autre nom pour l'écriture *zheng*. *Zheng* signifie droit, normal, régulier, officiel, orthodoxe ; *kai* signifie norme, modèle, règle. Ce qui est difficile, c'est qu'au départ, ces termes étaient des adjectifs désignant la qualité de l'écriture et que peu à peu ces termes en sont venus à désigner un type d'écriture avec des formes précises et caractéristiques.

Temple Dajue des Wei de l'Est fait-il mention de l' « écriture de chancellerie ». Guo Zhongshu²⁴⁴ dit: « La chancellerie « en ouverture » a périclité et la chancellerie est née.» Ces paroles pourraient être considérées comme une note de la *Biographie de Wang Xizhi*.

33.正書雖統稱今隸，而塗徑有別。波磔小而鉤角隱，近篆者也；波磔大而鉤角顯，近分者也。

Bien que la régulière soit communément appelée « écriture en chancellerie moderne », la chancellerie s'est toutefois développée en empruntant des routes fort différentes. Quand les traits *bo* et *zhe* sont petits, les angles et les liaisons à peine marqués, l'écriture est proche de la sigillaire ; quand les traits *bo* et *zhe* sont grands, les angles et les liaisons évidents, l'écriture est proche de la chancellerie « en ouverture ».

34.楷無定名，不獨正書當之。漢北海敬王睦善史書，世以為楷，是大篆可謂楷也。衛恒《書勢》云：“王次仲始作楷法”，是八分為楷也。又云：“伯英下筆必為楷”，則是草為楷也。

Le terme « écriture modèle » ne fait pas référence à un concept fixe et la régulière n'est pas la seule à porter ce nom. Liu Mu, le roi Jing de Beihai de la dynastie Han était un excellent calligraphe et historiographe, et tous retenaient qu'il écrivait en écriture modèle, ce qui signifie que la grande sigillaire pouvait être appelée « écriture modèle ». Wei Heng dit dans *l'Art des quatre genres d'écriture*: « Wang Cizhong commença à écrire en écriture modèle » ce qui signifie que la chancellerie « en ouverture » peut être appelé écriture modèle. Et encore: « Quand Boying [Zhang Zhi] écrit, c'est, pour sûr, en écriture modèle », ceci veut dire que la cursive peut être appelée écriture modèle.

35.以篆隸為古，以正書為今，此只是據體而言。其實書之辨全在身分斤兩，體其末也。

Considérer les écritures sigillaire et de chancellerie comme anciennes et l'écriture régulière comme moderne, c'est parler du point de vue des genres calligraphiques.

²⁴⁴ Guo Zhongshu 郭忠恕 (?- 977), haut fonctionnaire et calligraphe de l'époque Song. Mort en exil.

Or, la distinction à opérer entre les œuvres se fonde sur leur qualité et leur quantité, le genre d'écriture est secondaire.

L'écriture courante (§36-§38)

36.世言漢劉德升造行書，而晉《衛恒傳》但謂“魏初有鐘、胡二家為行書法，俱學之於劉德升”，初不謂行書自德升造也。至三家之書品，庾肩吾已論次之。蓋德升中之上，胡昭上之下，鐘繇上之上云。

Communément, on retient que Liu Desheng de la Dynastie Han a inventé l'écriture courante. Mais dans la *Biographie de Wei Heng* de la dynastie Jin est écrit: « Au début de la dynastie Wei, il y avait Zhong You et Hu Zhao, tous deux experts en courante, écriture qu'ils avaient apprise auprès de Liu Desheng. » Il n'est pas dit que cette écriture ait été inventée par Liu Desheng. Yu Jianwu a déjà établi un classement des œuvres de ces trois calligraphes: « Liu Desheng est au-dessus de la moyenne, Hu Zhao est encore mieux classé, tandis que Zhong You est au-dessus de tous. »²⁴⁵

37.行書有真行，有草行。真行近真而縱於真，草行近草而斂於草。東坡謂“真如立，行如行，草如走”，行豈可同諸立與走乎？

L'écriture courante peut se diviser en courante-régulière et courante-cursive. La première est voisine de la régulière mais plus libre, la seconde est voisine de la cursive mais plus contrôlée. Su Dongpo [Su Shi] dit: « La régulière, c'est comme la station debout, la courante, c'est la marche et la cursive, la course. » Comment peut-on dire que marcher est la même chose qu'être debout ou courir?

²⁴⁵ Si on traduit au plus près du texte : « Liu Desheng est dans la case supérieure de la classe moyenne ; Hu Zhao est dans la case inférieure de la classe supérieure ; Zhong You est dans la case supérieure de la classe supérieure. » Cela renvoie au système de classement des fonctionnaires qui fut progressivement adapté à celui des calligraphes, peintres et poètes : chaque classe supérieure, centrale et inférieure est elle-même divisée en trois cases supérieure, centrale et inférieure ; soit un système de neuf degrés de qualité. Nous avons employé les termes « classe » (classement principal) et « case » (classement sunsumé sous le premier) afin d'éviter le terme de « catégorie » qui a pris en philosophie, après Kant, le sens de concept pur de l'entendement.

38.行書行世之廣，與真書略等，篆、隸、草，皆不如之。然從有此體以來，未有專論其法者。蓋行者，真之捷而草之詳。知真、草者之於行，如繪事欲作碧綠，只須會合青黃，無庸別設碧綠料也。

La popularité que la courante a atteinte dans l'usage courant est presque équivalente à celle de la régulière tandis que la sigillaire, la chancellerie et la cursive n'ont jamais atteint un tel niveau. Cependant, depuis son origine, il n'est pas de traité qui ait rendu compte de sa technique. C'est probablement parce que la courante est une régulière plus rapide et une cursive plus détaillée. Pour comprendre le rapport entre la cursive et les deux autres genres, on peut prendre une image tirée de la peinture : quand on veut obtenir une couleur vert sombre, il suffit de mélanger du bleu et du jaune, inutile de se procurer de surcroît du vert sombre.

L'écriture cursive (§39-§61)

39.許叔重謂“漢興有草書”，衛恒《書勢》謂“草書不知作者姓名，至齊相杜度號善作篇”云云，是草固不始於度矣。或又以褚先生補《史記》嘗云：“謹論次其真、草詔書，編於左方”，遂謂孝武時已有草書。然解人第以裨諶草創、屈原屬草稿例之，且彼以真、草對言，豈孝武時已有真書之目耶？

Xu Shuzhong [Xu Shen] dit : « C'est sous les Han que s'est développée l'écriture cursive » ; Wei Heng dans son *Art des quatre genres d'écriture* dit à propos des scribes de la cursive : « On ne connaissait ni leur nom ni leur prénom jusqu'à ce que Du Du²⁴⁶, ministre des Qi, dise haut et fort qu'il était l'auteur de la composition ». On sait donc que la cursive n'a pas commencé avec Du Du. Considérons à présent le fait que le Sieur Chu²⁴⁷ qui a complété le *Shiji*, a dit : « J'ai disposé les décrets impériaux en ordre, d'abord en écriture régulière puis en écriture cursive et les ai commentés sur le côté gauche [dans la marge]. » Par cela nous savons qu'à

²⁴⁶ Du Du 杜度, zi Bo Du 伯度, originaire de Du Ling (district de Chang An) fut ministre de Qi sous le règne de l'Empereur Zhang 章帝 (76-88). L'empereur lui ordonna d'utiliser l'écriture cursive pour la rédaction des mémoires officiels. Il fut le maître du calligraphe Zhang Zhi.

²⁴⁷ Chu Shaosun 褚少孫, historien pendant les Han antérieurs, a complété le *Livre de l'histoire*.

l'époque de Xiaowu²⁴⁸ l'écriture cursive existait déjà. Pourtant, les savants²⁴⁹ ont cité l'exemple de Bi Chen [Royaumes Combattants]²⁵⁰ « créant la cursive » et de Qu Yuan (340-287)²⁵¹ « écrivant un brouillon en cursive ». En outre, si on rapproche ces exemples de ce que le Sieur Chu a dit à propos des écritures régulière et cursive, comment peut-on en déduire qu'à l'époque de Xiaowu, il y avait déjà l'écriture régulière ?²⁵²

40.章草, “章”字乃章奏之“章”, 非指章帝, 前人論之備矣。世誤以為章帝, 由見《閣帖》有漢章帝書也。然章草雖非出於章帝, 而《閣帖》所謂章帝書者, 當由集章草而成。《書斷》稱張伯英善草書, 尤善章草。《閣帖》張芝書末一段, 字體方勻, 波磔分明, 與前數段不同, 與所謂章帝書卻同。末段乃是章草, 而前僅可謂草書。大抵章草用筆結字, 取乎有制。孫過庭言“章務檢而便”, 蓋非檢不足以敬章也。又如《閣帖》皇象草書, 亦章草法。

Le caractère *zhang* inclus dans *zhangcao* [cursive ancienne] correspond au caractère *zhang* se référant au Mémoire adressé à l'empereur et ne se réfère pas au *zhang* de l'Empereur Zhang des Han; ce qui a été dit par les prédécesseurs à ce sujet est déjà exhaustif. Communément, on commettait l'erreur de croire qu'il dérivait du caractère *zhang* [inclus dans le nom] de l'Empereur Zhang des Han et pour cette raison on croyait voir la calligraphie de ce dernier dans *Calligraphies du palais impérial de l'ère Chunhua*. Ainsi, bien que la cursive ancienne ne soit pas la création de l'Empereur Zhang des Han, les calligraphies présentées dans *Calligraphies du palais impérial de l'ère Chunhua* comme de la main de cet

²⁴⁸ Xiao Wu 孝武 désigne ici l'Empereur Wu 武 des Han (r. -156/-87).

²⁴⁹ Liu Xizai fait référence ici à Zhang Huaiguan des Tang et à son ouvrage le *Shudian* 書斷 [Critères de la calligraphie] ainsi qu'aux théoriciens ultérieurs qui reprirent cette version des faits.

²⁵⁰ Bi Chen 裨諶, ministre de l'Etat de Zheng sous les Royaumes Combattants. On trouve mention de son nom dans les *Entretiens* de Confucius, en relation avec la naissance de l'écriture cursive. Confucius, *Lunyu* [Entretiens], « Xianwen 憲問 » §8 [c. text.org] le 24/02/2015.

²⁵¹ Qu Yuan 屈原 (340-287), homme politique déchu et éminent poète. Le roi du royaume de Chu ordonna à Qu Yuan de rédiger une constitution. Avant même que celle-ci ne soit achevée, un autre mandarin voulut s'en emparer, mais Qu Yuan ne la lui céda pas. C'est de ce brouillon dont il est question dans ce paragraphe.

²⁵² Liu Xizai s'appuie sur une critique textuelle mais les matériaux archéologiques découverts depuis la fin du XIX^e ont permis de faire remonter la naissance de l'écriture cursive à la fin de la dynastie des Qin. La cursive ancienne, prenant pour base l'écriture de chancellerie, est établie autour des règnes des Empereurs Xuan et Yuan et fleurit sous les Han postérieurs (25-220).

empereur sont en fait un ensemble d'autographes en cursive ancienne²⁵³. Le *Shudian* [Critères de la calligraphie] dit sur Zhang Boying [Zhang Zhi]: "Il excelle dans l'écriture cursive mais il est meilleur dans la cursive ancienne". Dans la dernière partie de l'autographe de Zhang Zhi des *Calligraphies du palais impérial de l'ère Chunhua*, l'écriture est ordonnée et carrée, les traits *bo* (trait oblique ondulé gauche) et *zhe* (trait oblique ondulé droit) sont clairement séparés, ce qui la différencie de l'écriture des chapitres précédents mais ce qui la rapproche de celle attribuée à l'Empereur Zhang des Han. [On peut en conclure que] la dernière partie est écrite en cursive ancienne contrairement aux parties qui précèdent, écrites en cursive. En général, en cursive ancienne, la façon d'utiliser le pinceau et de lier les caractères entre eux a des règles fixes. Sun Guoting dit: « La cursive ancienne doit être régulée et simple »²⁵⁴. S'il n'y avait pas de régulation, cette écriture ne serait pas adaptée à la correspondance impériale. En outre, dans le recueil de *Calligraphies du palais impérial de l'ère Chunhua*, le caractère *zhang* « empereur » a une forme typique de la cursive mais selon la méthode de la cursive ancienne.

41. 章草，有史遊之章草，蓋其《急就章》解散隸體，簡略書之，此猶未離平隸也；有杜度之章草，蓋章帝愛其草書，令上表亦作草書，是用則章，實則草也。至張伯英善草書，尤善章草，故張懷瓘謂伯英“章則勁骨天縱，草則變化無方”，以示別焉。

Parmi les œuvres en cursive ancienne, on trouve l'œuvre de Shi You, et même si le style de son *Jijiu zhang* [Aide à la composition littéraire]²⁵⁵ se sépare de la « chancellerie dispersée » en la simplifiant, elle ne quitte pas pour autant la chancellerie ordinaire. Il y a aussi la cursive ancienne de Du Du, et puisque son écriture cursive plaisait beaucoup à l'Empereur Zhang des Han, ce dernier lui ordonna d'écrire ses rapports à l'autorité supérieure en cursive. Même si ce genre calligraphique était utilisé à la manière de la cursive ancienne, cela restait de la cursive. Puis arriva le temps de Zhang Zhi, spécialiste de la cursive et

²⁵³ Pour la deuxième fois, Liu Xizai émet des réserves quant à la présentation et à l'attribution des autographes du *Chunhua getie*.

²⁵⁴ « 章務檢而便 », Sun Guoting, *Shupu* [Traité de calligraphie], LDSFLWX, p.126. « *Zhang* has to be restrained and simple », in Zhang Zhonghe, *op.cit.*, p. 6.

²⁵⁵ *Jijiu zhang* 急就章 [Aide à la composition littéraire] est un manuel élémentaire de caractères chinois dont la rédaction est attribuée à Shi You 史游 (Han antérieurs). Son titre original est *Jijiu pian* 急就篇.

particulièrement de la cursive ancienne, ce qui fit écrire à Zhang Huaiguan: « Sa cursive ancienne a une ossature vigoureuse et un talent venu du Ciel, tandis que sa cursive est riche de changements et sans règle fixe ». Cette phrase indique la différence entre les deux.

42.黃長睿言分波磔者為章草，非此者但謂之草。昔人亦有謂各字不連綿曰章草、相連綿曰今草者。按草與章草，體宜純一，世俗書或二者相間，乃所謂“以為龍又無角，謂之蛇又有足”者也。

Huang Changrui [Huang Bosi]²⁵⁶ dit que dans la cursive ancienne les traits *bo* (trait oblique modulé gauche) et *zhe* (trait oblique modulé droit) sont bien distincts, alors que dans la cursive, ils ne le sont pas. Les anciens considéraient comme de la « cursive ancienne » [les écrits] où les caractères n'étaient pas reliés entre eux et employaient le nom de « cursive moderne » pour [les écrits] où les caractères étaient reliés. A l'origine, la cursive et la cursive ancienne devaient être des genres purs, mais dans la société, certains mélangeaient ces deux genres d'écriture, créant « un dragon sans cornes et un serpent avec des pattes. »

43.漢篆《祀三公山碑》“屢”字，下半帶行草之勢；隸書《楊孟文頌》“命”字，《李孟初碑》“年”字，垂筆俱長兩字許，亦與草類。然草已起於建初時，不當強以莊周註郭象也。

Dans la stèle *Si sangong shan* [Stèle du sacrifice de la montagne aux Trois Augustes]²⁵⁷, écrite en sigillaire sous la dynastie Han, on trouve le caractère *Lü*, qui dans sa partie inférieure porte des traces de l'écriture courante-cursive. Dans le *Yangmeng wensong* [Élégie pour Yang Meng], écrite en chancellerie, le caractère *ming*, [a les mêmes caractéristiques que] le caractère *nian* dans la stèle *Li Mengchu* [Stèle pour Limeng]: le trait vertical occupe la place de deux caractères, ce qui marque son appartenance au genre cursif. Bien que la cursive était déjà née sous

²⁵⁶ Huang Bosi 黃伯思, *zi* Changrui 長睿 (960-1127), calligraphe sous les Song du Nord, particulièrement connu pour son écriture cursive, secrétaire. Il a écrit le *Dongguan yulun* 東觀余論, que Liu Xizai cite à plusieurs reprises.

²⁵⁷ *Si sangong shan bei* 祀三公山碑 [Stèle du sacrifice de la montagne aux Trois Augustes], stèle gravée en l'année 117 à l'époque de l'Empereur Han (107-126) et redécouverte en 1989. Le texte traite d'une demande de bénédiction aux divinités. Cent quatre-vingt-dix-sept caractères sont lisibles. Une copie papier se trouve à la Bibliothèque nationale de Pékin. Elle est écrite dans une écriture à la lisière entre la sigillaire et la chancellerie.

l'ère Jianchu, on ne peut pas prétendre que *Zhuangzi* avait commenté Guo Xiang²⁵⁸ [et non l'inverse] ?

44.蕭子良云：“稿書者，董仲舒欲言災異，稿草未上，即為稿書。”按此所謂“稿”，其字體不可得而知矣。可知者如韋續言“稿者行草之文”，近是。

Xiao Ziliang dit: “Quand Dong Zhongshu²⁵⁹ écrit des notes pour parler d'un cataclysme, sans recopier ses notes en écriture plus soutenue, c'est cela l'écriture brouillon.”²⁶⁰ Sur le genre calligraphique spécifique de ce qu'on appelle « brouillon », il est impossible d'en dire plus. Ce que nous pouvons savoir, c'est seulement ce qu'a dit Wei Xu: « L'écriture brouillon est un type d'écriture courant-cursif ».

45.周興嗣《千字文》：“杜稿鐘隸。”稿之名似乎惟草當之。然黃山谷於顏魯公《祭伯父濠州刺史文稿》，謂其真、行、草法皆備，可見稿不拘於一格矣。

Zhou Xingsi écrit dans son *Essai en mille caractères*: « Le style brouillon de Du Du, le style de chancellerie de Zhong You ». Ce nom de « brouillon », il semble qu'il n'y ait que le genre cursif qui puisse le porter. Toutefois, Huang Tingjian dit à propos du *Ji bofu Haozhou cishi wengao* [Texte funéraire à l'adresse de mon oncle, préfet de Haozhou] de Yan Zhenqing, que les genres régulier, courant et cursif, sont tous contenus [dans cette inscription] et que l'écriture brouillon ne se limite pas à l'un d'entre eux.

46.書家無篆聖、隸聖，而有草聖。蓋草之道千變萬化，執持尋逐，失之愈遠，非神明自得者，孰能止於至善耶？

Il n'y a pas de “Sage de la sigillaire” ni de “Sage de la chancellerie” tandis qu'il y a un “Sage de la cursive”²⁶¹. C'est ainsi, parce que la méthode de la cursive présente

²⁵⁸ Guo Xiang 郭象, *zi* Zixuan 子玄, philosophe des Jin de l'Ouest, commentateur du *Zhuangzi*.

²⁵⁹ Dong Zhongshu 董仲舒 (179-104) haut fonctionnaire et philosophe confucéen sous l'Empereur Wu des Han (140-86). Selon la tradition, il influença l'empereur dans son choix du confucianisme comme philosophie nationale.

²⁶⁰ Citation exacte, extraite du *Shuwen jezi xu* de Xu Kai. Dans la citation originale, une phrase conclut : « 稿者, 草之初也。[L'écriture brouillon, c'est la naissance de la cursive] ». Xu Kai 徐鉉, *Shuowen xu zhu* 說文序注 [Notes de la postface du *Shuowen*], in Zhu Changwen 朱長文 *Mo Chibian* 墨池編, premier *zhu*an. Edition en ligne du SKQS [http://kanghsuan.bokunenjin.com/mochihpian.html#band1] Visité le 17/09/14.

²⁶¹ Zhang Zhi 張芝 (?- ca 192) avait acquis la réputation de « Sage de la cursive ». Aucun autre calligraphe n'a porté ce nom dans les genres plus anciens. Remarquons toutefois qu'on donne à

des changements infinis, mais quelquefois, en cherchant à appliquer cette méthode à tout prix, on s'en éloigne davantage. Qui peut arriver à un niveau d'excellence sans l'intelligence et la capacité à comprendre les choses de lui-même?

47.他書法多於意，草書意多於法。故不善言草者，意法相害；善言草者，意法相成。草之意法，於篆、隸、正書之意法，有對待，有旁通。若行，固草之屬也。

En cursive, l'intention [esthétique]²⁶² prévaut sur la forme tandis que dans les autres genres de calligraphie, la forme prévaut sur l'intention [esthétique]. Celui qui n'est pas expert en cursive prétend que dans cette écriture, l'intention [esthétique] et forme se nuisent [l'une l'autre], tandis que pour celui qui en est expert, elles sont complémentaires. En comparant le genre cursif aux genres sigillaire et chancellerie, on voit combien le rapport entre ces deux aspects -intention esthétique et forme- est intime. Quant à l'écriture courante, elle appartient au genre cursif.

48.移易位置，增減筆畫，以草較真有之，以草較草亦有之。學草者移易易知，而增減每不盡解。蓋變其短長肥瘦，皆是增減，非止多一筆少一筆之謂也。

« Déplacement et mutation de la position des caractères », « addition et diminution du nombre de traits », on trouve ces modifications en comparant la cursive à la régulière et en comparant différentes cursives. Pour celui qui étudie la cursive, il est simple de comprendre ce que veut dire « déplacement et mutation de la position des caractères », tandis qu'il n'est pas facile de bien comprendre le sens de: « addition et diminution du nombre de traits ». Parce qu'il n'est pas uniquement question alors d'ajout ou de soustraction de traits, mais d'alternance dans la longueur et l'épaisseur des traits.

Wang Xizhi 王羲之 (303-361) le nom de *shusheng* 書聖 [Sage de l'écriture], peut-être même Saint de l'écriture si on en croit l'admiration sans borne que lui voue le peuple chinois, depuis l'époque Tang, du simple amateur de caractères aux empereurs.

²⁶² Nous avons d'abord pensé à « esthétique », selon la définition du Larousse : « Attitude qui consiste, en art, à placer le raffinement ou la virtuosité formels avant toutes autres valeurs. » Nous aurions pu également traduire par « expressivité » ou par « saveur esthétique ». « Esthétique » permet d'englober les significations des expressions « saveur/ recherche esthétique » en un seul mot et d'éviter ce que le terme « expressivité » a de rapport à l'extérieur, à la manifestation (particule ex-), alors que le *yí* fait d'emblée référence à une élaboration intérieure. Pour être à la fois explicite quant au souhait d'un certain rendu et garder le terme « intention » qui, en sinologie, est lié au caractère *yí*, nous avons choisi « intention esthétique » .

49.草書結體貴偏而得中，偏如上有偏高偏低，下有偏長偏短，兩旁有偏爭偏讓皆是。

La structure des caractères écrits en cursive est marquée par le déséquilibre, mais le centre de gravité [reste] au milieu. Le déséquilibre peut être dans la hauteur, dans la longueur et dans le rapport [des traits] entre eux, entre lutte et effacement.

50.庸俗行草結字之體尤易犯者，上與左小而瘦，下與右大而肥。其橫豎波磔、用筆之輕重亦然。

Dans les calligraphies vulgaires en courante et en cursive, les erreurs dans la structure des caractères sont facilement commises, [et on voit] des caractères qui, dans leur partie haute et gauche, sont petits et maigres et dans leur partie basse et droite, grands et épais, ou des traits horizontaux, verticaux, obliques à gauche et obliques à droite où la différence entre le lourd et le léger n'est pas marquée.

51.古人草書空白少而神遠，空白多而神密；俗書反是。

[Quand], dans la cursive des Anciens, il y a peu d'intervalle entre les caractères, l'esprit [de l'œuvre] a une portée lointaine ; quand, [dans le cas contraire], il y a de larges intervalles entre les caractères, l'esprit [de l'œuvre] reste sans relâche. Cependant, pour la calligraphie vulgaire, c'est le contraire²⁶³.

52.懷素自述 草書所得，謂觀夏云多奇峰，嘗師之，然則學草者徑師奇峰可乎？曰：不可。蓋奇峰有定質，不若夏云之奇峰無定質也。

Huaisu dit avoir tiré un enseignement dans l'étude de l'écriture cursive en observant « les sommets nuageux et pittoresques des montagnes en été ». Cependant, ceux qui étudient la cursive pourraient-ils le faire en observant seulement les pics montagneux sans nuages? Cela est impossible, car les sommets montagneux ont une forme précise, ce qui n'est pas le cas des sommets nuageux dont la forme n'est pas fixée.

53.昔人言為書之體須入其形，以若坐、若行、若飛、若動、若往、若來、若臥、若起、若愁、若喜狀之，取不齊也。然不齊之中，流通照應，必有大齊者存。故辨草者，尤以書脈為要焉。

²⁶³ Dans ces deux paragraphes, Liu Xizai marque la différence entre l'écriture des maîtres et l'écriture vulgaire, entre le déséquilibre habile et les nuances de tracé des uns et le déséquilibre grossier et sans esprit des autres.

Les Anciens affirmaient qu' « en calligraphie les styles naissent des différentes formes que le pinceau embrasse »: « Certaines formes semblent être assises, d'autres semblent marcher, certaines semblent voler, d'autres se déplacer, d'autres semblent aller et venir, certaines semblent s'allonger et d'autres se lever, certaines expriment la préoccupation et d'autres la joie. »²⁶⁴ Tout cela prend comme référence la non-uniformité, mais à l'intérieur de cet espace non uniforme, il est nécessaire de chercher les correspondances et les concordances entre les formes dans lesquelles règne une unité générale. Celui qui veut distinguer la cursive des autres [écritures] doit comprendre que ce qui compte le plus, ce sont ses veines²⁶⁵.

54.草書尤重筆力。蓋草勢尚險，凡物險者易顛，非具有大力，奚以固之！

En cursive, la force du pinceau est particulièrement importante. Ce style manifeste un relief escarpé, et sur les surfaces escarpées, il est facile de tomber, donc comment rester stable sans une grande force?

55.草書之筆畫，要無一可以移入他書；而他書之筆意，草書卻要無所不悟。

Pas un des traits de la cursive qui puisse être utilisé dans une autre écriture; pas une des idées [soutenant] les autres écritures qui ne soit entièrement incluse dans la cursive.

56.地師相地，先辨龍之動不動，直者不動而曲者動，蓋猶草書之用筆也。

然明師之所謂曲直，與俗師之所謂曲直異矣。

²⁶⁴ Le texte original attribué à Cai Yong est : « 為書之體，須人其形，若坐若行，若飛若動，若往若來，若臥若起，若愁若喜，若蟲食木葉，若利劍長戈，若強弓硬矢，若水火，若雲霧，若日月，縱橫有可象者，方得謂之書矣。[En ce qui concerne les formes des caractères, elles doivent être conformes aux formes humaines : assises ou en marche, en vol ou en mouvement, s'en retournant, ou avançant, couchées ou debout, tristes ou joyeuses, comme un ver mangeant feuilles et troncs, comme une épée habile ou une longue lance, comme un arc puissant et sa flèche dure, comme l'eau et le feu, comme le nuage et la nuée, comme le soleil et la lune, les traits verticaux et horizontaux sont porteurs d'images. La méthode obtenue s'appelle calligraphie.] LDSFLWX, p. 6. Traduction personnelle.

²⁶⁵ Nous aurions pu traduire *shumai* 書脈 [écriture/vaisseau] par nervure, parce que dans nervure il y a nerf et que *mai* entre dans la composition de *jinmai* pour désigner les nerfs, les tendons. Nous conservons ainsi la dimension physiologique du terme. Par ailleurs, on parle de nervures sur les feuilles d'un arbres et cela évoque naturellement ces lignes de circulation de la sève qui dessinent une structure bien visible. Une calligraphie se regarde comme une feuille : la configuration des caractères doit avoir une logique d'ensemble et apparaître comme « innervée » par un souffle commun. Néanmoins, nous avons opté pour « veine » par souci de cohérence avec l'occurrence de *qimai* 氣脈 au §57.

Quand un géomantien observe la terre, il doit d'abord observer si les « veines de dragon »²⁶⁶ bougent ou non; tout ce qui est droit ne bouge pas, tout ce qui est courbe bouge; ceci ressemble à la façon d'utiliser le pinceau en cursive. Cependant, le droit et le courbe sont bien différents auprès d'un maître intelligent ou d'un maître vulgaire !

57.草書尤重筋節，若筆無轉換，一直溜下，則筋節亡矣。雖氣脈雅尚綿互，然總須使前筆有結，後筆有起，明續暗斷，斯非浪作。

En cursive, on donne une grande importance à l'articulation dans le tracé. Quand le pinceau poursuit sa route en continu, sans transitions, cette articulation se perd. Bien que les veines du souffle doivent être raffinées et continues, on doit toujours marquer la fin d'un trait et le commencement d'un autre. Les liaisons doivent être évidentes, les ruptures doivent restées cachées. Ceci ne sera pas fait en vain.

58.草書渴筆，本於飛白。用渴筆分明認真，其故不自渴筆始。必自每作一字，筆筆皆能中鋒雙鉤得之。

Le pinceau assoiffé de l'écriture cursive prend racine dans le « blanc volant »²⁶⁷. Utiliser le pinceau assoiffé demande une application certaine, c'est pourquoi on ne commence pas [dans la pratique] par ce procédé. Il faut, à chaque caractère tracé, que la pointe soit centrée et que seul le contour du caractère²⁶⁸ soit visible.

59.正書居靜以治動，草書居動以治靜。

L'écriture régulière loge dans la tranquillité afin de maîtriser le mouvement, la cursive loge dans le mouvement afin de maîtriser la tranquillité.

60.草書比之正書，要使畫省而意存，可於爭讓向背間悟得。

²⁶⁶ La «veine de dragon»: décrit la ligne de relief qui s'étend du pied de la montagne, lieu de la demeure du dragon, au sommet de la montagne. C'est par ce vocabulaire imagé que les géomantiens parlaient des reliefs.

²⁶⁷ M. Simonet propose comme traduction : « évanescences flottantes », dans la suite au *Traité de calligraphie*. Désigne un trait dont l'encre intentionnellement insuffisante laisse apparaître des blancs, laisse entrevoir le support, ne fait qu'effleurer le support et semble « voler ». La tradition fait remonter l'usage de ce style à Cai Yong (132-192) ; l'histoire, aux Six dynasties. Cette écriture était utilisée pour des inscriptions de grandes dimensions, sur des murs ou des panneaux installés devant les bâtiments publics. Le pinceau assoiffé *ke (jie) bi* 渴筆 désigne également un pinceau très peu encré.

²⁶⁸ *Shuanggouzi* [caractère au double contour] désigne un caractère dont seul le contour est tracé; cette technique est utilisée notamment pour la gravure sur stèle. Une fois décalqué le contour, il ne reste plus qu'à le remplir pour obtenir une reproduction fidèle de l'original. Mais dans les techniques du «pinceau assoiffé» ou du «blanc volant», le contour est tracé sans que l'intérieur ne soit rempli: l'intérieur est au contraire rempli de souffle et reste vide.

Si on compare la cursive à la régulière, il faut raréfier les traits mais conserver la signification et c'est par les rapports des caractères entre eux, qui luttent ou s'effacent, se font face ou se tournent le dos, qu'on obtient cela.

61. 欲作草書，必先釋智遺形，以至於超鴻濛，混希夷，然後下筆。古人言“匆匆不暇草書”，有以也。

Quand on veut écrire en cursive, on doit d'abord « abandonner l'intelligence et délaissier les phénomènes »²⁶⁹, dépasser le monde et l'espace, et seulement alors se mettre à écrire. Les anciens disaient: « Le temps presse, nous n'avons guère le temps d'écrire en cursive ! »²⁷⁰, et c'est vraiment ainsi.

Conclusion sur les genres d'écriture

62. 書凡兩種：篆、分、正為一種，皆詳而靜者也；行、草為一種，皆簡而動者也。

Les écritures se divisent en deux catégories. La sigillaire, la chancellerie « en ouverture » et la régulière forment une catégorie : elles sont détaillées et immobiles; les écritures courante et cursive forment l'autre catégorie: elles sont simples et en mouvement.

II-1-2 Revue historique des calligraphes et des œuvres (§63-§167)

Cet ensemble traite de l'histoire du développement de la calligraphie. Il traverse les périodes Qin 秦 (-221/-207), Han 漢 (-206-220), Wei 魏 (220-265), Jin 晉 (265-420),

²⁶⁹ 《史記·屈原賈生列傳》：“釋智遺形兮，超然自喪；寥廓忽荒兮，與道翱翔。” On trouve un écho à cette formule dans le *Zhuangzi*: « 顏回曰：墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通，此謂坐忘。 » *Zhuangzi* 莊子, « Dazongshi 大宗師 [A l'école du premier ancêtre ou Le Tao pour seul maître] ». « Je laisse aller mes membres, j'offusque ma vue et mon ouïe, je me détache des phénomènes pour me perdre dans le grand Tout. Voilà ce que j'entends par m'asseoir dans l'oubli. » *Les Œuvres de Maître Tchouang, op.cit.* p. 63.

²⁷⁰ Deng Sanmu comprend la phrase en deux temps :“匆匆不暇，草書 [Le temps presse, écrivons en cursive !]”. Deng Sanmu, *Linchi oude* 臨池偶得 [Pratique assidue de la calligraphie], XDSFLWX, pp. 209-210. Mais Liu Xizai semble la comprendre dans un autre sens, à savoir qu'écrire en cursive demande un certain état d'esprit et que, dans la hâte, il n'est pas toujours possible de se mettre dans cet état.

les Dynasties du Nord et du Sud 南北朝 (420- 580), Sui 隋 (581-618), Tang (唐 618-907), Cinq Dynasties 五代 (907-960) , et Song 宋 (960-1280) et présente les calligraphes ainsi que les œuvres sur stèles et sur papier qu'ils produirent pendant un millénaire. Parmi cet ensemble foisonnant d'artistes et d'œuvres, l'auteur met en avant les stèles en écriture de chancellerie de la dynastie Han (-206/220), les deux Wang de la dynastie Jin (265-420), les calligraphes fameux de la dynastie Tang (唐 618-907).

La dynastie des Zhou (§63-§65)

63. «石鼓文», 韋應物以為文王鼓, 韓退之以為宣王鼓, 總不離乎周鼓也。而《通誌·金石略序》云: “三代而上, 惟勒鼎彝, 秦人始大其制而用石鼓, 始皇欲詳其文而用豐碑。” 故《金石略》列秦篆之目, 以《石鼓》居首。夫謂秦用鼓, 事或有之, 然未見即為“吾車既工”之鼓, 不然, 何以是鼓之辭醇字古, 與豐碑顯異耶?

Wei Yingwu [737-792] retenait que les textes sur les *Tambours de pierre* remontaient à la période du roi Wen des Zhou²⁷¹. Tandis que selon Han Yu, ils remonteraient à l'époque du roi Xuan des Zhou. Tous les deux ne s'éloignaient pas de l'époque de la dynastie Zhou. Cependant, dans la préface du *Tongzhi, jinshi lue* [Annales historiques : résumé sur les inscriptions sur pierre et sur bronze]²⁷², il est écrit: “Avant les dynasties Xia, Shang et Zhou, les textes étaient gravés sur des ustensiles et des tripodes en bronze et ce sont les gens de Qin qui commencèrent à graver les *Tambours de pierre*. »²⁷³ Shihuang des Qin désirait que l'écriture soit

²⁷¹ Il s'agit du légendaire Shi Zhou 史籀 auquel Yingwu attribue les textes inscrits sur les tambours de pierre, contrairement à Han Yu qui les fait remonter au Roi Xuan des Zhou (r. 827-781).

²⁷² L'ouvrage *Tongzhi* 通志 [Annales historiques] a été écrit par Zheng Qiao 郑樵 (1104-1162). Il comprend deux cents volumes qui se répartissent en six catégories : mémoires *ji* 纪、chronologies *pu* 谱、résumés *lüe* 略、familles aristocratiques *shijia* 世家、biographies *liezhuan* 列傳、chroniques *zaiji*. Les résumés se répartissent en vingt parties appelées *Tongzhi ershilüe* 通志二十略 et abrégées en *Tongzhilüe* 通志略。Il est question ici du chapitre concernant les bronzes et les pierres.

²⁷³ Sous les Song, on pensait que le roi Mu des Zhou 周穆王 avait fait graver ces pierres, puis les recherches ont montré qu'il s'agissait plutôt du Duc Mu des Qin 秦穆公。A l'époque où Liu Xizai écrit son *Précis des arts de l'écrit*, comme les *jiaguwen* n'avaient pas encore été redécouverts, on pensait que ces Tambours portaient les premières écritures gravées. On les fait remonter aujourd'hui à la fin des Printemps et Automnes (770-476) ou au début des Royaumes Combattants (475-22). Les

riche de détails et la fit graver sur des pierres monumentales. » Ainsi, le *Jin shilüe* reporte des exemples d'écriture sigillaire des gens de Qin en commençant par les textes des *Tambours de pierre*. S'il est dit que les gens de Qin utilisèrent les *Tambours de pierre*, il en est sans doute ainsi. Pourtant, nous n'avons jamais vu de tambour gravé de ces lignes : « Mon véhicule est déjà construit » et dans ces conditions, comment prendre la langue et la forme des caractères des *Tambours de pierre* comme première manifestation de l'écriture sur pierre ?

64. « 祀巫鹹大湫文 », 俗呼 « 詛楚文 », 字體在大、小篆間。論小篆者, 謂始於秦而不始於李斯, 引此文為證, 蓋以為秦惠文王時書也。然《通誌·金石略》作李斯篆, 其必有所考與?

La calligraphie du *Siwu xiandaqiu wen* [Ecrits sacrificiels du sorcier de l'étang salé], communément connue sous le nom de *Zu Chu wen* [Malédiction contre le Royaume de Chu]²⁷⁴ est à mi-chemin entre la petite et la grande sigillaire. Ceux qui discutent à propos de la petite sigillaire et qui pensent qu'elle est née durant la dynastie Qin, mais que ce n'est pas Li Si qui l'a inventée, prennent cette œuvre comme preuve pour appuyer leur opinion et pensent que ce style remonte aux temps du Roi Huiwen de Qin. Toutefois, dans le *Tongzhi, jinshi lüe* [Annales historiques : résumé sur les inscriptions sur pierre et sur bronze], il est écrit que la sigillaire est l'œuvre de Li Si. Sans doute ceci n'a-t-il pas été dit sans vérification?

65. « 閣帖 » 以正書為程邈隸書, 蓋因張懷瓘有“程邈造字皆真正”之言。然如漢隸《開通褒斜道石刻》, 其字何嘗不“真正”哉! 亦何嘗不與後世之正書異也!

tambours sont conservés au sein de la Cité interdite. Sur les sept cents caractères qu'ils devaient comporter au moment de leur gravure, les meilleurs estampages d'époque Song en conservent 500 et moins de trois cents sont lisibles aujourd'hui. Pour une étude détaillée de la découverte, de la datation et de l'interprétation des inscriptions, voir Gilbert L. Mattos, *The Stone Drums of Ch'in* (Monumenta Serica Monograph Series, 19), Nettetal, BRD: Steyler Verlag, 1988 et Wagner, Donald B. (1990) Review of "Gilbert L. Mattos, The Stone Drums of Ch'in (Monumenta Serica Monograph Series, 19)" in *Acta Orientalia*, 1990, 51: 241-256. [<http://donwagner.dk/MATTOS/MATTOS.html>]

²⁷⁴ *Siwu xiandaqiu wen* 祀巫鹹大湫文 [Ecrits sacrificiels du sorcier de l'étang salé] ou *Zuchu wen* 詛楚文 [Malédiction contre le Royaume de Chu], œuvre découverte au début de la dynastie des Song du Nord dans la tombe où fut enterré le Duc Mu du royaume de Qin. L'inscription, contemporaine des *Tambours de pierre*, rappelle l'existence d'un pacte de non agression entre les royaumes de Qin et de Chu qui peu après le brisa. D'où une prière ayant pour but de protéger l'armée de Qin.

Dans les *Calligraphies du palais impérial de l'ère Chunhua*²⁷⁵, on stipule que la régulière est la chancellerie de Cheng Miao parce que Zhang Haiguan avait dit: « Les caractères de Cheng Miao sont corrects et réguliers ». Cependant, même la chancellerie de la dynastie Han du *Kaitong Baoxiedao* [Inscription pour la construction de la Voie Baoxie] est régulière et carrée. Donc, pas si différente de la « régulière » des époques postérieures.

Les dynasties des Han et des Wei (§66-§75)

66. 漢人書隸多篆少，而篆體方扁，每駸駸欲入於隸。惟《少室》《開母》兩石闕銘雅潔有制，差覺上蔡法程於茲未遠。

Dans l'écriture des Han, la chancellerie dominait, la sigillaire était peu utilisée. Or, [la forme des caractères dans] le genre sigillaire est carrée et plate. Chaque trait tracé à la hâte était écrit en chancellerie. Seules des deux pierres gravées *Xiaoshi*²⁷⁶ et *Kaimu*²⁷⁷ ont une élégance classique, dans le respect des règles [de la sigillaire]. Il y a quelques différences avec les règles imposées par Cai Yong et Cheng Miao. Mais la distance n'est pas si grande.

67. 《集古錄》跋尾云：“余家集古所錄三代以來鐘鼎彝器銘刻備有，至後漢以來始有碑文，欲求前漢時碑碣，卒不可得，是則冢墓碑自後漢以來始有也。”案前漢墓碑固無，即他石刻亦少，此魯孝王之片石所以倍增光價與！

Dans la postface du *Jigulu*, il est dit: « Dans ma maison j'ai récolté et catalogué des incisions sur cloches, tripodes et ustensiles remontant aux dynasties Xia, Shang et Zhou. Depuis la dynastie des Han postérieurs, on a commencé à pratiquer l'écriture sur pierre. Quand on recherche des stèles de la période des Han antérieurs, on n'en trouve pas, c'est pourquoi [on peut dire] que les pierres tombales commencèrent à exister pendant de la période des Han postérieurs. » Malgré le fait qu'il n'existait assurément pas d'écriture sur pierre tombale durant la période des Han antérieurs, et que les autres exemples de gravure sur pierre

²⁷⁵ Troisième critique des appellations employées par le *Chunhua getie*, qui reprend la critique émise au §16.

²⁷⁶ *Shaoshi shique ming*

²⁷⁷ *Kaimu miaoshi queming*

étaient rares, il existait pourtant le *Lu xiaowang keshi* [Inscription du Prince Lu en l'honneur du Roi]²⁷⁸ considéré d'une grande valeur en vertu de sa rareté.

68.漢碑蕭散如《韓敕》《孔宙》，嚴密如《衡方》《張遷》，皆隸之盛也。
若《華山廟碑》，旁礴郁積，瀏漓頓挫，意味尤不可窮極。

Certaines stèles de la dynastie Han sont majestueuses et spatieuses comme [les stèles] *Hanchi* ou *Kongmiao*, d'autres sévères et étroites comme la *Hengfang* et la *Zhangqian*. Toutes représentent les meilleurs exemples de chancellerie. La stèle *Huashan miaobei*²⁷⁹ [Figure 12] est majestueuse et dense, fluide et rythmée et sa saveur est impossible à épuiser.

²⁷⁸ *Lu Xiaowang keshi* 魯孝王刻石 [Inscription du Prince Lu en l'honneur du Roi] est une pierre gravée datant de la cinquième année de l'ère Feng sous le règne du roi Xuan 宣 (soit en l'an 56 de l'ère chrétienne). La forme des caractères est celle de l'écriture chancellerie mais la structure garde des éléments de sigillaire, notamment des angles arrondis. La partie basse des traits verticaux est particulièrement longue. Le style est simple, sans sophistication, comme l'était l'écriture chancellerie à ses débuts. Cette pierre se trouve au Temple de Confucius à Qufu 曲阜, dans le Shandong. Elle fut découverte en 1191 et le texte fut conservé grâce à de nombreux estampages. Treize caractères sont encore visibles aujourd'hui.

²⁷⁹ *Huashan miao bei* 華山廟碑 : son auteur est Guo Xiangcha 郭香察. Elle fut écrite en 165 et détruite en 1555 par suite d'un tremblement de terre. On dispose aujourd'hui de quatre estampages conservés dans la province du Shaanxi, au Japon, dans la Cité interdite et à Hong Kong. Cette œuvre est considérée comme une œuvre représentative de l'écriture de chancellerie de la dynastie Han. La partie supérieure de la stèle porte une inscription en sigillaire.

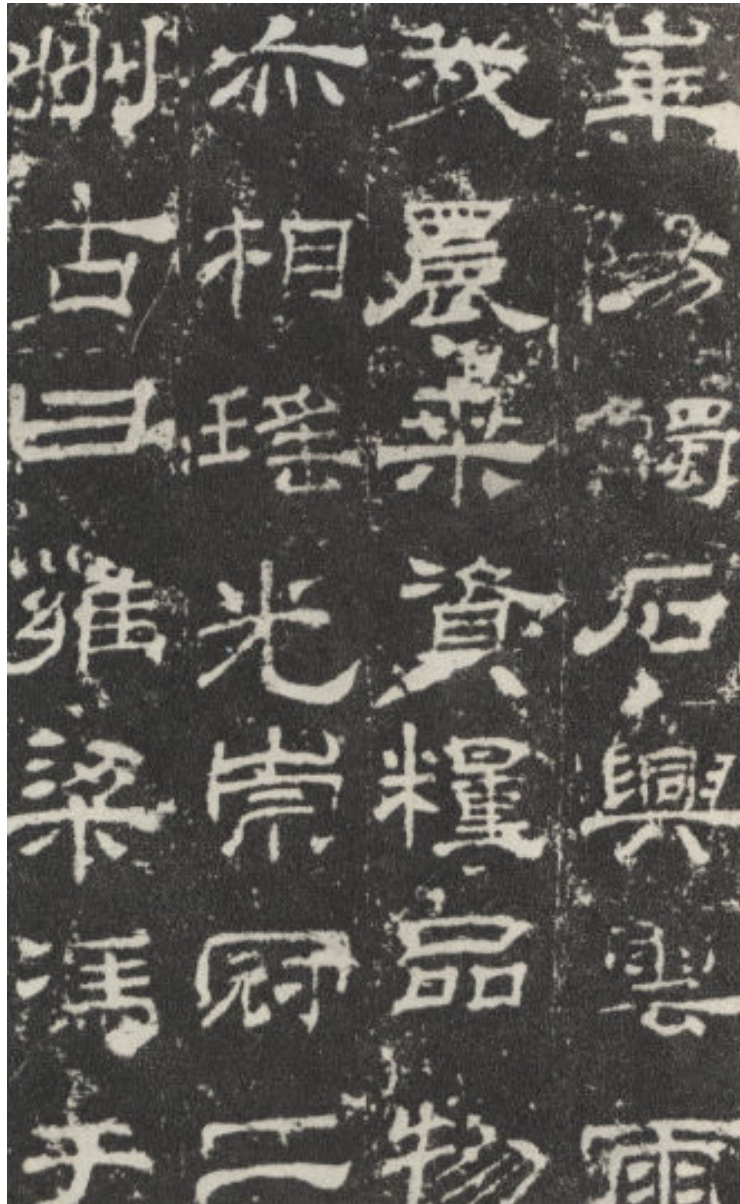


Figure 12 : Extrait d'un estampage du *Huashan miaobei* 华山庙碑 [Stèle du temple du mont Huashan]²⁸⁰. [165] Chancellerie. Pékin, musée du Palais.

69. 《華山》《郭泰》《夏承》《郟閣》《魯峻》《石經》《範式》諸碑，皆世所謂蔡邕書也。《乙瑛》《韓敕》《上尊號》《受禪》諸碑，皆世所謂鐘繇書也。邕之死，繇之始仕，皆在獻帝初。談漢碑者，遇前輒歸蔡，遇後輒歸鐘，附會猶為近似。至《乙瑛》《韓敕》二碑，時在鐘前，《範式碑》時在蔡後，則尤難解，然前人固有解之者矣。

²⁸⁰ Image libre de droits. Wikimedia Commons.

Les stèles *Huashan*, *Guotai*, *Xiacheng*, *Lujun*, *Shijing* et *Fanshi*, sont considérées comme ayant été gravées par Cai Yong; et les stèles *Yiyi*²⁸¹, *Hanchi*, *Shangzunhao*, *Shouchan* par Zhong You. Quand Cai Yong mourut, Zhong You avait obtenu depuis peu une charge de gouverneur ; cela se passait au début du règne de l'Empereur Xian des Han. Ceux qui débattent au sujet des stèles de la dynastie Han attribuent normalement à Cai Yong celles de la période antérieure et à Zhong You celles de la période postérieure et commettent toujours ces mêmes erreurs. Les stèles de *Yiyi* et *Hanchi* existaient déjà avant Zhong You, tandis que la stèle *Fanshi* fut gravée après la mort de Cai Yong. Ceci a rendu plus difficile la compréhension des faits, cependant nos prédécesseurs avaient déjà expliqué clairement ces choses.

70. “蔡邕洞達，鐘繇茂密”。余謂兩家之書同道，洞達正不容針，茂密正能走馬。此當於神者辨之。

« L'écriture de Cai Yong est ample tandis que celle de Zhong You est dense. » Je crois que les calligraphies de ces deux artistes ont des points communs. Dans la première, très large, on ne peut faire pénétrer une aiguille, dans la seconde, plus dense, il y a assez d'espace pour faire passer un cheval. Celui qui a une perception supérieure à la norme peut reconnaître ceci.

71. 稱鐘繇、梁鵠書者，必推《乙瑛》《孔羨》二碑。蓋一則神超，一則骨煉也。《乙瑛碑》時在鐘前，自非追立，難言出於鐘手，至《孔羨》則更無疑其非梁書者。《上尊號碑》及《受禪碑》，書人為鐘為梁，所傳無定。其書愈工而垢彌甚，非書之累人，乃人之累書耳。

Quand on parle des calligraphies de Zhong You et de Liang Hu, il faut regarder les stèles de *Yiyi* et de *Kongyan*²⁸², la première est au-delà de l'esprit, la seconde a plus d'os, mais la stèle de *Yiyi* vient avant Zhong You, il n'a pas pu être pris pour modèle, il est donc difficile de juger si c'est Zhong You qui l'a faite. Quand à la

²⁸¹ *Yiyi bei* 乙瑛碑 Nom complet: *Hanlu xiang yiyi qingzhe kongmiao baishi zushi bei* 魯相乙瑛請置孔廟百石卒史碑. Stèle érigée en 153 (Han postérieurs). Yiyi, le ministre de l'Etat de Lu, demanda à l'empereur de nommer un fonctionnaire capable de superviser les cérémonies du temple de Confucius. Ecriture de chancellerie.

²⁸² *Kongyan* 孔羨 Stèle gravée en l'honneur d'un descendant à la vingt-et-unième génération de Confucius, qui s'appelait Kong Yan. Le roi aurait voulu ainsi donner une marque honorifique et réparer le temple de Confucius. Un de ses contemporains a écrit que cette stèle est écrite en « huit dixièmes ». Temple de Confucius à Qufu (province du Shandong).

stele *Kongyan*, il est encore plus évident qu'elle n'a pas pu être faite selon le style de Liang Hu. Plus une calligraphie est ouvragée, plus les critiques sont importantes, ce ne sont pas les calligraphies qui gâtent les hommes, ce sont les hommes qui gâtent les calligraphies.

72.正、行二體始見於鐘書，其書之大巧若拙，後人莫及，蓋由於分書先不及也。過庭《書譜》謂“元常不草”，殆亦如伯昏無人所云“不射之射”乎？

Les genres régulier et courant sont tous deux nés avec Zhong You. Que sa calligraphie soit d'une grande habileté ou maladroite, aucun calligraphe postérieur n'a été capable de l'égaliser. Sun Guoting dans son *Traité de calligraphie*: « Zhong You n'écrit pas le *caoshu* »²⁸³, ceci ne ressemble-t-il pas à ce qu'a dit Bohun Wuren²⁸⁴: « Faire partir par inadvertance une flèche sans savoir tirer à l'arc ».

73.崔子玉《草書勢》云：“放逸生奇”，又云：“一畫不可移。”“奇”與“不可移”合而一之，故難也。今欲求子玉草書，自《閣帖》所摹之外，不少概見。然兩言津逮，足當妙跡已多矣。

Dans *L'art de la cursive* de Cui Yuan est écrit: « [Ton geste] libre et détendu fait naître l'extraordinaire » et « il n'y a pas un trait qui puisse être déplacé ». Les deux aspects d'« extraordinaire » et de « non déplaçable » sont difficiles à concilier. Aujourd'hui, en dehors de la copie présentée dans les *Calligraphies du palais impérial de l'ère Chunhua*²⁸⁵, il n'est pas rare de pouvoir observer les œuvres en cursive de Cui Yuan. Toutefois, si on considère les deux préceptes [ci-dessus], [on peut dire que] son traité est plus précieux que les œuvres qu'il a laissées.

74.張伯英草書隔行不斷，謂之“一筆書”。蓋隔行不斷，在書體均齊者猶易，惟大小疏密，短長肥瘦，倏忽萬變，而能潛氣內轉，乃稱神境耳。

Dans le style cursif de Zhang Boying [Zhang Zhi], il n'y a pas d'interruption entre les colonnes, et pour cela, ce style a été appelé “calligraphie en un seul trait”. Ne pas s'interrompre entre les colonnes est facile si le corps des caractères est uniforme et régulier. Mais quand mille variations de taille, de densité, de longueur,

²⁸³ « 元常不草，而使轉縱橫 [Bien que Zhong You n'écrive pas le *caoshu*, les courbes abondent dans sa calligraphie.] », in LDSFLWX, p. 126.

²⁸⁴ Bohun Wuren 伯昏無人 pour certains Peng Meng, aurait vécu au septième siècle avant notre ère. Il fut l'un des Pères du taoïsme.

²⁸⁵ Dans le *Chunhuage tie*, rouleau 2, se trouve une calligraphie en cinq colonnes de Cui Yuan, écrite en cursive et intitulée *Xiannu tie* 賢女帖 [La femme vertueuse]. Le texte *L'art de la cursive* figure dans le *Siti shushi* de Wei Heng et est traduit par Yolaine Escande dans *Traités*, Tome 1.

d'épaisseur surgissent et que le souffle interne circule, alors la calligraphie atteint un niveau prodigieux.

75. 評鐘書者，謂如盛德君子，容貌若愚，此易知也；評張書者，謂如班輸構堂，不可增減，此難知也。然果能於鐘究拙中之趣，亦漸可於張得放中之矩矣。

Celui qui commente la calligraphie de Zhong You affirme que ses caractères sont comme des gentilhommes vertueux à l'allure d'imbéciles, et ceci est facile à comprendre. Ceux qui commentent la calligraphie de Zhang Zhi disent que son écriture est comme lorsque Lu Ban²⁸⁶ construisit un bâtiment où il est difficile d'ajouter ou d'enlever [un élément de construction] et ceci est plus difficile à comprendre. Toutefois, si on peut rechercher la saveur qui émane de la maladresse de Zhong You, alors on peut par la suite obtenir la règle contenue dans l'attitude d'abandon de Zhang Zhi.

La dynastie des Jin (§76-§87)

76. 晉隸為宋、齊所難繼，而《孫夫人碑》及《呂望表》尤為晉隸之最。論者以其峻整、超逸，分比梁、鐘，非過也。

Le style officiel de la dynastie Jin se transmet difficilement durant les dynasties Song et Qi,²⁸⁷ mais dans le *Sun furen bei* et dans le *Lü Wang biao* il y a les meilleurs exemples de style officiel de la dynastie Jin. Ceux qui discutent de ces œuvres pensent qu'elles sont sévères, régulières, supérieures²⁸⁸ et qu'on peut les comparer aux écritures de Zhong You et de Liang Gu. Ce qui n'est pas exagéré.

77. 索幼安分隸，前人以韋誕、鐘繇、衛瓘比之，而尤以草書為極詣。其自作《草書狀》云：“或若倣儻而不群，或若自檢其常度。”惟倣儻而彌自檢，是其所以真能倣儻與？

La chancellerie et la chancellerie « en ouverture » de Suo Jing ont été comparées par ses prédécesseurs à la calligraphie de Wei Dan, de Zhong You et de Wei Guan. Pourtant, c'est sa cursive qui fut particulièrement louée. Dans le

²⁸⁶ Lu Ban 魯班, célèbre personnage originaire du Shandong où il vécut à la fin de la période des Printemps et Automnes (-722-481). Menuisier et inventeur célèbre, facteur d'armes et de mécanismes divers.

²⁸⁷ Dynasties du Nord

²⁸⁸ *Chaoyi* 超逸 : au-delà de la catégorie « hors classe » considérée comme la plus haute d'où notre traduction.

Caoshu zhuang [Formes de l'écriture cursive] on dit: « Certains de ces caractères ressemblent à des gens désinvoltes et hors norme, d'autres ressemblent à des gens soucieux de leurs manières. » Etre désinvolte et soucieux de ses manières, c'est peut-être cela être réellement désinvolte?

78.索靖書如飄風忽舉，鷺鳥乍飛，其為沈著痛快極矣。論者推之為北宗，以歐陽信本書為其支派，說亦近是。然三日觀碑之事，不足引也。

La calligraphie de Suo Jing est comme le souffle d'un vent impétueux ou comme un oiseau prédateur qui prend son envol²⁸⁹. Avec son style profond et franc, il est arrivé à un niveau d'excellence. Les critiques considèrent Suo Jing comme le chef de file de l'école du Nord et la calligraphie d'Ouyang Xin [Ouyang Xun] comme une branche de ce courant : cette façon de présenter [les choses] est proche de la réalité. Pourtant, [le fait qu'Ouyang Xun ait] pendant trois jours contemplé les stèles [écrites par Suo Jing] ne suffit pas à conclure cela.

79.右軍《樂毅論》《畫像贊》《黃庭經》《太師箴》《蘭亭序》《告誓文》，孫過庭《書譜》論之，推極情意神思之微。在右軍為因物，在過庭亦為知本也已。

Sun Guoting dans son *Traité de calligraphie* parle des œuvres de You Zhun [Wang Xizhi] [Figure 13]: *Yueyi lun* [Eloge de Yueyi]²⁹⁰, *Huaxiang zan* [Eloge du portrait de Dongfang Shuo]²⁹¹, *Huangting jing* [Classique de la Cour jaune]²⁹², *Taishi wen* [Exhortations au tuteur impérial]²⁹³, *Lanting xu* [Préface à la collection du Pavillon des Orchidées]²⁹⁴, il apprécie au plus haut point la subtilité de leurs sentiments, de leurs idées, de leur esprit et de leurs pensées. You Zhun [Wang

²⁸⁹ Suo Jing 索靖 (244?-303), nom social You'an 幼安, était le neveu de Zhang Zhi. L'empereur Wu des Liang: « La calligraphie de Suo Jing est comme un vent flottant qui soudain se soulève, un oiseau de proie prenant son envol. »

²⁹⁰ *Yueyi lun* 樂毅論 [Eloge de Yueyi], composé par Xia Houxuan 夏侯玄 (209-254) et écrit en écriture régulière en l'an 348 par Wang Xizhi.

²⁹¹ *Huaxiang zan* 畫像贊 [Eloge du portrait de Dongfang Shuo], composé par Xia Houzhan 夏侯湛 (243-291) et écrit par Wang Xizhi pour son ami Wang Xiu 王脩 comme le stipule la préface.

²⁹² *Huangting jing* 黃庭經 [Classique de la Cour jaune], attribué à Lao Zi, traite de la question du prolongement de la vie.

²⁹³ *Taishi zhen* 太師箴 [Exhortations au tuteur impérial].

²⁹⁴ *Lanting xu* 蘭亭序 [Préface à la collection du Pavillon des Orchidées], œuvre célèbre de Wang Xizhi écrite en l'an 353. Le calligraphe se livrait à un rite de purifications printanières en compagnie de parents et d'amis lorsqu'il écrivit ce texte dans son lieu de résidence appelé Lanting [Pavillon des Orchidées]. De tous les hôtes qui saisirent leur pinceau en ce soir de printemps, Wang Xizhi fut le seul à achever son poème. Il inscrivit même une postface au recueil terminé. Ce texte est inclus dans la biographie de Wang Xizhi du *Livre des Jin* (80.2099).

Xizhi] écrit [ces œuvres] en s'appuyant sur les choses du monde ; Sun Guoting en a saisi l'essentiel.

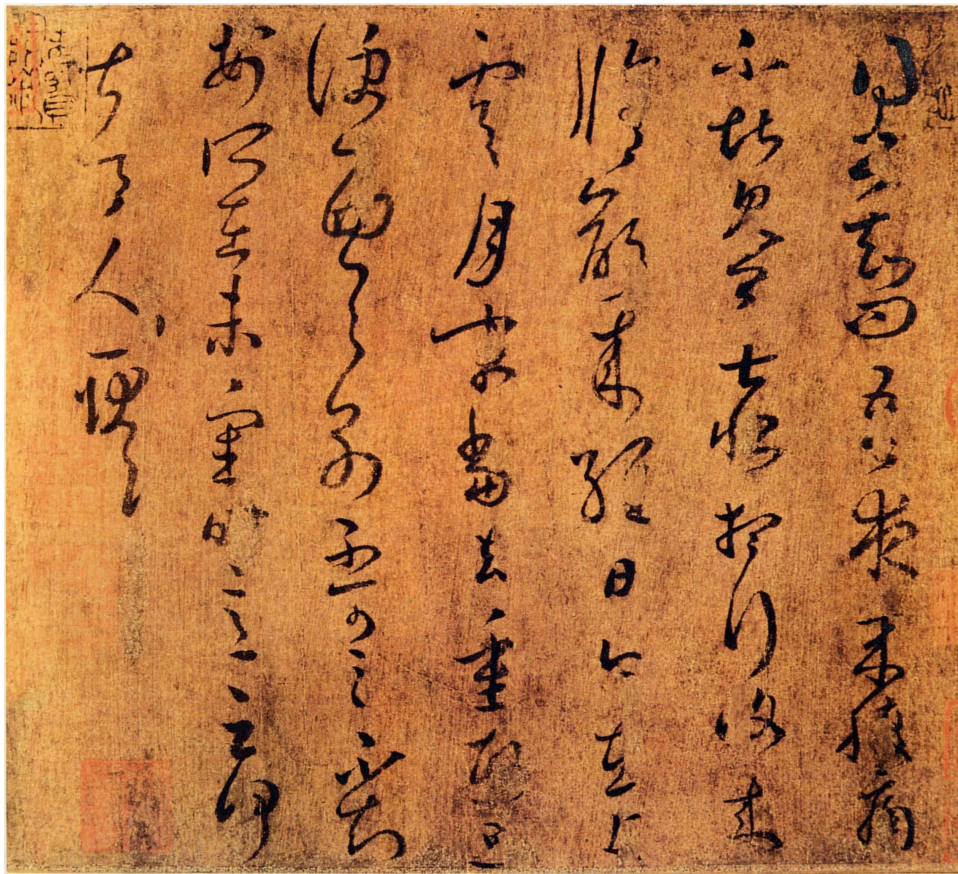


Figure 13 : Wang Xizhi 王羲之, *Shangyu tie* 上虞帖. Ecriture cursive.

Estampage d'époque Tang. Musée de Shanghai.²⁹⁵

80.右軍自言見李斯、曹喜、梁鵠等字，見蔡邕《石經》於從弟洽處，復見張昶《華嶽碑》，是其書之取資博矣。或第以為王導攜《宣示表》過江，輒謂東晉書法不出此表，以隱寓微辭於逸少。蓋以見王書不出鐘繇之外，而《宣示》之在鐘書，又不及十一也。然使平情而論，當不出此。

Wang Xizhi a dit²⁹⁶ avoir vu les caractères de Li Si, de Cao Xi, de Liang Gu et d'autres. En outre, il vit le *Shijing* de Cai Yong dans la maison de son cousin et même le *Huayue bei* de Zhang Xu. C'est de ces œuvres qu'il tira ses visions

²⁹⁵ Image libre de droits. Wikimedia Commons.

²⁹⁶ Citation tirée de l'ouvrage apocryphe attribué à Wang Xizhi, *Ti Weifuren bizhentu hou*. La conclusion « *Shi qishu zhi qu zibo* 是其書之取資博矣 [C'est de ces œuvres qu'il tira ses visions amples] » est de Liu Xizai.

amples. Certains pensent cependant que Wang Dao [oncle de Wang Xizhi] a pris le *Xuanshi biao* et a traversé le Grand Fleuve, affirmant que les gens des Jin orientaux avaient appris la calligraphie du *Xuanshi biao*. La discussion sur Wang Xizhi cache aussi des aspects moins avouables: on pense que sa calligraphie est née de celle de Zhong You, mais parmi les œuvres de ce dernier le *Xuanshi biao* est une des œuvres mineures. Et en discutant sereinement, on s'aperçoit que c'est la réalité.

81.右軍書“不言而四時之氣亦備”，所謂“中和誠可經”也。以毗剛毗柔之意學之，總無是處。

La calligraphie de Wang Xizhi [peut être ainsi décrite] : « nul besoin de parole, le souffle des quatre saisons y est contenu »²⁹⁷, c'est ce qui s'appelle « le centre et l'harmonie comme bases véritables »²⁹⁸. Si on copie [son œuvre] en insistant trop sur l'esprit du dur ou du souple²⁹⁹, alors tout est faux.

82.右軍書以二語評之，曰：力屈萬夫，韻高千古。

La calligraphie de Wang Xizhi peut se décrire en deux expressions: « Sa force pourrait vaincre dix mille héros », et elle est « d'une beauté vibrante et éternelle ».

83.羲之之器量，見於郗公求婚時，東床坦腹，獨若不聞，宜其書之靜而多妙也。經綸見於規謝公以“虛談廢務，浮文妨要”，宜其書之實而求是也。

Il a été possible de connaître la qualité et l'ampleur des vues de Wang Xizhi aux temps où Xi Jian cherchait un époux pour sa fille. Wang Xizhi resta étendu sur son lit d'Orient avec ses vêtements ouverts, comme s'il était l'unique, le seul, à ne pas sentir la nécessité de trouver une épouse³⁰⁰. Cet événement correspond à sa

²⁹⁷ L'expression complète est 謝太傅絕重褚公，常稱：“褚季野雖不言，而四時之氣亦備。” <http://www.artx.cn/dao/detail.asp?did=157762>。 Cette expression vient du *Shishuo Xinyu*, 34; elle décrit un personnage qui a beaucoup de possibilités mais ne s'en vante pas.

²⁹⁸ L'expression complète est : “歡怨非貞則，中和誠可經”，歡怨，躁也，躁之極，在人傷身，於國傷體。矜張怒習，藝之大忌，唯中和之氣，可則可經。中和之氣，正剛得之矣。 <http://www.zgshmc.com/Article/ShowArticle.asp?ArticleID=21>

²⁹⁹ « 人大喜邪，毗於陽。大怒邪，毗於陰。陰陽并毗，四時不至，寒暑之和不成，其反傷人之形乎！在宥. » *Zhuangzi* 莊子， » *Waipian* 外篇 [Chapitres extérieurs] ». « Trop de joie porte atteinte aux énergies yang, trop de peine aux énergies yin. La perturbation de l'un ou l'autre de ces souffles provoque le dérèglement des saisons et la rupture de l'équilibre entre le chaud et le froid menace en retour la santé des populations. » in *Les Œuvres de Maître Tchouang*, op.cit, p. 85.

³⁰⁰ Quand Wang Xizhi avait dix sept ans, Xi Jian, un important personnage des Jin orientaux cherchait un mari pour sa fille. De nombreux prétendants attendaient fiévreusement d'être présenté au père alors que Wang Xizhi restait allongé sur le lit à l'orient de sa demeure. Par son attitude

calligraphie, sereine et merveilleuse. Tandis que son concept des règles fut évident quand il exhorta Xie An³⁰¹ « à ne pas se perdre en paroles vaines et à s'occuper des choses de l'Etat ». Un fleuve de parole aurait empêché sa pensée de se manifester clairement, cet événement illustre sa calligraphie sincère et courtoise.

84.唐太宗著《王羲之傳論》，謂蕭子云無丈夫氣，以明逸少之盡善盡美。

顧後來名為似逸少者，其無丈夫之氣甚於子云，遂致昌黎有“羲之俗書趁姿媚”之句，然逸少不任咎也。

Tang Taizong dit dans le *Wang Xizhi zhi zhuanlun* que la calligraphie de Xiao Ziyun manque de virilité pour faire comprendre que celle de Yi Shao [Wang Xizhi] est « excellente et sublime ». Par la suite, la calligraphie de ceux qui imitaient Wang Xizhi manqua encore plus de virilité que celle de Xiao Ziyun. Ce qui fit dire à Han Yu: « La calligraphie de Wang Xizhi dans sa forme populaire est charmante et gracieuse », mais en réalité Wang Xizhi n'en est pas responsable.

85.黃山谷云：“大令草書殊迫伯英。”所以中間論書者，以右軍草入能品，

而大令草入神品。余謂大令擅奇固尤在草，然論大令書，不必與右軍相較也。

Huang Shangu [Huang Tingjian] dit: « La cursive de Da Ling [Wang Xianzhi] se rapproche de celle de Zhang Zhi ». Il met la calligraphie de Wang Xianzhi entre celle de Wang Xizhi et Boying [Zhang Zhi], parce qu'il pense que la cursive de Wang Xizhi doit être retenue parmi les exemples ordinaires de cursive tandis que celle de Wang Xianzhi doit être classée parmi les œuvres d'un niveau supérieur. Je crois que Wang Xianzhi est capable d'une calligraphie singulière et solide et particulièrement en cursive. Cependant, si l'on commente la calligraphie de Wang Xianzhi, il est inutile de la comparer à celle de son père.

distante et sereine, c'est Wang Xizhi qui fut choisi comme époux. Aujourd'hui « lit d'Orient » *dongchuang*, est devenu synonyme de « gendre ».

³⁰¹ Xie An 謝安, zi Anshi (320-381), haut fonctionnaire sous l'Empereur Xiaowu et habile calligraphe. Il obtint le titre posthume de Grand Maître, Taifu 太傅. Sa famille, avec celle de Wang Dao (276-339), oncle de Wang Xizhi, formait un groupe puissant. Leurs membres occupaient de hautes fonctions dans l'état et avaient tissé de multiples liens de pouvoir, de mariage et d'amitié. C'est un des personnages les plus importants du *Shishuo xinyu* [Nouveau recueil de propos mondains]. Il accueillait une coterie de poètes calligraphes, parmi lesquels Wang Xizhi (303-361) allait s'avérer le plus brillant. Voir Dieny Jean-Pierre, *Portrait anecdotique d'un gentilhomme chinois : Xie An 謝安 (320-385)*, d'après le *Shishuo xinyu* 世說新語 [Nouveau recueil de propos mondains]. Institut des hautes études chinoises, coll. « Bibliothèque de l'heec » n° 28, Paris 1993.

86.大令《洛神十三行》，黃山谷謂“宋宣獻公、周膳部少加筆力，亦可及此”。此似言之太易，然正以明大令之書，不惟以妍妙勝也。其《保母磚誌》，近代雖只有摹本，卻尚存勁質之意。學晉書者，固尤當以勁質先之。

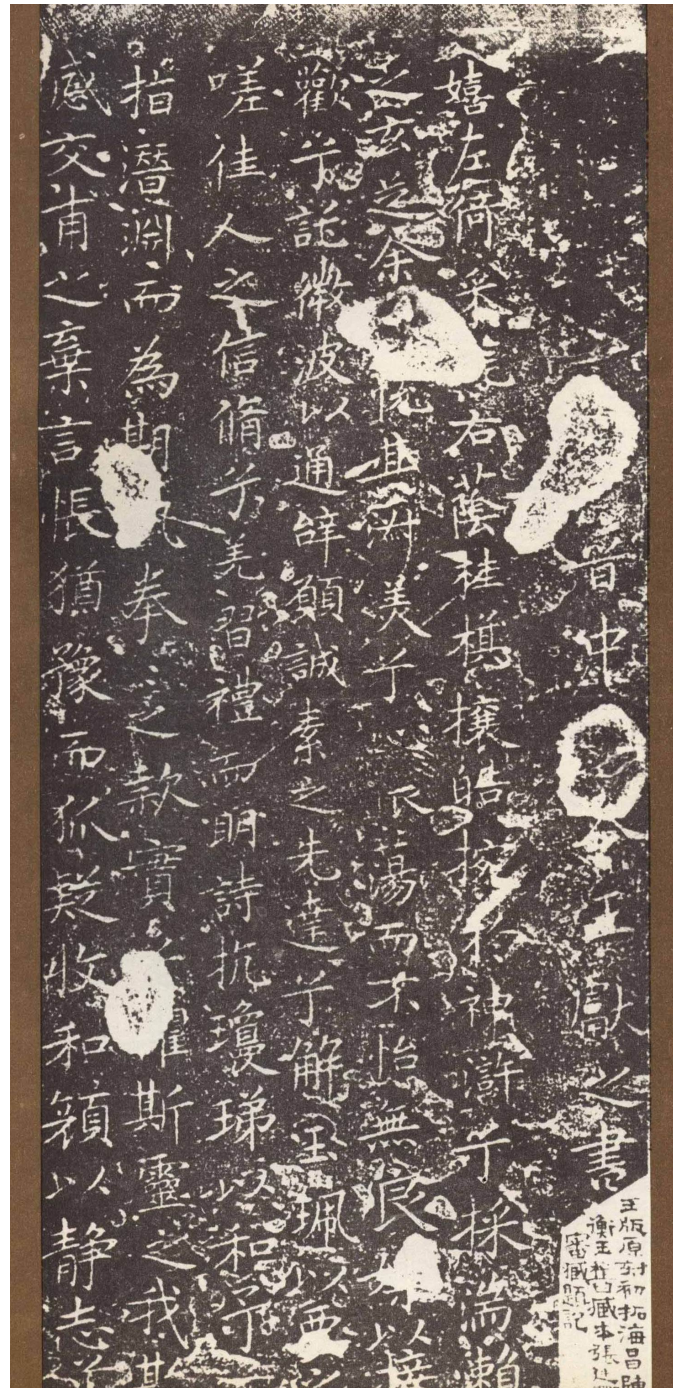
Huang Shangu dit du *Luoshen shisan hang* [Treize colonnes d'après le poème *l'Esprit de la rivière Luo*]³⁰² de Wang Xianzhi « Si Zhou Yue et Song Yuan utilisaient plus de force dans le tracé, on pourrait les comparer à Wang Xianzhi ». Ceci semble facile à dire mais explique comment la calligraphie de Wang Xianzhi n'est pas meilleure que les autres uniquement par sa grâce et son élégance. Dans son *Baomu zhuanzhi* [Epitaphe pour ma nourrice]³⁰³ et bien qu'il ne reste aujourd'hui de cette œuvre que des copies, elle a conservé sa force naturelle et sans prétention. Ceux qui étudient la calligraphie de la dynastie des Jin doivent souligner la primauté de cette qualité.



³⁰² Calligraphie de Wang Xianzhi en écriture régulière, d'après un poème de Cao Zhi intitulé *Luoshen fu* [Rhapsodie de l'Esprit de la rivière Luo]. L'original est aujourd'hui perdu, mais il en reste une copie gravée sur pierre par Jia Sidao 贾似道 (1213-1275) et intitulée *Biyu shisanhang* 碧玉十三行 [Les treize colonnes gravées dans le jade].

³⁰³ *Baomu zhuanzhi* 保母磚誌 [Epitaphe pour ma nourrice] : inscription sur une stèle funéraire attribuée à Wang Xianzhi. Ecriture régulière-courante *zhengxing*. L'original est aujourd'hui perdu mais il reste une copie de cette pièce, faite d'après un estampage d'époque Song, dans le service de protection des antiquités du district de Shaoxing.

Figure 14 : *Baomu tie* 保母帖 [Epitaphe pour ma nourrice] attribué à Wang Xianzhi 王獻之 (344–388). Estampage d'époque Song (début XIII^e s.)³⁰⁴.



³⁰⁴ Autorisation d'utiliser l'image de la Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution.

Figure 15 : Wang Xianzhi (344-386), *Luoshen shisan hang* [Treize colonnes d'après le poème *l'Esprit de la rivière Luo*]. Régulière. Estampage d'après une gravure sur pierre d'époque Song. Pékin, Musée de la capitale.³⁰⁵

87. 清恐人不知，不如恐人知。子敬書高致逸氣，視諸右軍，其如胡威之於父質乎？

Qing [Hu Zhi] craignait que les hommes ne sachent pas, cela a moins de valeur que craindre qu'ils sachent³⁰⁶. La calligraphie de Zijing [Wang Xianzhi] est distinguée et sans contrainte, ceux qui observent les œuvres de You Zhun [Wang Xizhi], n'est-ce pas comme Hu Wei par rapport à son père Hu Zhi³⁰⁷ ?

Les dynasties Nord et du Sud et les deux écoles (§88-§100)

88. 《集古錄》謂 “南朝士人氣尚卑弱，字書工者，率以纖勁清媚為佳”。斯言可以矯枉，而非所以持平。南書固自有高古嚴重者，如陶貞白之流便是，而右軍雄強無論矣”。

³⁰⁵ Droits réservés.

³⁰⁶ « 卿清孰與父清？ » 威對曰：「臣不如也。」帝曰：「以何為不如？」對曰：「臣清恐人不知，是臣不如者遠也。 [L'empereur demanda [alors] : « Pourquoi ne le valez vous pas ? » Hu Wei répondit : « Mon père craint que les autres sachent qu'il est intègre, moi je crains que les autres ne sachent pas que je le suis. Je suis donc loin de le valoir ! »³⁰⁶ *Sanguo zhi. Weishu* 三國誌·魏書 [Histoire des Trois Royaumes, Livre des Wei].

³⁰⁷ Hu Wei 胡威, *zi Bo Hu* 伯虎, fils de Hu Zhi. Hu Zhi 胡質 (?- 250), *zi Wende* 文德, natif du Huai Nan, vécut pendant les Trois Royaumes, au royaume de Chu. Il acquit le surnom de Qing 清, pur, pendant son mandat de fonctionnaire. Il occupa différents postes et donna toujours entière satisfaction aux autorités supérieures comme aux populations. Il demeura honnête et sans richesses excessives, ne possédant que les vêtements et les livres offerts par ses supérieurs. Son fils Hu Wei, *zi Bo Hu* 伯虎 prit modèle sur son père et devint un fonctionnaire intègre et efficace. On raconte que quand son père fut nommé gouverneur de Jingzhou, n'ayant ni voiture à cheval ni serviteurs, il partit seul avec son âne faire une visite à son père. Au moment de faire ses adieux, le père lui offrit un morceau de soie fine et de la nourriture pour la route. Le fils interrogea le père sur la provenance de cette soie. Le père répondit qu'il l'avait achetée avec son salaire. Le fils partit et à chaque étape se préparait des repas avec les vivres donnés par le père. Quand cela parvint aux oreilles de l'empereur Wu des Jin (265- 420), celui-ci interrogea le fils : « Qui est le plus intègre, de vous ou de votre père ? » Hu Wei répondit : « Je ne le vaux pas ! ». L'empereur demanda [alors] : « Pourquoi ne le valez-vous pas ? » Hu Wei répondit : « Mon père craint que les autres sachent qu'il est intègre, moi je crains que les autres ne sachent pas que je le suis. Je suis donc loin de le valoir ! »

Le *Catalogue d'inscriptions anciennes* dit : « Les lettrés des dynasties du Sud [420-589] avaient une allure décadente et pour ce qui est du travail d'écriture, ils considéraient l'ornementation et la flatterie comme critères d'excellence »³⁰⁸. On peut corriger cet avis et chercher à être impartial. Les calligraphies du Sud ont en elles une noblesse antique et imposante comme les œuvres sans apprêt de Tao Zhenbai [Tao Hongjing], sans parler des œuvres puissantes de You Jun [Wang Xizhi].

89. «瘞鶴銘》剝蝕已甚，然存字雖少，其舉止歷落，氣體宏逸，令人味之不盡。書人本難確定主名，其以為出於貞白者，特較言逸少、顧況為近耳。

Dans le *Yihe ming* [Épitaphe pour une grue], les caractères sont peu lisibles, et bien qu'assez peu de caractères subsistent, [on y devine] un geste sûr et fluide, un souffle et une structure emminement libres qui laissent aux [spectateurs] un goût inaltérable. Il est difficile d'établir qui en est l'auteur et la raison pour laquelle on pense qu'il s'agit de Tao Hongjing est que celui-ci vécut à une période assez proche de celle où vécut Wang Xizhi et Gu Kuang³⁰⁹.

³⁰⁸ « 宋文帝《神道碑》说：“又南朝士人氣尚卑弱，字書工者率以纤劲清媚為佳，未有伟然巨筆如此者，益疑后世所書。[L'Empereur Wen des Song dans la stèle *Shendao bei* dit : « Les lettrés des dynasties du Sud [420-589] ont une allure noble et délicate, pour ce qui est du travail d'écriture, ils considèrent l'ornementation et le caractère attrayant comme critères d'excellence, il n'y a rien de la grandeur ni de l'excellence du trait de pinceau de cette œuvre-ci, raison de plus pour douter qu'elle soit l'œuvre des générations postérieures.]» Ouyang Xiu, *Catalogue d'inscriptions anciennes*, Livre 4. Traduction personnelle. [www.klartgallery.com/kanwu/ReadNews.asp?]

³⁰⁹ Gu Kuang 顧況, *zi* Buweng 逋翁 (725-815). Fonctionnaire et poète, peintre et connaisseur des arts, il eut une carrière administrative peu heureuse. Il vécut ses dernières années en exil. Poète prolifique (ses œuvres complètes comportent vingt rouleaux), plus de deux cents de ses poèmes figurent dans le *Quan Tangshi* 全唐詩.



Figure 16 : *Yihe ming* 瘞鶴銘 [Epitaphe pour une grue], attribué à Tao Hongjing 陶弘景. V^e s. Estampage. 1985.³¹⁰

90. 《瘞鶴銘》用筆隱通篆意，與後魏鄭道昭書若合一契，此可與究心南北書者共參之。蔡忠惠乃云：“元魏間盡習隸法，自隋平陳，多以楷隸相參，《瘞鶴文》有楷隸筆，當是隋代書。”其論北書未嘗推本於篆，故論《鶴銘》亦未盡肖也。

Dans le geste calligraphique de l'*Epitaphe pour une grue*³¹¹, subsiste l'esthétique de la sigillaire et des points communs avec la calligraphie de Zheng Daozhao des Wei du Nord. Ceci peut aider ceux qui voudraient étudier attentivement la calligraphie des des Ecoles du Nord et du Sud. Cai Zhonghui dit : « Dans la période des Wei du Nord, tous les calligraphes étudiaient la méthode de l'écriture chancellerie. Depuis

³¹⁰ Image libre de droits. Wikimedia Commons.

³¹¹ Attribué à Tao Hongjing (456-536).

que la dynastie Sui bâtit la dynastie Chen, une grande partie des calligraphes commença à mélanger la façon d'utiliser le pinceau de la régulière et de la chancellerie. Dans le *Yihe ming*, on trouve mélangées les méthodes des deux styles. Donc, cette œuvre devrait remonter à la dynastie Sui. » Ceux qui discutent à propos des Dynasties du Nord n'ont jamais cherché son origine dans le style sigillaire. Donc, cela n'est pas correct de commenter le *Yihe ming* de cette façon.

91.索征西書，世所奉為北宗者。然蕭子云臨征西書，世便判作索書，南書顧可輕量也哉？

La calligraphie de Suo Jing est généralement considérée comme celle du plus grand maître des Dynasties du Nord. Quand Xiao Ziyun s'inspira de son écriture, tous comprirent l'influence de Suo Jing, donc comment peut-on donner moins de poids à la Dynastie du Sud ?

92.歐陽《集古錄》跋王獻之《法帖》云：“所謂法帖者，率皆吊哀，候病，敘睽離，通訊問，施於家人朋友之間，不過數行而已。蓋其初非用意，而逸筆余興，淋漓揮灑，或妍或醜，百態橫生，使人驟見驚絕，守而視之，其意態愈無窮盡。至於高文大冊，何嘗用此！”案高文大冊，非碑而何？公之言雖詳於論帖，而重碑之意亦見矣。

Dans le [Catalogue d'inscriptions anciennes], Ouyang Xiu écrit en postface à un billet de Wang Xianzhi : « Ce qu'on nomme « billet » est écrit lors d'un deuil, d'une maladie ou d'une séparation, lorsque survient une nouvelle, au milieu d'un cercle familial ou amical et ne dépasse pas quelques colonnes. Au début [du texte] il n'y a pas d'anticipation, le pinceau désinvolte laisse paraître la fantaisie, les caractères jaillissent du pinceau, tantôt élégants tantôt laids, cent allures tout à coup apparaissent, produisant un effet saisissant, et plus on l'observe, plus son apparence nous ravit. Quant aux chefs d'œuvres, n'ont-ils jamais ressemblé à cela ! » A propos des chefs-d'œuvres, pourraient-ils être autre chose que des stèles ? Bien qu'Ouyang Xiu parle précisément des calligraphies sur papier, il est évident qu'il valorise davantage les calligraphies sur stèles.

93.晉氏初禁立碑，語見任彥昇為範始興作《求立太宰碑表》。宋義熙初，裴世期表言：“碑銘之作，以明示後昆，自非殊功異德，無以允應茲典。俗敝偽興，華煩已久，不加禁裁，其敝無已。”則知當日視立碑為異數矣。此禁至

齊未弛，故範表之所請，卒寢不行。北朝未有此禁，是以碑多。竇暨《述書賦》列晉、宋、齊、梁、陳至一百四十五人。向使南朝無禁，安知碑跡之盛不駕北而上之耶？

Au début de la dynastie des Jin occidentaux, il était défendu de dresser des stèles. C'est ce qu'on apprend dans *Qiu li Taizai beibiao* [Demande d'érection d'une stèle pour le Grand Précepteur] que Ren Yansheng écrivit pour Fan Shixing. Au début de l'ère Yixi des Song [405-418], Pei Shiqi dit : « L'écriture sur stèles servait à faire connaître les événements aux descendants et on ne devait pas inciser les pierres sinon pour des motifs solennels. Les motifs les plus répandus étaient mondanité et vulgarité or, ils étaient présents depuis fort longtemps et si ces motifs n'étaient pas combattus, ils ne seraient jamais défaits ». De cela, nous pouvons savoir qu'à cette époque il n'était pas autorisé de graver des stèles. Cette interdiction a été révoquée après la dynastie des Qi et donc la demande de graver une stèle pour Fan Shijing n'a jamais été approuvée. Sous les dynasties du Nord, il n'y avait pas cette interdiction et les stèles étaient nombreuses. Dans le livre *Shushu fu* [Rhapsodie descriptive sur la calligraphie] de Du Ji³¹², il est reporté la liste des principaux calligraphes chinois : cent quarante cinq sous les dynasties Jin, Song, Qi, Liang et Chen. Si dans les Dynasties du Sud les stèles n'avaient pas été interdites, comment peut-on affirmer que celles-ci n'auraient pas été plus nombreuses que celles des Dynasties du Nord ?

94.西晉索靖、衛瓘善書齊名。靖本傳言“瓘筆勝靖，然有楷法遠不及靖”，此正見論兩家者不可簡為輕重也。瓘之書學上承父覲，下開子恒，而靖未詳受授。要之，兩家皆並籠南北者也。渡江以來，王、謝、郗、庾四氏，書家最多，而王家羲、獻，世罕倫比，遂為南朝書法之祖。其後擅名，宋代莫如羊欣，實親受於子敬；齊莫如王僧虔，梁莫如蕭子雲，淵源俱出二王；陳僧智永，尤得右軍之髓。惟善學王者，率皆本領是當。苟非骨力堅強，而徒摹擬形似，此北派之所由誚南宗與？

³¹² Du Ji 竇暨, zi Ling Zhang, calligraphe sous les Tang. Vécut sous le règne de l'Empereur Xuan Zong (712-756). Originaire de Fu Feng (actuelle Linyou), province du Shaanxi. Auteur du *Shu shufu* 述書賦 [Rhapsodie descriptive sur la calligraphie], rassemblant les noms de deux cents calligraphes ayant vécu des Zhou aux Tang. Atteint une bonne maîtrise des genres cursif et officiel.

Sous les Jin de l'Ouest, Suo Jing et Wei Guan étaient connus et reconnus pour leur calligraphie. Dans la biographie de Suo Jing il est rapporté ces propos : « La façon d'utiliser le pinceau de Wei Guan est meilleure que la mienne, mais en ce qui concerne l'écriture du style régulier, il est loin d'atteindre mon niveau ». A partir de cela, on voit que les commentateurs ont eu du mal à juger de leurs niveaux respectifs. Wei Guan a hérité sa calligraphie de celle de son père puis l'a transmise à son fils Wei Heng, toutefois on ne put jamais éclaircir de qui Suo Jing a été le disciple. L'art des deux calligraphes a en soi quelque chose de la calligraphie du Nord et quelque chose de celle du Sud. A partir des Jin de l'Est, la majeure partie des calligraphes provenait des familles Wang, Xie, Xi et Yu. Cependant, il n'y eut véritablement pas d'autres calligraphes que Wang Xizhi et Wang Xianzhi, considérés comme les chefs de file de l'art calligraphique des dynasties du Sud. Parmi les calligraphes célèbres de la période Liu Song, personne n'a pu être comparé à Yang Xin qui fut personnellement instruit par Zijing (Wang Xianzhi). Wang Senqian de la dynastie Qi et Xiao Ziyun de la dynastie Liang ont été formés par les deux Wang. Le moine Zhiyong de la dynastie Chen a obtenu la moëlle de la calligraphie de Wang Xizhi. La grande partie de ceux qui ont étudié l'art des Deux Wang en ont assimilé la racine. Mais si [leur écriture] n'a ni ossature forte ni puissance, cela veut dire qu'ils ont seulement imité la forme extérieure. N'est-ce pas sur ce point que les calligraphes du Nord ironisent sur ceux du Sud ?

95.論北朝書者，上推本於漢、魏，若《經石峪大字》《云蜂山五言》《鄭文公碑》《刁惠公誌》，則以為出於《乙瑛》；若《張猛龍》《賈使君》《魏靈藏》《楊大眼》諸碑，則以為出於《孔羨》。余謂若由前而推諸後，唐褚、歐兩家書派，亦可準是辨之。

Ceux qui parlent des calligraphies des Dynasties du Nord font remonter leur origine aux Han et aux Wei ; ainsi en est-il du *Sutra du diamant* gravé dans la Vallée des Pierres du Mont Tai³¹³, *Cinq caractères du Mont Yunfeng*, *Stèle en*

³¹³ Titre complet : *Taishan jingshiyu jingangjing* 泰山經石峪金剛經. Gravure sur roche datant des Qi du Nord (560-577), dans une vallée au pied du Mont Tai (province du Shandong). Les caractères ont cinquante centimètres de diamètre et on compte plus de neuf cent soixante caractères. Les caractères sont en écriture régulière mais gardent des traces de chancellerie et de sigillaire. Certaines graphies sont abrégées. Cet ensemble monumental fait aujourd'hui partie du patrimoine mondial de l'Unesco.

*l'honneur de Zheng Wengong*³¹⁴, *Mémoires sur Diaohuigong*, qui viendraient de la stèle *Yiying* et les fameuses stèles *Zhang Menglong*, *L'émissaire Jia*, *L'esprit de Wei*, *Yang dayan* viendraient de *L'admiration de Confucius*. Selon moi, si l'on se réfère au passé pour juger de l'avenir, la distinction entre les deux courants formés par les calligraphes des Tang, Chu [Suiliang] et Ou [Yangxun] est déjà fixée.

³¹⁴ *Zheng Wengong bei* 郑文公碑 [Stèle en l'honneur de Zheng Wengong], écrite par Zheng Daozhao 鄭道昭, *zi Xibo* 僖伯 (?- 516), calligraphe sous les Wei du Nord, en hommage à son père. Ruan Yuan en fit un estampage qui la rendit célèbre.

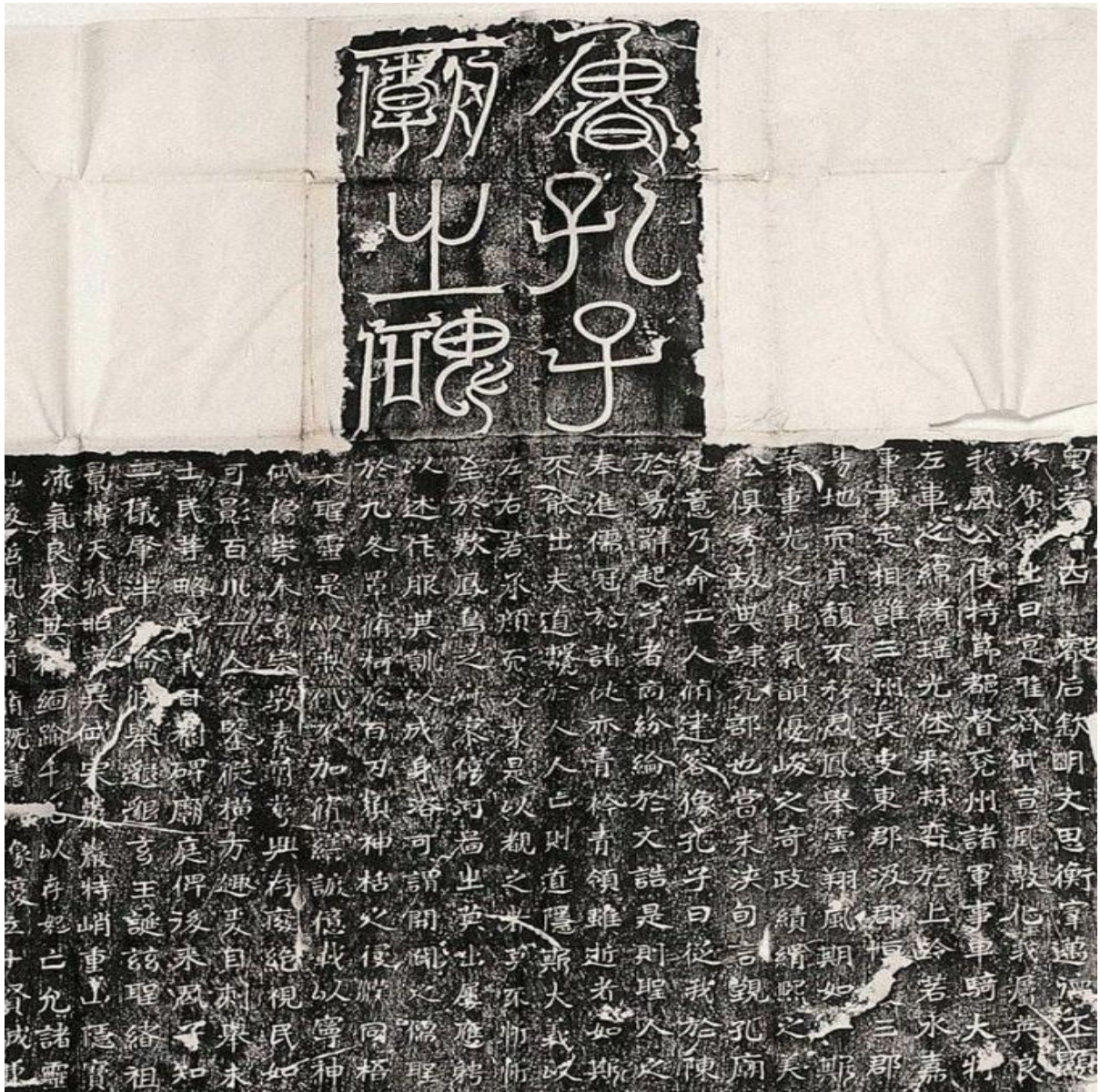


Figure 17 : Lu Kongzimiao bei 魯孔子廟碑 [Stèle dédiée à Li Zhongxuan [qui répara] le temple de Confucius]. [541]. Ecriture régulière avec éléments de chancellerie et de sigillaire.

96.歐陽公跋東魏《魯孔子廟碑》云：“後魏、北齊時書多如此，筆畫不甚佳，然亦不俗，而往往相類。疑其一時所尚，當自有法。”跋北齊《常山義七級碑》云：“字畫佳，往往有古法。”余謂北碑固長短互見，不容相掩，然所長已不可勝學矣。

Ouyang Xiu dit à propos de la *Stèle du temple de Confucius en pays de Lu*³¹⁵ de la dynastie des Wei de l'Est : « Lors des dernières années de la dynastie des Wei et Qi du Nord, la calligraphie était plus ou moins ainsi, les traits de pinceau n'étaient pas excellents sans être vulgaires pour autant et les œuvres souvent se ressemblaient. Je présume que cela était une mode et devait correspondre à une certaine méthode. » Le commentaire sur la stèle *Mémorial du septième jour sur la montagne Changshan* de la dynastie des Qi du Nord était : « Les traits des caractères sont excellents et possèdent un goût antique ». Je crois que parmi les stèles du Nord, il y en avait des bonnes et des médiocres et qu'elles étaient impossible à confondre. Néanmoins, on ne pouvait déjà plus réussir à copier toutes les bonnes.

97. 北朝書家莫盛於崔、盧兩氏。《魏書·崔元伯傳》詳元伯之善書云：“元伯祖悅，與範陽盧諶並以博藝著名。諶法鐘繇，悅法衛瓘，而俱習索靖之草，皆盡其妙。諶傳子偃，偃傳子邈；悅傳子彛，彛傳元伯；世不替業。故魏初重崔、盧之書。”觀此，則崔、盧家風豈下於南朝羲、獻哉！惟自隋以後，唐太宗表章右軍，明皇篤誌大令《桓山頌》，其批答至有“桓山之頌，復在於茲”之語。及宋太宗復尚二王，其命翰林侍書王著摹《閣帖》，雖博取諸家，歸趣實以二王為主。以故藝林久而成習，與之言羲、獻，則怡然；與之言悅、諶，則惘然。況悅、諶以下者乎！

Parmi les familles de calligraphes des Dynasties du Nord, il n'y en a pas de plus fameux que les Cui et les Lu. Dans le *Livre des Wei, biographie de Cui Yuanbo [Cui Hong]*, on commente avec beaucoup de détails la qualité de l'écriture de ce dernier en disant : « L' ancêtre de Cui Yuanbo, Cui Yue, partageait avec Lu Chen de Fanyang une grande renommée causée l'immensité de leur art. Lu Chen adopta la méthode du pinceau de Zhong You, tandis que Cui Yue adopta celle de Wei Guan et tous deux étudièrent la cursive de Suo Jing et en retirèrent toute la subtilité. [Lu] Chen transmet sa calligraphie à son fils Yan, Yan à son fils Miao. [Cui] Yue transmet sa calligraphie à son fils Qian et Qian à son fils Yuanbo et ainsi de génération en

³¹⁵ *Lu Kongzímiao bei*, alias *Li Zhongxuan xiu Kongzímiao bei* [Stèle dédiée à Li Zhongxuan qui répara le temple de Confucius], érigée au douzième mois de la deuxième année de l'ère Xinghe (an 541). Mentionnée dans la *Biographie de Li Zhongxuan, Livre des Wei*. Écriture mixte : régulière avec certains éléments de chancellerie et certains caractères en sigillaire.

génération. Donc, au début de la dynastie Wei, la calligraphie des familles Cui et Lu a toujours été tenue en haute considération. » Si nous observons les traditions stylistiques familiales de Cui et de Lu, comment peut-on les considérer comme inférieures à celles de Wang Xizhi et de Wang Xianzhi des Dynasties du Sud ? [L'héritage des deux Wang n'a été reconnu comme supérieur] seulement parce qu'après la dynastie Sui, Tang Taizong tenait la calligraphie de Wang Xizhi en haute estime et que la calligraphie *Élégie sur la montagne Huan* de Wang Xianzhi plaisait à l'Empereur Xuanzong des Tang. Celui-ci écrivit un commentaire sur cette œuvre qui disait : « L'*Élégie sur la montagne Huan* est toujours devant mes yeux ». Même l'Empereur Taizong des Song aimait la calligraphie des deux Wang et ordonna aux préposés à la calligraphie au sein de l'Académie Hanlin de compiler le recueil de *Calligraphies du palais impérial de l'ère Chunhua*. Bien que ces personnes aient largement recueilli des œuvres de nombreux calligraphes, si on fait un retour sur la question du goût [qui présida à ce choix], les deux Wang y occupent la place la plus importante. Pour ce motif, dans les cercles artistiques, depuis longtemps, on s'est habitué [à ce choix] et on est heureux quand on parle des deux Wang et désolé quand on parle de Cui Yue et Lu Chen. Imaginez-vous ce qu'il en serait pour des calligraphes d'un niveau inférieur ?

98.篆尚婉而通，南帖似之；隸欲精而密，北碑似之。

« La sigillaire doit être gracieuse et fluide » comme les calligraphies-modèles des Dynasties du Sud. « La chancellerie doit être précise et dense » comme les stèles des Dynasties du Nord.

99.北書以骨勝，南書以韻勝。然北自有北之韻，南自有南之骨也。

La calligraphie des Dynasties du Nord l'emporte par son ossature, la calligraphie des Dynasties du Sud l'emporte par sa résonance. Cependant, même la calligraphie des Dynasties du Nord possède une certaine résonance et celle des Dynasties du Sud une certaine ossature.

100.南書溫雅，北書雄健。南如袁宏之牛渚諷詠，北如斛律金之《刺勒歌》。然此只可擬一得之士，若母群物而腹眾才者，風氣固不足以限之。

L'art calligraphique des Dynasties du Sud est doux et élégant, celui de la Dynastie du Nord est viril et robuste. La calligraphie des dynasties du Sud rappelle

Yuan Hong³¹⁶ qui récite ses poésies sur une petite île tandis que la calligraphie des dynasties du Nord peut-être comparée au *Lale ge*³¹⁷ de Hu Lujin. Cependant, cette analogie s'adapte à quelqu'un qui ne maîtrise qu'un seul [des deux styles]. Mais celui qui peut embrasser en son sein l'ensemble des formes et englober tous les talents ne se limitera pas à l'un d'eux styles.

La dynastie des Sui (§101-§102)

101. 蔡君謨識隋丁道護《啟法寺碑》云：“此書兼後魏遺法。隋、唐之交，善書者眾，皆出一法，道護所得最多。”歐陽公於是碑跋云：“隋之晚年，書家尤盛。吾家率更與虞世南，皆當時人也，後顯於唐，遂為絕筆。余所集錄開皇、仁壽、大業時碑頗多，其筆畫率皆精勁。”由是言可知歐、虞與道護若合一契，而魏之遺法所被廣矣。推之隋《龍藏寺碑》，歐陽公以為字畫遒勁，有歐、虞之體。後人或謂出東魏《李仲璇》《敬顯俊》二碑，蓋猶此意，惜書人不可考耳。

Cai Junmo [Cai Xiang] observant la *Stèle pour le monastère de Qifa*³¹⁸ de Ding Daohu des Sui dit³¹⁹ : « Cette calligraphie combine [les différentes caractéristiques de] la tradition des Wei postérieurs. A la jonction des Sui et des Tang, les calligraphes compétents étaient légion et appliquaient tous une même méthode ;

³¹⁶ Yuan Hong, *zi* Yuan Bo (328- 376 ?) originaire de l'actuelle province du Henan, haut fonctionnaire, poète et calligraphe. Cette anecdote est rapportée dans sa biographie contenue dans le *Livre des Jin*. « 袁宏有逸才，文章絕美，曾為詠史詩，以寄其情懷。謝尚時鎮牛渚，秋夜乘月泛江。會宏在舟中諷詠，“聲既清會，辭又藻拔。”尚駐聽久之，遣人往問。答云：“是袁臨汝郎誦詩。”即其詠史之作。[Yuan Hong avait un talent exceptionnel, la qualité littéraire de ses écrits était d'une extrême beauté. Il avait l'habitude de chanter les récits historiques et les poèmes pour exprimer ses sentiments. A la période Xieshang, il se rendit sur l'île aux bœufs et traversa la rivière en bateau. Les gens sur le bateau parlèrent ainsi de son chant. Il dirent : « Le son est pur et la diction élégante » Après avoir écouté le chant pendant un long moment, Shang Zhu envoya un émissaire pour s'enquérir [d'informations sur le chanteur]. Celui-ci répondit : C'est le jeune Yuan Lin qui récite des poèmes. Il s'agissait bien de son chant des événements historiques.] » *Yuan Hong* 袁宏, in *Wenyuan zhuan* 文苑傳 [Biographies de littérateurs], *Jinshu* 晉書 [Livre des Jin].

³¹⁷ *Lale ge* 刺勒歌, poème à caractère militaire écrit par le général Hu Lujin 斛律金 en 546 sous le règne de l'empereur Xiao Jing 孝靜 (r.534-550) des Wei du Nord.

³¹⁸ *Qifasi bei* [Stèle pour le monastère de Qifa], stèle érigée au douzième mois de la deuxième année de l'ère Renshou 仁壽 (en 602) dans la province du Hubei. Le texte fut composé par Zhou Hu 周彪, le texte calligraphié par Ding Daohu en écriture régulière et gravé par Li Bao 李宝. Un seul estampage de cette stèle aujourd'hui perdue se trouve au Japon.

³¹⁹ Citation tirée du *Jigulu* [Catalogue d'inscriptions anciennes] d'Ouyang Xiu comme Liu Xizai l'écrit dans la suite du paragraphe.

Ding Daohu est celui qui excella le plus. » Ouyang Xiu écrit dans le *Jigulu* à propos de cette stèle : « A la fin de la dynastie des Sui, les calligraphes étaient particulièrement nombreux. Lugeng, membre de ma famille, et Yu Shinan étaient contemporains et atteignirent un sommet de célébrité sous les Tang et les Sui. Les stèles des périodes Kaihuang³²⁰, Renshou³²¹ et Daye³²² que j'ai répertoriées sont très nombreuses, leurs traits sont tous raffinés et vigoureux. » D'après ce qui précède on peut savoir qu' Ouyang Xun et Yu Shinan forment, avec Ding Daohu, un même ensemble de calligraphes qui surent faire fructifier l'héritage des Wei. Si l'on pousse [l'investigation] jusqu'à la *Stèle pour le monastère de Longzang*³²³ des Sui, Ouyang Xiu trouve que « le tracé des caractères est vigoureux, [et que cette écriture] a le style d' Ou [yang Xun] et de Yu [Shinan] »³²⁴. Parmi les générations futures, certains diront que cette stèle a pour origine les deux stèles des Wei orientaux *Stèle dédiée à Li Zhongxuan qui répara le temple de Confucius*³²⁵ et *Élégie du Sieur Jingxian*³²⁶, mais il est regrettable que les calligraphes ne puissent s'y référer.

102.永禪師書，東坡評以“骨氣深穩，體兼眾妙，精能之至，反造疏淡”。

則其實境超詣為何如哉！今摹本《千文》，世尚多有，然律以東坡之論，相去不知幾由旬矣。

³²⁰ Kai Huang, nom de [période de] règne (581-601) de l'empereur 文帝 Wen Di (581-604); dynastie des 隋 Sui ([581] 589-618).

³²¹ Ren shou, nom de [période de] règne (601-605) de l'empereur 文帝 Wen di, dynastie des 隋 Sui ([581] 589-618).

³²² Da ye : nom de [période de] règne (605-617) de l'empereur 炀帝 Yang Di (604-617), dynastie des 隋 Sui ([581] 589-618).

³²³ *Longzangshi bei*, stèle érigée en 586 dans le comté de Zhending, dans le Hebei. La stèle rend compte des donations des fidèles pour l'érection du monastère, sur ordre de l'empereur et à la demande du gouvernement local. Écriture régulière. Cette stèle est otujours visible dans le Hebei.

³²⁴ Extrait du *Jigulu*.

³²⁵ *Li Zhongxuan, Li Zhongxuan xiu Kongzimidiao bei* [Stèle dédiée à Li Zhongxuan qui répara le temple de Confucius]. Cf note du § 96.

³²⁶ *Jing Xianjun*, nom complet : *Chanjingsi shaqianming jun zhi bei* 禪靜寺刹前銘敬史君之碑. Date de la deuxième année de l'ère Xinghe (an 540). Écriture régulière. Eloge de Jing Xuanjun, alias Shijun, présentation de ses ancêtres et de ses mérites. Cette stèle fait partie de la liste des inscriptions contenues dans le *Jinshi cuibian* 金石萃編 [Somme des inscriptions sur métal et sur pierre] des Qing. Cf sur le site Zhongguoshufajia.com une appréciation de cette stèle datant du 15/09/2012. Posté par : Zhongguo sanwen xuehui huiyuan, Zhonghua shicixuehui huiyuan, Hubeimeishujia huiyuan 中國散文學會會員, 中華詩詞學會會員, 湖北美術家會員 [http://bbs.china-shufajia.com/thread-371586-1-1.html]

La calligraphie du moine Zhiyong a été commentée par Su Shi en ces termes³²⁷ : « Force osseuse et souffle sont profonds et stables, son style a pris les bons côtés des différents calligraphes. Ayant porté à son comble le raffinement et le talent, en retour elle fait apparaître détachement et fadeur ». En réalité, de combien son niveau de calligraphie a-t-il dépassé ce commentaire ? Il existe aujourd’hui une copie de l’*Essai en mille caractères* de Zhiyong devenue très populaire mais si nous voulions l’examiner à la lumière du commentaire de Su Dongpo [Su Shi], nous verrions encore une distance très grande.

La dynastie des Tang (§103-§153)

103.李陽冰學《嶧山碑》，得《延陵季子墓題字》而變化。其自論書也，謂於天地山川、日月星辰、云霞草木、文物衣冠皆有所得。雖未嘗顯以篆訣示人，然已示人畢矣。

Li Yangbing a étudié le style sigillaire à partir de la *Stèle du Yishan* et appris la méthode de calligraphie du *Yanling jizimu tizi* [Inscription sur la tombe de Maître Ji de Yanling]³²⁸. Il commente ainsi sa propre calligraphie : « En observant le ciel et la terre, les montagnes et les fleuves, le soleil et la lune, les astres et les étoiles, les nuages et les nuées, les herbes et les arbres, les objets ornés, les vêtements et les chapeaux, j’ai appris de toutes ces choses ». Bien qu’il n’ait jamais raconté ouvertement son secret dans la façon d’écrire le style sigillaire, il a déjà tout dit dans cette phrase.

104.李阳冰篆活泼飞动，全由力能举其身。一切书皆以身轻为尚，然除却长力，别无轻身法也。

La sigillaire de Li Yangbing est vive et enlevée, son énergie est capable de soulever son corps. Toutes les calligraphies produites avec un corps léger sont supérieures, cependant la force durable est la seule méthode pour obtenir un corps léger.

³²⁷ Voir Sushi 蘇軾, *Shu Tangshi liujia hou* 書唐氏六家后 : 永禅师書, 骨氣深穩, 體并众妙, 精能之至, 反造疏淡。如觀陶彭澤詩, 初若散緩不收, 反覆不已, 乃識其奇趣。今法帖中有云“不具釋智永白”者, 誤收在逸少部中, 然亦非禅师書也。云“謹此代申”, 此乃唐末五代流俗之語耳, 而書亦不工。

³²⁸ *Yanling jizi muti zi* 延陵季子墓題字 [Inscription sur la tombe de Maître Ji de Yanling]. Stèle écrite en style régulier par Yan Zhenqing surmontée d’une inscription en sigillaire de Li Yangbing.

105.唐碑少大篆，賴《碧落碑》以補其闕。然凡書之所以傳者，必以筆法之奇，不以托體之古也。李肇《國史補》言李陽冰見此碑，寢臥其下，數日不能去。論者以為陽冰篆筆過於此碑，不應傾服至此，則亦不然。蓋人無陽冰之學，焉知其所以傾服也？即其書不及陽冰，然右軍書師王廙，及其成也，過廙遠甚。青出於藍，事固多有。謂陽冰必蔑視此碑，夫豈所以為陽冰哉！至書者或為陳惟玉，或為李撰，前人已不能定矣。

Parmi les stèles de la dynastie Tang, la grande sigillaire est peu [représentée] et seule la stèle *Biluo*³²⁹ vient combler ce manque. La raison pour laquelle [une pièce] de calligraphie peut se transmettre se trouve dans la façon extraordinaire dont le pinceau est utilisé et ne repose pas sur l'ancienneté de son style. Li Zhao dit dans le *Guoshi bu* : « Quand Li Yangbing vit la stèle *Biluo*, il resta couché près d'elle nuit et jour sans pouvoir s'en aller ». Certains commentateurs retiennent que la façon d'utiliser le pinceau de Li Yangbing surpassait en qualité celui de la stèle *Biluo*. Donc, il n'aurait pas dû tenir cette œuvre en aussi haute considération. Celui qui affirme ceci n'a pas une profonde connaissance de Li Yangbing, et ne peut savoir le motif pour lequel il admirait cette stèle. Même si la calligraphie de la stèle *Biluo* n'est pas meilleure que celle de Li Yangbing, elle peut être comparée à celle de Wang Xizhi qui prit l'art de Wang Yi et dépassa de loin son maître. Ces cas-là sont nombreux. D'autres pensent que Li Yangbing n'a pas donné beaucoup d'importance à ces stèles, mais comment peuvent-ils connaître sa vraie pensée ? Quand ensuite on discute sur l'auteur de la gravure [sur stèle], on avance les noms de Chen Weiyu et de Li Zhuan, mais les Anciens ne l'ont jamais confirmé.

106.元吾邱衍謂李陽冰即杜甫甥李潮，論者每不然之。觀《唐書·宰相世系表》，趙郡李氏雍門子，長湜，次灊字堅冰，次陽冰。潮之為名，與湜、灊正復相類，陽冰與堅冰似皆為字，或始名潮字陽冰，後以字為名，而別字少溫，未可知也。且杜詩云“沉潮小篆逼秦相”，而歐陽《集古錄》未有潮篆，鄭漁仲《金石略》於唐篆家，陽冰外但列唐元度、李庚、王遙諸人，亦不及潮，何也？

³²⁹ *Biluo bei* 碧落碑。Stèle du début de l'époque Tang, écrite en petite sigillaire. Elle se trouve dans le temple de Long Xing construit près de Xin Jiang dans la province du Shanxi.

Yuanwu [Wu Qiuyan] disait que Li Yangbing était le neveu de Du Fu³³⁰, nommé Li Chao. Les commentateurs ne sont pas d'accord. Si on regarde le tableau généalogique du Premier Ministre dans *Le Livre des Tang*, dans la famille Li de la préfecture de Zhao, dont Yong était le descendant, le premier garçon est Shi, le second Xie et il a comme *zi* Jianbing, Yangbing vient ensuite. Le prénom Chao est similaire [par sa graphie] aux prénoms Shi et Xie, Jianbing et Yangbing sont peut-être tous les deux des *zi*; ou bien peut-être qu'au début, son prénom était Chao et son *zi* Yangbing et que par la suite, il a utilisé son *zi* comme prénom et a pris un autre *zi* Shaowen, mais on ne peut pas le savoir. De plus, le poème de Du Fu mentionne que « la petit sigillaire de Chao est très proche de celle le Ministre de Qin », pourtant dans le *Jigulu* d'Ouyang Xiu on ne trouve pas [de spécimen de la] sigillaire de Chao. [Quant à] Zheng Yuzhong, qui, dans le *Jinshi lüe* [Précis sur les Pierres et bronzes], [traite] des calligraphes de sigillaire sous les Tang, il cite, en dehors de Yangbing, Yuan Du, Li Geng, Wang Yu mais ne parle pas de Chao. Comment comprendre cela ?

107.李陽冰篆書，自以為“斯翁之後，直至小生”。然歐陽《集古錄》論唐篆，於陽冰之前稱王遙，於其後稱李靈省，則當代且非無人，而況於古乎？

Li Yangbing dit à propos de sa sigillaire : “Après le Vieillard Li [Li Si], on arrive directement à [moi], Petit Sheng.” Toutefois Ouyang Xiu a commenté dans le *Jigulu* [Catalogue d'inscriptions anciennes] la sigillaire de la dynastie Tang ; avant Li Yangbing, il a apprécié le style sigillaire de Wang Yu et après Li Yangbing celui de Li Lingsheng. A partir de là, on peut comprendre comment durant la dynastie Tang et à plus forte raison après, il n'y avait pas que Li Yangbing parmi les grands calligraphes spécialisés dans le style sigillaire.

108.唐八分，杜詩稱韓擇木、蔡有鄰、李潮三家，歐陽六一合之史維則，稱四家。四家書之傳世者，史多於韓，韓多於蔡，李惟《慧義寺彌勒像碑》《彭元曜墓誌》，載於趙氏《金石錄》，何寥寥也！吾邱衍疑潮與陽冰為一人，則篆既盛傳，分雖少，可無憾矣。

³³⁰ Du Fu 杜甫 (712-770), *zi* Zimei 子美, grand poète des Tang. Contemporain et ami du grand poète Li Bai 李白. Confucéen et moraliste. Poète sensible aux problèmes sociaux, aux souffrances du peuple dues aux exactions de fonctionnaires peu scrupuleux, aux guerres et aux révoltes durant la dernière période du règne de l'empereur Xuan Zong 玄宗.

A propos de la chancellerie « en ouverture » de la dynastie Tang, Du Fu a cité trois noms : Han Zimu, Cai Youlin et Li Chao. Ouyang Liuyi [Ouyang Xiu]³³¹ en a ajouté un autre, celui de Shi Weize, ce qui fait quatre calligraphes. Voici ce qu'ils ont laissé en héritage : Shi Weizi a laissé plus que Han Zemu, Han Zemu plus que Cai Youlin, mais ce qui reste de Li Chao consiste seulement en deux stèles : *Huiyi simi lexiang* et *Pengyuan yaomu zhi*. On peut les trouver dans le *Jinshi lu* de Zhao [Mingcheng]³³² et c'est vraiment très peu. Wu Qiuyan doute que Li Chao et Li Yangbing soient la même personne. La sigillaire de Li Yangbing est assez répandue, son écriture la chancellerie « en ouverture » est plus rare. N'est-ce pas dommageable ?

109. 歐陽文忠於唐八分，尤推韓、史、李、蔡四家。夫四家固卓為書傑，而四家外若張璪、瞿令問、顧戒奢、張庭珪、胡證、梁升卿、韓秀榮、秀弼、秀實、劉升、陸堅、李著、周良弼、史鎬、盧曉，各以能鳴，亦未可謂“余子碌碌”也。近代或專言漢分，比唐於“自鄗以下”，其亦過矣。

A propos de la chancellerie « en ouverture » de la dynastie Tang, Ouyang Wenzhong [Ouyang Xiu] apprécie beaucoup celui de Han Zemu, de Shi Weize, de Li Chao, de Cai Youlin. Naturellement, ces quatre calligraphes sont très connus grâce à leur art, mais on peut en citer d'autres, comme : Zhang Zao, Qu Lingwen, Gu Jieshe, Zhang Tinggui³³³, Hu Zheng, Liang Shengqing, Han Xiurong, Xiu Bi, Xiu Shi, Liu Sheng, Lu Jian, Li Zhu, Zhou Liangbi, Shi Gao, Lu Xiao. Chacun a pu user de son talent pour faire entendre sa voix et on ne peut pas conclure qu'ils étaient

³³¹ « Liuyi jushi 六一居士 », nom de plume d'Ouyang Xiu en référence à un texte en prose de sa production intitulé « Liuyi jushi zhuan 六一居士傳 [Biographie du lettré qui vivait au milieu des objets] ». Il se décrit en effet comme vivant entouré de rouleaux calligraphiés, de collections d'inscriptions anciennes datant des Trois Dynasties et de toutes les périodes postérieures, d'une cithare, d'un échiquier, d'une cruche d'alcool : cinq objets et lui, le vieillard, ne serait-il pas le sixième ? Ce texte se trouve dans *Ouyang Wenzhong gong wenji* 歐陽文忠公文集 [Œuvres complètes d'Ouyang Xiu].

³³² Zhao Mingcheng 趙明誠, *zi* De Fu 德甫 (1081-1129), graveur expérimenté d'écriture sigillaire et membre de la famille impériale Song. Il fut l'auteur, avec son épouse, la poétesse Li Qingzhao 李清照 (1084-1141) du *Jinshilu* 金石錄 (*Mémoire sur les inscriptions sur bronze et sur pierre*) en trente chapitres écrit dans les dernières années de la dynastie Song. Ils recueillirent divers spécimens de calligraphies d'époques différentes et corrigèrent les erreurs du *Jigulu* 集古錄 [Catalogue d'inscriptions anciennes] de l'historien Ouyang Xiu 歐陽修 (1007-1072). Les dix premiers chapitres rassemblent des exemples de gravure sur des ustensiles en bronze et sur les stèles *bei*, les vingt autres confrontent différents arguments qui touchent à l'art calligraphique.

³³³ Zhang Tinggui 張庭珪, un fonctionnaire né au Henan, célèbre pour son écriture de chancellerie « en ouverture ». Grand ami de Li Yong 李邕, celui-ci le sollicitait pour l'écriture de stèles.

médiocres. A présent, certains préfèrent parler seulement de la chancellerie de la dynastie Han parce qu'ils pensent que celui de la dynastie Tang ne le surpasse pas. Cette façon de penser est exagérée.

110.唐隸規模出於魏碑者十之八九，其骨力亦頗近之。大抵嚴整警策是其所長。

Les quatre-vingts à quatre-vingt dix pour cent du style officiel de l'époque Tang trouvent leur origine dans les stèles de la dynastie des Wei. Leur force osseuse et leur structure rappellent beaucoup celles des stèles de cette période. En résumé, c'est la rigueur et la solennité qui constituent leur valeur.

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

Les commentateurs du style officiel Tang disent qu'au début de cette dynastie l'héritage des périodes Han et Wei était encore bien visible à travers la calligraphie d'Ouyang Xun, Xue Chuntuo, Yin Zhongrong. Et cela fut ainsi jusqu'à la période Kaiyuan³³⁴, quand ce goût se modifia et s'atténua ; c'est ainsi qu'on parle de leur style. Pourtant, la force se situe dans les hommes, elle ne varie pas selon les époques. On doit bien observer cela.

112.言隸者，多以漢為古雅幽深，以唐為平滿淺近。然蔡有鄰《尉遲迴碑》，《廣川書跋》謂當與鴻都《石經》相繼，何嘗於漢、唐過分畛域哉！至有鄰《興唐寺石經藏贊》，歐陽公謂與三代器銘何異，論雖似過，亦所謂“以我不平破汝不平”也。

Ceux qui parlent de l'écriture de chancellerie des Tang, pour la plupart considèrent la calligraphie de la période Han comme ayant une élégance classique et une profonde sérénité et celle de la période Tang, avec ses traits plats et pleins, comme plus facile d'accès. Ainsi, Cai Youlin dans l'appréciation *Guangchuan shuba* de la stèle *Wei Chijiong (Xiong) bei*, dit que l'œuvre est dans la ligne ininterrompue depuis le *Shijing* de Hongdu ; comment évaluer que cela dépasse les frontières des Han et des Tang ? Jusqu'à l'œuvre de [Cai] Youlin, *Xing Tangshi shijing zangzan* [Eloge des stèles et livres de poèmes Tang], Ouyang Xiu a demandé en quoi c'était

³³⁴ L'ère Kaiyuan va de 713 à 742 durant le règne de l'empereur Xuanzong des Tang.

différent des inscriptions sur métal ou sur pierre des Trois dynasties. Même si cela a l'air excessif, on peut répondre par la formule « un excès ruine l'autre ».

113.後魏孝文《吊比幹墓文》，體雜篆、隸，相傳為崔浩書。東魏李仲璇《修孔子廟碑》，隋《曹子建碑》，皆衍其流者也。唐《景龍觀鐘銘》蓋亦效之，然頗能節之以禮。

Dans le corps même de la pierre tombale *Diao bigan muwen* [Élégie³³⁵ en l'honneur du Ministre Bigan]³³⁶ de l'Empereur Xiaowen des Wei postérieurs sont mêlées la sigillaire et la chancellerie, et la tradition y voit l'origine de la calligraphie de Cui et de Hao. Le *Xiu Kongzi* [Stèle en l'honneur de Li Zhongxuan, qui répara le temple de Confucius] de Li Zhongxuan des Wei de l'Est et la stèle des Sui *Caozi jian bei* [Stèle en l'honneur de Caozi, qui bâtit le temple]³³⁷ sont les prolongements de ce courant. L'inscription des Tang *Jinglong guan zhongming* [Inscription sur cloche de l'Empereur Ruizong]³³⁸ s'en inspire, tout en ayant su modérer les formes de façon à en faire une œuvre de cérémonie.

114.唐僧懷仁集《聖教序》古雅有淵致，黃長睿謂“碑中字與右軍遺帖所有者，纖微克肖”。今遺帖之是非難辨，轉以此證遺帖可矣。或言懷仁能集此序，何以他書無足表見。然更何待他書之表見哉！

Dans la collection du Moine Huairen des Tang intitulée « Préface à la Sainte Doctrine » l'élégance classique est abyssale. Huang Changrui dit à ce propos : « Les caractères [gravés] sur cette stèle sont complètement identiques à ceux des calligraphies sur papier de Wang Xizhi. » Aujourd'hui, parmi les œuvres sur papier héritées de la tradition, il est difficile de distinguer les vrais des faux, à moins de se référer à cette stèle. Certains se demandent comment Huairen a pu sélectionner les

³³⁵ Larousse : « Petit poème lyrique sur un sujet le plus souvent tendre et triste ».

³³⁶ *Diao bigan muwen* 吊比幹墓文 Gravée à la dix-huitième année de l'ère Tai he des Wei du Nord (an 494 de notre ère). Écriture régulière. Composé par l'Empereur Xiaowen 孝文 des Wei du Nord en personne pour témoigner de la loyauté de son ministre Bigan et exprimer sa tristesse. Détruite sous les Song et gravée à nouveau en 1090 d'après un estampage original. Se trouve aujourd'hui dans le Henan 河南, district de Ji 汲.

³³⁷ *Caozi jian bei* 曹子建碑 (Stèle en l'honneur de Caozi, qui bâtit le temple), aussi nommée *Chensiwang Caozi jianmian bei* 陈思王曹子建庙碑. Gravée par l'Empereur Huangdi des Sui en 593 de notre ère en l'honneur de Cao Zhi 曹植, *zi* Zijian 子建, fils de Cao Cao, également nommé Chensi Wang 陈思王. Écriture régulière avec des caractères en sigillaire et en chancellerie.

³³⁸ *Jinglongguan zhongming* 景龍觀鐘銘, cloche gravée à la deuxième année de l'ère Jingyun 景雲 de la dynastie Tang. Calligraphie de l'Empereur Ruizong 睿宗, *zi* Li Dan 李旦 en écriture régulière avec certaines traces de sigillaire, de chancellerie et de cursive.

caractères de cette préface et pourquoi on ne peut pas trouver les calligraphies originales. Mais a-t-on vraiment besoin de ces [originaux], puisque cette stèle existe ?

115. 學《聖教》者致成為院體，起自唐吳通微，至宋高崇望、白崇矩益貽口實。故蘇、黃論書，但盛稱顏尚書、楊少師，以見與《聖教》別異也。其實顏、楊於《聖教》，如禪之翻案，於佛之心印，取其明離暗合，院體乃由死於句下，不能下轉語耳。小禪自縛，豈佛之過哉！

Ceux qui ont étudié la « Préface à la Sainte Doctrine » en ont fait le modèle du style académique. Que l'on considère Wu Tongwei des Tang ou Gao Chongwang et Bai Chongju des Song³³⁹, leurs œuvres reflètent avec évidence le style académique. Pour autant, quand Su [Shi] et Huang [Tingjian] parlent de calligraphie et louent [les œuvres] du Secrétaire impérial Yan et du Précepteur adjoint Yang, ils parlent de styles manifestement différents de celui de la « Préface à la Sainte Doctrine ». En fait, Yan et Yang et le style académique sont comme les controverses du [bouddhisme] Chan : quand on a reçu l'empreinte de l'esprit de Bouddha, de l'extérieur, il y a des différences [entre les méthodes] mais de l'intérieur, elles sont identiques. Le style académique est donc comme la mort à la suite d'une phrase, quand [l'élève] ne peut pas rebondir sur la phrase du maître. Le bouddhisme du « Petit véhicule » est prisonnier de ses règles et c'est ce n'est pas là la faute du Bouddha !

116. 唐人善集右軍書者，懷仁《聖教序》外，推僧大雅之《吳文碑》。《聖教》行世，固為尤盛，然此碑書足備一宗。蓋《聖教》之字雖間有峭勢，而此則尤以峭尚，想就右軍書之峭者集之耳。唐太宗禦制《王羲之傳》曰：“勢如斜而反正。”觀此乃益有味其言。

Parmi ceux qui réussirent à rassembler les calligraphies de Wang Xizhi sous les Tang, en dehors de la *Préface* de Huiren, il y eut la stèle *Wuwen* du moine Daya.

³³⁹ Wu Tongwei 吳通微 vécut sous le règne de l'Empereur Dezong 德宗 (r.779-805) sous la dynastie des Tang. Il était rédacteur des édits impériaux à l'Académie Hanlin. Son écriture courante et sa cursive qui s'inspiraient du genre chancellerie étaient renommées et servaient de modèle au sein de l'Académie Hanlin. C'est pourquoi on s'y référait en terme de « style académique ». Gao Chongwang 高崇望 : pas de renseignements sur ce personnage. Bai Chongju 白崇矩 vécut sous le règne de l'Empereur Taizong 太宗 des Song (r.976-997). Il écrivit une inscription lors de la restauration en 993 de la stèle *Fuzi miaobei* 夫子廟碑 d'après un texte de Lü Mengzheng 呂蒙正 (946-1011).

La *Préface* était plus répandue et donc fut retenue comme étant la référence. Comme il y a un aspect abrupt dans la configuration [des colonnes et des caractères] de cette stèle, et que c'est ce côté abrupt qui a été le plus mis en valeur, il semble que tous les caractères abrupts de Wang Xizhi aient été rassemblés. Dans sa *Biographie de Wang Xizhi*, l'Empereur Taizong des Tang offre ce commentaire : « La configuration est penchée, puis de nouveau d'équerre. » Observant l'œuvre, on ne peut qu'apprécier ce commentaire.

117. 虞永興書出於智永，故不外耀鋒芒而內涵筋骨。徐季海謂 歐、虞為鷹隼。歐之為鷹隼易知，虞之為鷹隼難知也。

La calligraphie de Yu Shinan dérive de celle de Zhiyong. Elle ne montre pas beaucoup de force extérieurement et donne plus d'importance à la force interne des tendons et des os. Xu Hao avait dit que les œuvres de Ouyang Xun et Yu Shinan ressemblent à un aigle puissant. Que l'écriture de Ouyang Xun ressemble à un aigle, c'est facile à comprendre. Mais que cela soit ainsi aussi pour celle de Yu Shinan, c'est plus difficile à comprendre.

118. 學永興書，第一要識其筋骨勝肉。綜昔人所以稱《廟堂碑》者，是何精神！而展轉翻刻，往往入於膚爛，在今日則轉不如學《昭仁寺碑》矣。

Quand on étudie la calligraphie de Yu Shinan, on doit avant tout savoir que les os et les tendons sont plus importants que la chair. Les commentaires des prédécesseurs sur la *Kongzi miaotan bei* affirment combien la calligraphie de cette œuvre est extraordinairement vigoureuse. Toutefois après différentes copies exécutées, la forme des caractères se trouve altérée et aujourd'hui, il convient davantage d'étudier le *Zhao ren si bei*.

119. 論唐人書者³⁴⁰，別歐、褚為北派，虞為南派。蓋謂北派本隸，欲以此尊歐、褚也。然虞正自有篆之玉箸意，特主張北書者不肯道耳。

Ceux qui discutent des calligraphes de l'époque Tang séparent deux courants : Ou [Ouyang Xun] et Chu [Suiliang] pour le courant du Nord et Yu [Shinan] pour le

³⁴⁰ Référence à l'ouvrage de Ruan Yuan 阮元 (1764- 1849), *Nanbei shupai lun* 南北書派論 : 書法迂變，流派混淆，非溯其源，曷返於古？蓋由隸字變為正書、行草，其轉移皆在漢末、魏、晉之間；而正書、行草之分為南、北兩派者，則東晉、宋、齊、梁、陳為南派，趙、燕、魏、齊、周、隋為北派也。南派由鍾繇、衛瓘及王羲之、獻之、僧虔等，以至智永、虞世南；北派由鍾繇、衛瓘、索靖及崔悅、盧湛、高遵、沈 馥、姚元標、趙文深、丁道護等，以至歐陽詢、褚遂良。(…)兩派判若江河，南北世族不相通習。

courant du Sud. Il faut bien dire que le courant du Nord prend ses racines dans le style *li*, c'est pourquoi on respecte Ou [Ouyang Xun] et Chu [Suiliang]. Pourtant, la calligraphie de Yu [Shinan] puise justement son esprit dans la forme sigillaire *yuzhu*. Ceux qui vénèrent les calligraphes du Nord ne veulent surtout pas le dire !

120.王紹宗書似虞伯施，觀《王徵君青石銘》可見。紹宗與人書，嘗言“鄙夫書無工者”，又言“吳中陸大夫嘗以余比虞君，以不臨寫故也”。數語乃書家真實義諦，不知者則以為好作勝解矣。

La calligraphie de Wang Shaozong³⁴¹ ressemble à celle de Yu Shinan et ceci peut se comprendre après avoir vu le *Wang Zhengjun qingshi ming* [Inscription sur granit pour mon frère Wang Zhengjun]. Wang Shaozong disait : “Je méprise ceux qui ont peu d’habileté en calligraphie” et encore : “Wu Zhonglu avait fait une comparaison entre moi et Yu Shinan mais parce qu’il n’avait jamais reproduit [nos écritures] ». Ces quelques phrases font bien comprendre quelle est l’opinion d’un vrai calligraphe. Les personnes qui n’ont pas de connaissance profonde pensent qu’il aime exagérer.

121.率更《化度寺碑》筆短意長，健彌復深雅，評者但謂是直木曲鐵法，如介冑有不可犯之色，未盡也。或移以評蘭台《道因》，則近耳。

Dans la stèle *Huadusi*³⁴² de Ouyang Xun, les traits sont courts mais l’intention est profonde, [l’œuvre] est pleine de vigueur et d’une profonde élégance. Les commentateurs retiennent que ceci est vraiment ce qui se dit : “Redresser un bâton et plier le fer, comme un guerrier à l’aspect fier”. Toutefois, ceci est insuffisant [pour rendre compte de la qualité de l’œuvre]. Quelqu’un a déjà utilisé [cette métaphore] pour commenter le *Daoyin bei*³⁴³ de Ouyang Tong³⁴⁴ et c’est plus approprié.

³⁴¹ Wang Shaozong 王紹宗, *zi* Chenglie 承烈, originaire de Yang Zhou, vécut sous le règne de l’impératrice Wu Zetian (r. 684-705). Excellait dans les genres cursif et chancellerie.

³⁴² *Huadusi bei* 化度寺碑, nom complet *Huadusi Yongchanshi shilita ming* 化度寺鬻禪師舍利塔銘 [Gravure sur le stupa du maître chan Yong au temple du salut], cinquième année de l’ère Zhen Guan de la dynastie Tang (632). Ecrite par Libai et calligraphiée en régulière par Ouyang Xun pour commémorer la mort du moine Yong au temple Huadu. Le calligraphe était alors âgé de soixante-cinq ans et on dit qu’il avait atteint le niveau suprême de Wang Xizhi. Les traits sont vigoureux, la structure est concise. Cette stèle se trouvait initialement à Chang An au temple de la montagne Zhongnan et se trouve aujourd’hui à la bibliothèque nationale de Shanghai.

³⁴³ *Daoyin bei* 道因碑, année 663, écrite en style régulier par Ouyang Tong (? - 691), quatrième fils de Ouyang Xun, en mémoire d’un moine bouddhiste Daoyin. Composée de trente-quatre colonnes pour un total de soixante-treize caractères.

122.大小歐陽書並出分隸，觀蘭台《道因碑》有批法，則顯然隸筆矣。或疑蘭台學隸，何不盡化其跡？然初唐猶參隋法，不當以此律之。

La calligraphie de Ouyang Xun et de son fils [Ouyang Tong] prennent les deux formes de la chancellerie « en ouverture » et de la chancellerie et si on regarde le *Daoyin bei* de Lantai, il y a bien le trait *pi*, il s'agit donc bien du style de chancellerie. Si on doute de ce que l'on ait imité ce style à Lantai, autant modifier ce qu'il reste de traces ! Bien sûr, au début des Tang, on suivait encore la manière des Sui et on n'était pas tenu d'obéir à cette loi.

123.東坡評褚河南書“清遠蕭散”。張長史告顏魯公述河南之言，謂“藏鋒畫乃沈著”。兩說皆足為學褚者之資，然有看綉度針之別。

Su Dongpo [Su Shi] en commentant la calligraphie de Chu Suiliang [Figure 18] disait : « [Il exprime] la pureté, le lointain, l'absence de contrainte et le relâchement ». Zhang Xu raconte que Yan Zhengqing³⁴⁵ avait l'habitude d'appeler la calligraphie de Chu Suiliang « Pointe cachée, tracé en profondeur ». Celui qui désire étudier la calligraphie de Chu Suiliang devra méditer sur ces deux réflexions. En réalité, il y a entre les deux une différence minime, comme celle qu'il y a entre broder et faire pénétrer l'aiguille [dans le tissu].

³⁴⁴ Ouyang Tong 歐陽通, fonctionnaire sous les Tang et sous la brève dynastie des Zhou gouvernée par l'impératrice Wu Zetian. Il est le quatrième fils d' Ouyang Xun 歐陽詢 (?-691). Il est dit que celui-ci mourut quand Ouyang Tong était encore jeune et que sa mère lui enseigna l'art du père. Leurs contemporains les appelaient « Daxiao Ouyang », « Ouyang Père et Fils ». On lui doit la méthode *pifa** en calligraphie.

³⁴⁵ Yan Zhenqing 顏真卿 (708-785), *zi* Qingchen 清臣, également nommé Lu Gong 魯公 de par son titre: Duc de Lu. Né dans une famille noble et érudite, ses ancêtres furent calligraphes, linguistes, précepteurs de prince impérial. Il réussit les concours impériaux à 28 ans et occupa de hautes fonctions et notamment celles de préfet de Dezhou, gouverneur de Pingyuan (Shandong), ministre de la justice, précepteur du prince héritier. C'est un calligraphe renommé pour son écriture régulière et cursive. Il est le seul à rivaliser avec Wang Xizhi quant à la renommée. Il eut pour maître Zhang Xu, qui développa une écriture cursive fluide et Chu Suiliang, connu pour son écriture régulière raffinée. Il fut également influencé par la force et la simplicité des calligraphies sur stèles des Wei du Nord.

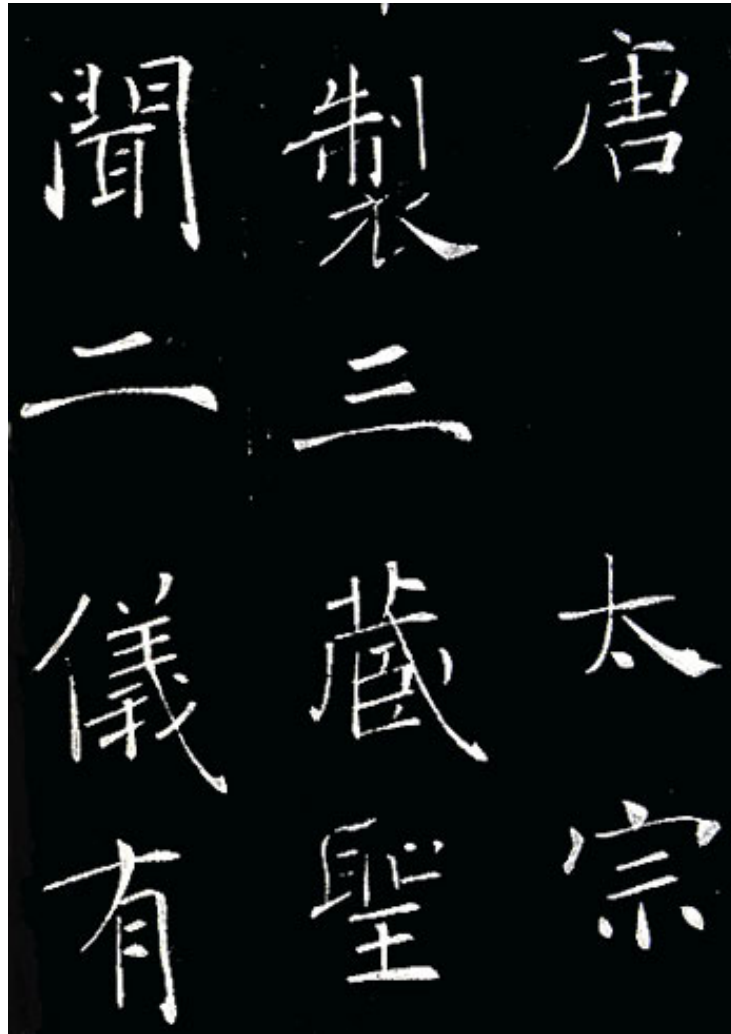


Figure 18 : Chu Suiliang 褚遂良 (596-658), *Yanta Shengjiao xu* 雁塔聖教序 [Préface aux enseignements saints de la Pagode de la Grande Oie], 653, Détail, estampage d'époque Song. Ecriture régulière. Xi'an, Musée de la Forêt des stèles.³⁴⁶

124. 褚河南書為唐之廣大教化主，顏平原得其筋，徐季海之流得其肉。而季海不自謂學褚未盡，轉以翬翟³⁴⁷為譏，何悖也！

L'écriture de Chu Suiliang est considérée comme un modèle par les gens de la dynastie Tang. Yan Zhengqing en a pris les tendons, tandis que Xu Hao en a pris la chair. Or, sans admettre qu'il n'a pas su tout apprendre de Chu Suiliang, Xu Hao ironise au contraire sur l'écriture de son maître en termes de « plumes de faisan ». Comme c'est absurde !

³⁴⁶ Image libre de droit. Wikimedia Commons.

³⁴⁷ Cf la note du § 117

125. 褚書《伊闕佛龕碑》兼有歐、虞之勝，至慈恩《聖教》，或以王行滿《聖教》擬之。然王書雖縝密流動，終遜其逸氣也。

Dans le *Yique fokan bei* [Niche pour la statue du Bouddha de la porte Yi]³⁴⁸ de Chu Suiliang, on trouve le meilleur de la calligraphie de Ouyang Xun [Figure 19] et de Yu Shinan. Quant à son œuvre *Shengjiao* [L'enseignement des Saints], certains disent qu'il aurait imité la [gravure éponyme] de Wang Xingman. Pourtant, même si [l'écriture] de Wang Xingman est méticuleuse et fluide, au final, elle n'a pas la grâce naturelle [de celle de Chu Suiliang] .

126. 唐歐、虞兩家書各占一體。然上而溯之，自東魏《李仲璇》《敬顯俊》二碑，已可觀其會通，不獨歐陽六一以“有歐、虞體”評隋《龍藏寺》也。

Ouyang Xun et Yu Shinan des Tang ont chacun forgé un style. Ainsi, on peut déjà voir la maîtrise [du mouvement] vers le haut et à contre-sens dans les stèles *Li Zhongxuan* et *Jing Xianjun* des Wei de l'Est, et ce n'est pas uniquement dans le poème d'Ouyang Xiu, *Liuji*³⁴⁹ que l'on trouve cette citation : « Il y a les styles de Ou[yang Chun] et de Yu [Shinan] » à propos du *Temple de Longchang*.

127. 歐、虞並稱，其書方圓剛柔交相為用。善學虞者和而不流³⁵⁰，善學歐者威而不猛。

Ouyang Xun et Yu Shinan [sont deux grands noms de la calligraphie]. Dans leurs œuvres, le carré et l'arrondi, le dur et le doux se répondent. Celui qui apprend de Yu Shinan écrit d'une façon paisible sans tomber dans le relâchement³⁵¹ ; celui qui apprend d' Ouyang Xun produit une calligraphie virile sans pour autant être violente³⁵² .

³⁴⁸ *Yique fokan bei* 伊闕佛龕碑, stèle gravée en 641 par Chu Suiliang dans la grotte Binyang, grottes de Longmen, à Luoyang (Province du Henan).

³⁴⁹ Poèmes en vers libres du « Lettré aux Six Unités », nom de plume d'Ouyang Xiu 歐陽修 (1007-1072).

³⁵¹ *Xunzi* 荀子, « Le pian 樂論 [De la musique] » : « 夫聲樂之入人也深，其化人也速，故先王謹為之文。樂中平則民和而不流，樂肅莊則民齊而不亂。 » [http://ctext.org/xunzi/yue-lun] Visité le 16/04/2015 « Le son et la musique pénètrent profondément l'homme et l'influencent rapidement, c'est pourquoi les anciens Rois ont particulièrement veillé à ce qu'ils fassent partie de la culture. Lorsque la musique est modérée et équilibrée, le peuple goûte l'harmonie et ne tombe pas dans la licence ; lorsqu'elle est grave et incite au respect, le peuple est d'humeur égale et ne penche pas vers le désordre.] » Traduction Kamenarovic. *Xunzi*, Paris : Ed. du Cerf, 1987.

³⁵² *Lunyu* 論語, « Shuer 述而 » : « 子溫而厲，威而不猛，恭而安。 » [http://ctext.org/analects] *Entretiens*, 7.38, « Le Maître était amène mais ferme ; il en imposait sans écraser ; il était grave,

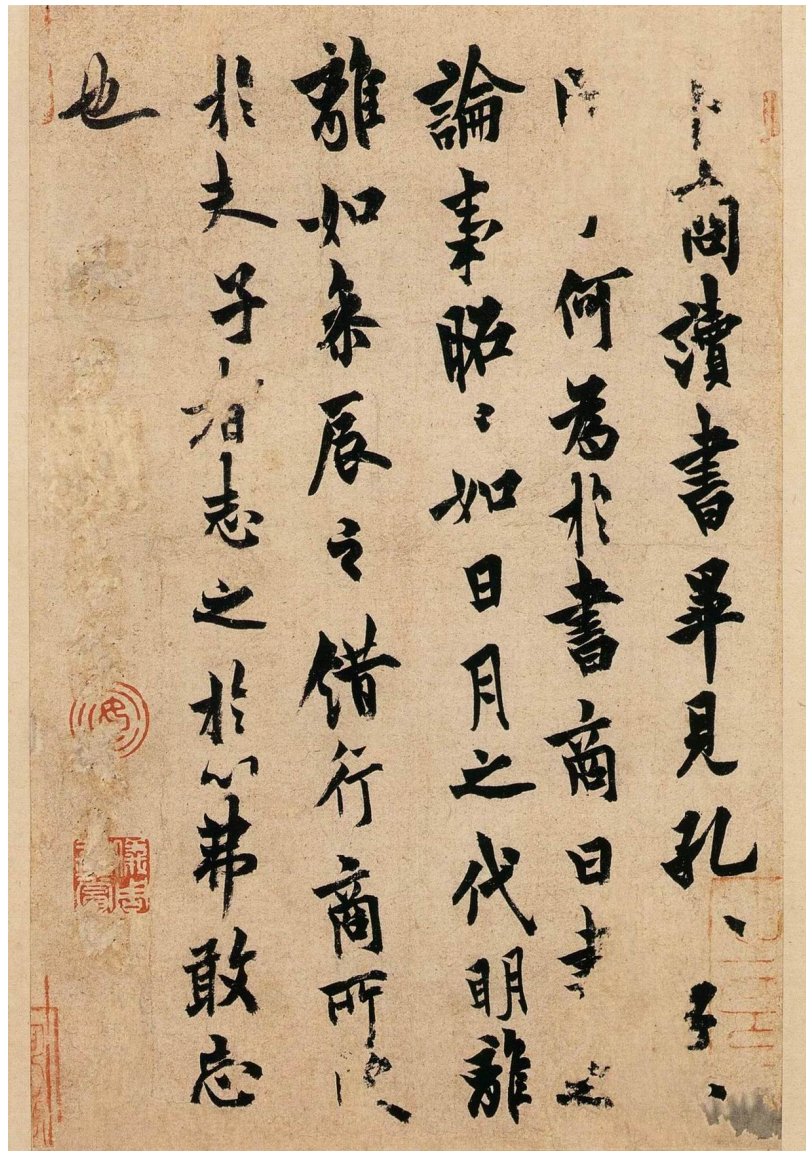


Figure 19 : Ouyang Xun 歐陽詢, *Bushang tie* 卜商帖 [Prédiction adressée à Shang]. Ecriture courante. Pékin. Musée du Palais.³⁵³

128. 歐、褚兩家並出分隸，於適逸二字各得所近。若借古書評評之，歐其如龍威虎震，褚其如鶴游鴻戲乎？

La calligraphie d'Ouyang Xun et celle de Chu Suiliang proviennent toutes les deux de la chancellerie « en ouverture » et dans leur méthode de pinceau libre et pleine de force, on perçoit leur proximité. Si on emprunte aux anciens critiques pour

mais d'un abord aisé. » traduit par Pierre Ryckmans, in *Les entretiens de Confucius*, Paris : Gallimard, 2005.

³⁵³ Image libre de droits. Wikimedia Commons.

décrire leurs œuvres, les calligraphies de Ouyang Xun [Figure 19] sont comme des dragons puissants et des tigres majestueux et celles de Chu Suiliang [Figure 18] des grues qui virevoltent ou des oies sauvages qui volent... Est-ce recevable?

129.虞永興掠磔亦近勒努，褚河南勒努亦近掠磔，其關揆隱由篆隸分之。

Le trait jeté descendant vers la gauche et le trait oblique vers la droite de Yu Shinan sont proches de son trait horizontal et de son trait vertical ; chez Chu Suiliang, [c'est l'inverse]. La façon dont les traits sont reliés et articulés tient à la différence entre l'écriture sigillaire et l'écriture de chancellerie.

130.陸柬之之書渾勁，薛稷之書清深。陸出於虞，薛出於褚，世或稱歐、虞、褚、薛，或稱歐、虞、褚、陸。得非以宗尚之異，而漫為軒輊耶？

La calligraphie de Lu Jianzhi³⁵⁴ est vigoureuse et spontanée tandis que celle de Xue Ji est délicate et profonde. La calligraphie de Lu Jianzhi est inspirée de celle de Yu Shinan tandis que celle de Xue Ji est inspirée de Chu Suiliang. Dans la société, certains apprécient par ordre de préférence Ouyang Xun, Yu Shinan, Chu Suiliang et Xue Ji ; pour d'autres au contraire, l'ordre est : Ouyang Xun, Yu Shinan, Chu Suiliang et Lu Jianzhi. Le motif de cette différence d'opinions est-il [à chercher dans] la différence des maîtres calligraphes ou est-ce juste une façon de parler ?

131.唐初歐、虞、褚外，王知敬、趙模兩家書皆精熟適逸，在當時極為有名。知敬書《李靖碑》，模書《高士廉碑》，既已足征意法，而同時有書佳而不著書人之碑，潛鑒者每謂出此兩家之手。書至於此，猶不得儕歐、虞之列，此登岳者所以必凌絕頂哉！

Au début de la dynastie Tang, en plus de la calligraphie d'Ouyang Xun, de Yu Shinan et de Chu Suiliang, il y avait également celle de Wang Zhijing et de Zhao Mo qui était délicate, profonde, spontanée, mature, vigoureuse, légère et élégante. A cette époque, ils étaient tous très célèbres. Dans les stèles *Li Jing* écrite par Wang Zhijing et *Gao shi liang* écrite par Zhao Mo sont présentes aussi bien l'intention que la forme. En plus de ces deux stèles, il y en avait d'autres écrites en bonne calligraphie mais sans nom d'auteur et les connaisseurs disent que ce sont les

³⁵⁴ Lu Jianzhi 陸柬之, originaire de Wujun est un calligraphe célèbre du début de la dynastie Tang. Neveu de Yu Shinan, il apprit la calligraphie avec celui-ci. Ses calligraphies dans les genres régulier et courant sont réputés pour leur qualité. Il ne reste de ces œuvres que le premier chapitre du *Wenfu* 文賦.

œuvres de ces deux calligraphes. Même si leur calligraphie a atteint un haut niveau, elles ne peuvent encore être comparées à celles de Ouyang Xun et Yu Shinan et pour cette raison, celui qui grimpe une montagne doit atteindre le sommet !

132.孫過庭草書，在唐為善宗晉法。其所書《書譜》，用筆破而愈完，紛而愈治，飄逸愈沈著，婀娜愈剛健。

La cursive de Sun Guoting tient son origine et ses règles de la cursive de la dynastie Jin. Dans son *Shupu*, sa façon d'utiliser le pinceau [peut sembler] mauvaise, mais en réalité, elle est parfaite ; elle peut sembler confuse, mais elle est bien ordonnée. Dans son style libre, il y a de la stabilité, dans sa douceur gracieuse, quelque chose de robuste.

133.孫過庭《書譜》謂“古質而今妍”，而自家書卻是妍之分數居多，試以旭、素之質比之自見。

Sun Guoting dit dans son *Traité de calligraphie* : “La calligraphie des anciens était simple, celle des modernes est élégante”³⁵⁵. La sienne exprime plutôt cette élégance et ceci est encore plus évident si on la compare à la simplicité des œuvres de Zhang Xu et de Huaisu.

134.李北海書氣體高異，所難尤在一點一畫皆如拋磚落地，使人不敢以虛僞之意擬之。

Dans la calligraphie de Li Beihai [Li Yong], la manière de traiter les caractères est très originale et ce qui est le plus difficile, c'est que chaque trait, chaque point semblent comme une brique lancée à terre, ce qui fait que les gens qui l'imitent n'osent pas se montrer arrogants.

135.李北海書以拗峭勝，而落落不涉作為。昧其解者有意低昂，走入佻巧一路，此北海所謂“似我者俗，學我者死”也。

La calligraphie de Li Beihai [Li Yong] fait triompher [les formes] abruptes et semble avoir été tracée sans intervention humaine. Celui qui ne la comprend pas cherche à varier l'inclinaison des traits en suivant la voie de la frivolité. C'est ce que Beihai

³⁵⁵ « Critics say : « These four masters stayed out as unsurpassed in ancient and modern times, but the modern ones [Wang Xizhi and Wang Xianzhi] are not up to the level of the ancient ones [Zhong You and Zhang Zhi] : the ancient ones have substance, whereas the modern ones have elegance. » », Zhang Zhonghe, *op.cit.* p. 1.

signifie en disant : « Les [œuvres] de mes imitateurs sont vulgaires, [les œuvres de] ceux qui étudient mon syle sont mortes. »

136.李北海、徐季海書多得異勢，然所恃全在筆力。東坡論書謂“守駿莫如跛”，余亦謂用跛莫如駿焉。

Les styles de Li Beihai [Li Yong] et de Xu Lihai [Xu Hao] offrent des effets visuels différents et pourtant ils recourent tous deux à la force du trait de pinceau. Su Dongpo [Su Shi] a dit qu'en calligraphie, « un cheval boiteux vaut mieux qu'un excellent cheval confiné à l'écurie »³⁵⁶, moi je dis cependant que l'étalon vaut mieux que le cheval boiteux .

137.過庭《書譜》稱右軍書“不激不厲”，杜少陵稱張長史草書“豪蕩感激”，實則如止水、流水，非有二水也。

Sun Guoting dans son *Traité de calligraphie* apprécie beaucoup la calligraphie de Wang Xizhi et dit : « Elle n'est ni violente ni sévère »³⁵⁷. Tandis que Du Fu aimait la cursive de Zhang Xu et affirmait : « La force se meut dans sa poitrine. » En réalité, ces caractéristiques sont comme l'eau dormante et l'eau en mouvement. Il n'y a pas deux eaux.

138.張長史真書《郎官石記》，東坡謂“作字簡遠，如晉、宋間人”，論者以為知言。然學張草者，往往未究其法，先挾狂怪之意。豈知草固出於其真，而長史之真何如哉？山谷言“京、洛間人，傳摹狂怪字，不入右軍父子繩墨者，皆非長史筆”。審此而長史之真出矣。

Su Dongpo [Su Shi] avait dit sur le *Langguan shiji* de Zhang Xu écrit en style régulier : “Les caractères sont simples et lointains, comme ceux écrits par les gens des dynasties Jin et Song” et les commentateurs sont d'accord avec ces paroles. Toutefois, nombreux sont ceux qui étudient le style cursif de Zhang Xu et qui se montrent assez arrogants alors qu'ils n'ont pas bien compris les règles. Comment peuvent-ils dire que le style cursif est né justement du style régulier et comme si

³⁵⁶ « 吾闻古書法，守駿莫如跛；世俗筆苦骄，众中强嵬駘。[« J'ai entendu dire qu'en matière de calligraphie ancienne, les chevaux boiteux valent mieux que les bons chevaux confinés à l'écurie. Le pinceau des gens ordinaires est laborieux et comme un cheval indompté, qui au milieu de la foule rue et bondit.] » Su Shi 蘇軾, « *He Ziyou yushu* 和子由論書 [Parlant calligraphie avec Ziyou].

³⁵⁷ « 右軍之書，末年多妙，當緣思慮通审，志氣和平，不激不厉，而風規自遠。[[That is why] the calligraphy of Wang Xizhi was so marvellous in his late years : because his thoughts were penetrating, because his disposition was tranquil, not extreme or fierce, and because his personality was controlled and far-reaching] ». Traduction Zhang Zhonghe, *op.cit.* p.12.

c'était en réalité le style régulier de Zhang Xu ? Huang Tingjian avait dit : "Les personnes qui vivent entre les villes de Chang'an et de Luoyang pratiquent un style prétentieux et grotesque, loin des règles de Wang Xizhi et de Wang Xianzhi, donc ils ne représentent pas le pinceau de Zhang Xu." Par cette phrase, on peut comprendre où est né le style régulier de Zhang Xu.

139. 學草書者探本於分隸二篆，自以為不可尚矣。張長史得之古鐘鼎銘科鬥篆，卻不以觴見之。此其視彼也，不猶海若之於河伯耶？

Ceux qui étudient la cursive font remonter son existence à la chancellerie « en ouverture », à la chancellerie, à la grande et à la petite sigillaires³⁵⁸ et disent qu'on ne peut pas remonter plus loin. [Or] Zhang Xu a tiré des anciennes inscriptions sur les cloches et les tripodes de bronze ses caractères sigillaires en forme de tétard, mais sans regarder cela comme quelque chose d'extraordinaire. Si on observe les deux types d'écriture, n'est-ce pas comme le Génie de la Mer envers le Génie du Fleuve³⁵⁹ ?

140. 韓昌黎謂張旭書“變動猶鬼神，不可端倪”。此語似奇而常。夫鬼神之道，亦不外屈信闔闢而已。

Han Changli [Han Yu] disait que la calligraphie de Zhang Xu était « pleine de transformations et en cela semblable aux êtres surnaturels, dont on ne peut prévoir tous les changements³⁶⁰ ». Cette parole prend l'extraordinaire comme quelque chose d'ordinaire. Quant à la voie des esprits, il n'y a rien d'autres que flexions et extensions [des traits], ouvertures et harmonisations.

³⁵⁸ « 其草書，亦復須篆勢、八分、古隸相雜 ». Postface au *Plan de bataille du pinceau de Dame Wei* : « Dans la calligraphie cursive, il faut que soient mêlés à la fois le dynamisme de la sigillaire, du *bafen*, de l'écriture des scribes antiques ». Wang Xianzhi, *Ti Wei Furen Bizhentu hou* 題衛夫人筆陣圖后 [Suite au *Plan de bataille du pinceau de Dame Wei*], Traduction Yolaine Escande, *Traité (I)*, *op.cit.*, p. 167.

³⁵⁹ Zhuangzi, chap. 17, « La crue d'automne- Petite leçon de métaphysique »: « Lorsque survint la crue d'automne, le cours du fleuve Jaune s'était trouvé à tel point gonflé de l'eau de ses affluents que les bœufs ou les chevaux passant sur la rive d'en face étaient à peine visibles. Alors, débordant de joie et de fierté, le Comte du Fleuve crut qu'il réunissait en lui toutes les merveilles de l'univers. Porté par le courant, il fit route vers l'est et déboucha sur la mer Septentrionale. Il contempla à l'orient les eaux qui s'étendaient à perte de vue. Il tourna son regard de tous côtés, fixa au loin l'Océan, et lui dit : - Je devrais m'appliquer la maxime : « Qui possède quelques bribes de savoir croit tout connaître. »

³⁶⁰ 韓愈《送高閑上人序》：往時張旭善草書，不治他技。喜怒窘窮，憂悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、無聊、不平，有動於心，必於草書焉發之。觀於物，見山水崖谷，鳥獸蟲魚、草木之花實，日月列星，風雨水火，雷霆霹靂，歌舞戰鬥，天地事物之變，可喜可愕，一寓於書。故旭之書，變動猶鬼神，不可端倪，以此終其身而名後世。

141.長史、懷素皆祖伯英今草。長史《千文》殘本，雄古深邃，邈焉寡儔。懷素大小字《千文》，或謂非真，顧精神雖遜長史，其機勢自然，當亦從原本脫胎而出；至《聖母帖》，又見與二王之門庭不異也。

Zhang Xu et Huaisu ont tous deux pour ancêtre la cursive moderne de Boying [Zhang Zhi]. Les fragments de *l'Essai en mille caractères* de Zhang Xu ont une puissance et une profondeur que peu d'œuvres peuvent atteindre. *L'Essai en mille caractères* de Huaisu, que certains prétendent faux, est certainement plus modeste en terme d'esprit que celui de Zhang Xu, mais son allure naturelle [atteste] qu'elle vient de la même matrice ; jusqu'à cette pièce *Shengmu tie* [[Adresse] aux déesses]³⁶¹ qui ne montre pas de différence notable avec les productions de la famille des Deux Wang.

142. 張長史書悲喜雙用，懷素書悲喜雙遣。

La calligraphie de Zhang Xu rend manifestes la tristesse et la joie, mais Huaisu s'est libéré de l'une comme de l'autre³⁶².

143.旭、素書可謂謹嚴之極。或以為顛狂而學之，與宋向氏³⁶³學盜何異？

旭、素必謂之曰：若失顛狂之道至此乎？

³⁶¹ *Shengmu tie* 聖母帖 ([Adresse] aux déesses). Œuvre du moine Huaisu, spécialiste de la cursive folle en hommage aux Déesses de Dongling 東陵. L'œuvre fut écrite en 793 lors d'un voyage que fit Huaisu, depuis le Hunan en traversant la ville de Yiling 宜陵 qui portait autrefois le nom de Dongling 東陵. Cette pièce rapporte une légende populaire de la dynastie des Jin de deux immortelles du nom de Jiang 康 et de Du 杜 qui montèrent au ciel en proposant leur protection sur les habitants entre le Yangtze et la rivière Huai.

³⁶² « 懷素書，筆筆現清涼世界. [Chez Huaisu, chaque trait de pinceau manifeste un monde pur et froid] », Liu Xizai, *Aphorismes sur les arts de l'écrit, op.cit.*, p.751. Traduction personnelle.

³⁶³ *Liezi* 列子, « Tianrui 天瑞 » : 齊之國氏大富，宋之向氏大貧，自宋之齊請其術，國氏告之曰：「吾善為盜，始吾為盜也，一年而給，二年而足，三年大壤，自此以往，施及州閭。」向氏大喜，喻其為盜之言，而不喻其為盜之道，遂逾垣鑿室，手目所及亡不探也，未及時以贓獲罪，沒其居之財。向氏以國氏之謬己也，往而怨之。國氏曰：「若為盜若何？」向氏言其狀。國氏曰：「嘻，若失為之盜至此乎！今將告若矣。吾聞天有時，地有利，吾盜天地之時利、雲雨之滂潤、山澤之產育。以生吾禾，殖吾稼，築吾垣，建吾舍；陸盜禽獸，水盜魚鱉，亡非盜也。若盜之而獲罪，孰怨哉？向氏大惑，以為國氏之重罔己也，過東郭先生問焉。東郭先生曰：「若一身庸非盜乎？盜陰陽之和以成若生，載若形；況外物而非盜哉？誠然，天地萬物不相離也；仞而有之，皆惑也。國氏之盜，公道也，故亡殃；若之盜，私心也，故得罪。有公私者，亦盜也；亡公私者，亦盜也。公公私私，天地之德。知天地之德者，孰為盜邪？孰為不盜邪？」[Dans le pays de Ts'i, un certain Kouo était très riche. Dans le pays de Song, un certain Hiang était très pauvre. Le pauvre alla demander au riche, comment il avait fait pour s'enrichir.

— En volant, lui dit celui-ci. Quand je commençai à voler, au bout d'un an j'eus le nécessaire, au bout de deux ans j'eus l'abondance, au bout de trois ans j'eus l'opulence, puis je devins un gros notable.

Se méprenant sur le terme voler, le Hiang n'en demanda pas davantage. Au comble de la joie, il prit congé, et se mit aussitôt à l'œuvre, escaladant ou perçant les murs, faisant main basse sur tout ce

On peut dire que les règles de la calligraphie de Zhang Xu et de Huaisu sont extrêmement rigoureuses. Certains s'inspirèrent de leur excentricité : c'est ce que fit Sieur Xiang des Song quand il voulut apprendre à dérober. Zhang Xu et Huaisu diraient sûrement : « Si on éliminait l'excentricité, pourrions-nous arriver à un niveau aussi haut ? ».

144. 顏魯公書，自魏、晉及唐初諸家皆歸隱括。東坡詩有“顏公變法出新意”之句，其實變法得古意也。

La calligraphie de Yan Zhenqing contient [en creux] celle de tous les calligraphes depuis les dynasties Wei et Jin jusqu'au début de l'époque Tang. Su Dongpo [Su Shi] disait de lui dans un poème : « Il a modifié les règles et en a tiré des idées nouvelles. » En réalité, en modifiant les règles, il a [pleinement] assimilé les idées classiques.

145. 顏魯公正書，或謂出於北碑《高植墓誌》及穆子容所書《太公呂望表》，又謂其行書與《張猛龍碑》後行書數行相似，此皆近之。然魯公之學古，何嘗不多連博貫哉？

On affirme que Yan Zhenqing, pour sa régulière, s'est inspiré de la stèle du Nord *Gao zhimu zhi*³⁶⁴ et du *Taigong Lü Wang biao*³⁶⁵ de Mu Zirong³⁶⁶. On dit aussi que

qui lui convenait. Bientôt arrêté, il dut rendre gorge, et perdit encore le peu qu'il possédait auparavant, trop heureux d'en être quitte à ce compte. Persuadé que le *Kouo* l'avait trompé, il alla lui faire d'amers reproches.

— Comment t'y es-tu pris ? demanda le *Kouo*, tout étonné.

— Quand le *Hiang* lui eut raconté ses procédés... Ah ! Mais, fit le *Kouo*, ce n'est pas par cette sorte de vol-là, que je me suis enrichi. Moi, suivant les temps et les circonstances, j'ai volé leurs richesses au ciel et à la terre, à la pluie, aux monts et aux plaines. Je me suis approprié ce qu'ils avaient fait croître et mûrir, les animaux sauvages des prairies, les poissons et les tortues des eaux. Tout ce que j'ai, je l'ai volé à la nature, mais avant que ce ne fût à personne ; tandis que toi, tu as volé ce que le ciel avait déjà donné à d'autres hommes.

Le *Hiang* s'en alla mécontent, persuadé que le *Kouo* le trompait encore. Il rencontra le Maître du faubourg de l'est, et lui raconta son cas. — Mais oui, lui dit celui-ci, toute appropriation est un vol. Même l'être, la vie, est un vol d'une parcelle de l'harmonie du *yinn* et du *yang* ; combien plus toute appropriation d'un être matériel est-elle un vol fait à la nature. Mais il faut distinguer vol et vol. Voler la nature, c'est le vol commun que tous commettent, et qui n'est pas puni. Voler autrui, c'est le vol privé que les voleurs commettent, et qui est puni. Tous les hommes vivent de voler le ciel et la terre, sans être pour cela des voleurs.] » Traduction : Wieger, Léon, *Les pères du système taoïste*, Les Humanités d'Extrême-Orient, Cathasia, série culturelle des Hautes Études de Tien-Tsin, Les Belles Lettres: Paris, 1950.

³⁶⁴ *Gaozhi muzhi* 高植墓誌, nom complet *Wei gu qiqing xiangjing xuan liuzhou ceshi gaojun muzhi* 魏故濟青相涼朔恒六州刺史高君墓志 [Épitaphe au Grand Gouverneur des six provinces de la dynastie Wei], pierre tombale gravée sur ses quatre côtés. Tombe d'un général de la dynastie Wei. Écriture régulière avec traces de chancellerie. Auteur inconnu.

sa semi-cursive ressemble beaucoup aux derniers traits du *Zhang Menglong bei*³⁶⁷. Yan, dans l'imitation des œuvres anciennes, aurait-il pu en intégrer et en assimiler encore d'avantage ?

146. 歐、虞、褚三家之長，顏公以一手擅之。使歐見《郭家廟碑》，虞、褚見《宋廣平碑》，必且撫心高蹈，如師襄之發嘆於師文矣。

Ou [yang Xun], Yu [Shinan] et Chu [Suiliang] avaient chacun leur qualité propre et Yan Zhenqing s'appliqua aux trois styles avec talent. Si Ouyang Xun avait vu le *Guojia miao bei* et Yu Shinan et Chu Suiliang le *Song guangping bei*, ils en auraient été certainement heureux, comme quand Shi Xiang³⁶⁸ soupira de satisfaction à l'égard de Shi Wen.

147. 魯公書《宋廣平碑》，紆餘蘊藉，令人昧之無極，然亦實無他奇，只是從《梅花賦》傳神寫照耳。至前人謂其從《瘞鶴銘》出，亦為知言。

Dans le *Song Guangping bei* [Stèle en l'honneur de Song Guangping] de Yan Zhenqing, il y a beaucoup de [tracés] incurvés [et pourtant] contenus, ce qui plonge [le spectateur] dans une confusion extrême, mais, [en réalité], il n'existe pas dans cette œuvre d'autres particularités si ce n'est celle de s'être inspiré de l'esprit du *Meihua fu* [Rhapsodie de la fleur de prunier] de Chu Suiliang. Quant aux propos de nos prédécesseurs selon lesquels il se serait inspiré du *Yi Heming*, ils sont [plutôt] sensés.

148. 《坐位帖》，學者苟得其意，則自運而輒與之合，故評家謂之方便法門。然必胸中具磅礴之氣，腕間瞻真實之力，乃可語庶乎之詣。不然，雖字摹畫擬，終不免如莊生所謂似人者矣。

³⁶⁵ *Taigong Lü Wang biao* 太公呂望表, stèle des Wei de l'Est. Écriture régulière. Attribuée à Mu Zirong. Le duc Lü Wang est le fameux Jiang Ziya 姜子牙 (XII^e s. avt notre ère) qui joua un rôle très important dans la chute des Shang au profit des Zhou.

³⁶⁶ Mu Chong 穆崇, zi Zirong 子容. D'après *Beishi, Mu Chong zhuan* 北史, 穆崇傳 [L'histoire du Nord, biographie de Mu Chong] : étant enfant, il aimait écrire et savait tout lire. Il rechercha des calligraphies dans toute la Chine, les recopia pour en garder la trace. Il aurait collectionné plus de dix mille rouleaux.

³⁶⁷ *Zhang Menglong bei* 張猛龍碑, nom complet *Zhang Menglong qingsong bei* 張猛龍清頌碑 stèle datant de l'an 522. Exemple important des stèles de la période Wei. Cette pierre est gravée en écriture semi-cursive, ce qui fait sa particularité.

³⁶⁸ Shi Xiang est le nom du maître de musique qui aurait enseigné la cithare qín 琴 à Confucius.

Ceux qui ont étudié la calligraphie *Zuowei tie* [Argumentaire sur les places [à la cour]]³⁶⁹ n'ont pas saisi sa véritable teneur, alors ils la modifient et la combinent à leur guise, c'est pourquoi les critiques en parlent comme de la « porte de l'illumination ». Pourtant, il faut en son cœur disposer d'un souffle sans limite, dans son poignet compter sur une force véritable, pour pouvoir atteindre ce niveau. Sinon, on peut toujours imiter les caractères et copier les traits, on ne peut éviter d'être comme ceux que Zhuangzi nomme « les imitateurs »³⁷⁰.

149. 顏魯公書，書之汲黯也。阿世如公孫弘，舞智如張湯，無一可與並立。Yan Zhenqing est le Ji An de la calligraphie. Son œuvre ne peut ressembler aux manières de Gong Cunhong, courtisan servile ni à celles de Zhang Tang qui usait de stratagèmes [pour plaire].

150. 或問：顏魯公書何似？曰：似司馬遷。懷素書何似？曰：似莊子。曰：不以一沈著、一飄逸乎？曰：必若此言，是謂馬不飄逸，莊不沈著也。

On pourrait se demander à quoi ressemble la calligraphie de Yan Lugong [Yan Zhenqing]. On répondrait qu'elle ressemble à celle de Sima Qian. Et celle de Huaisu ? Elle ressemble à celle de Zhuang Zi. [Faut-il considérer que] l'un est pondéré, l'autre sans contrainte ? Si on s'exprimait ainsi, cela voudrait dire que Sima Qian n'est pas libre et que Zhuang Zi n'est pas pondéré !

151. 蘇靈芝書，世或與李泰和、顏清臣、徐季海並稱。然靈芝書但妥貼舒暢，其於李之倜儻、顏之雄毅、徐之韻度皆遠不能逮，而所書之碑甚多。歐陽六一謂唐有寫經手。如靈芝者，亦可謂唐之寫碑手矣？

³⁶⁹ *Zuowei tie* 坐位帖 *tie* [Argumentaire sur les places [à la cour]], également nommée *Zheng zuowei tie* 爭坐位帖, *Lunzuo tie* 論座帖, *Yu Guopu she shu* 與郭僕射書 est une calligraphie en style cursif écrite en 764 par Yan Zhenqing 顏真卿 (708-784). Elle comprend soixante-dix colonnes. Une gravure sur pierre de cette œuvre est encore visible dans la Forêt des Stèles à Xi An. Le calligraphe part en guerre contre l'arrogance et la toute puissance de certains personnages de la cour et les procédés de flatterie mis en pratique à l'encontre des rites. Les critiques ultérieurs ont parlé pour cette pièce d'un style loyal et inflexible, simple et sincère, intégrant dans un même jugement le sens de l'écrit et sa qualité formelle.

³⁷⁰ « 莊子 · 雜篇 · 徐無鬼第二十四 » : 子不聞夫越之流人乎？去國數日，見其所知而喜；去國旬月，見所嘗見於國中者喜；及期年也，見似人者而喜矣。 [*Zhuangzi*, « Chapitres mêlés », Xuwu gui, chap.24 : Vous savez l'histoire de cet homme du pays de Yue, exilé dans une région lointaine. Après quelques jours, voir un homme de Yue lui fit plaisir. Après quelques mois, voir un objet de Yue lui fit plaisir. Après quelques années, la vue d'un homme ou d'un objet qui ressemblait seulement à ceux de son pays lui fit plaisir.] <http://www.inlibroveritas.net/lire/œuvre19417-chapitre95361.html>

Certains mettent sur le même plan la calligraphie de Su Lingzhi³⁷¹ et celle de Li Taihe, de Yan Qingchen [Yan Zhenqing] et de Xu Lihai [Xu Hao]. Cependant, bien que le style de Su Lingzhi soit décidé et fluide, il y a encore une grande distance entre les caractéristiques d'élégance et de désinvolture de Ling Zhi, la force de Yan Zhenqing et le raffinement de Xu Hao. Lui, cependant, avait gravé de nombreuses stèles. Ouyang Xiu avait dit que durant la dynastie Tang, il y avait certaines personnes qui écrivaient les classiques, mais de Su Lingzhi, on peut dire seulement qu'il était parmi ceux qui gravaient des stèles.

152.柳誠懸書，《李晟碑》出歐之《化度寺》，《玄秘塔》出顏之《郭家廟》，至如《沂州普照寺碑》，雖系後人集柳書成之，然“剛健含婀娜”，乃與褚公神似焉。

La calligraphie de Liu Chengxuan [Liu Gongquan] [qui se trouve sur] la stèle *Licheng* a comme origine le *Huadusi* [Temple de la conversion ou Temple du Salut] d'Ouyang Xun, [sa calligraphie] sur la pagode Xuanmi [Pagode du mystère] provient de l'œuvre de Yan [Zhenqing] *Guojiamiao* (Temple ancestral de la famille Guo). Quant à la stèle *Yizhou puzhao sibe* [Stèle du temple de l'illumination à Yizhou], bien qu'elle ait été classée par la postérité parmi les œuvres de Liu, sa vigueur et sa grâce contenue fait qu'elle ressemble aux œuvres de Chu Gongshen [Chu Suiliang].

153.裴公美書，大段宗歐，米襄陽評之以“真率可愛”。“真率”二字最為難得，陶詩所以過人者在此。

Pei Gongmei s'est inspiré dans ses grandes lignes d'Ouyang Xun. Mi Xiangyang [Mi Fu] dit que sa calligraphie est vraie, sincère et agréable. Les deux aspects de vérité et de sincérité sont assez difficiles à atteindre en calligraphie. La poésie de Tao [Yuanming] est fameuse pour ces caractéristiques.

Conclusion : des Zhou aux Tang

154.秦碑力勁，漢碑氣厚，一代之書無有不肖乎一代之人與文者。《金石略序》云：“觀晉人字畫，可見晉人之風猷；觀唐人書蹤，可見唐人之典則。”諒哉！

³⁷¹ Su Lingzhi 蘇靈芝 (713- ?), originaire du Wugong, l'actuelle Baoji dans la province du Shaanxi. Calligraphe qui vécut sous le règne de l'empereur Xuanzong des Tang.

Les stèles de la dynastie Qin expriment la force, celles de la dynastie Han une atmosphère grandiose. Il n'existe pas d'œuvre en calligraphie qui ne reflète la façon d'être des hommes et la civilisation de chaque époque. Dans la préface du *Résumé sur les inscriptions sur pierre et sur bronze*, il est dit : « Si on observe les écrits et les peintures de la dynastie Jin, on peut connaître les coutumes de cette époque. En observant la calligraphie Tang, on peut comprendre les règles de la société de l'époque Tang. » En réalité, il en est vraiment ainsi.

Les Cinq Dynasties (§155-§156)

155.五代書，蘇、黃獨推楊景度。今但觀其書之尤傑然者，如《大仙帖》，非獨勢奇力強，其骨裡謹嚴，真令人無可尋間。此不必沾沾於摹顏擬柳，而顏柳之實已備矣。

A propos de la calligraphie des Cinq Dynasties, Su Dongpo [Su Shi] et Huang Tingjian louent seulement celle de Yang Ningshi. En observant ses œuvres les plus brillantes comme le *Daxian tie* on voit comment ces œuvres présentent un effet de force et de vigueur, son ossature est rigoureuse et on ne trouve aucune maladresse. Il n'a pas besoin de copier avec force détails Yan Zhenqing ou de ressembler un peu plus à Liu Gongquan, sa calligraphie intègre déjà celle de ces deux prédécesseurs.

156.楊景度書，機括本出於顏，而加以不衫不履，遂自成家。然學楊者，尤貴筆力足與抗行，不衫不履，其外焉者也。

La calligraphie de Yang Jingdu [Ningshi] tient son dispositif de Yan [Zhenqing] et si on ajoute son côté « mal fagoté », cela donne un style nouveau et original. Or, ceux qui apprennent [la calligraphie] de Yang accordent une importance particulière à la force du pinceau et cela suffit à rivaliser d'adresse, car l'aspect mal fagoté de son écriture n'en est que la manifestation extérieure.

La dynastie des Song (§157-§168)

157.歐陽公謂，徐鉉與其弟鍇“皆能八分小篆，而筆法頗少力”。黃山谷謂鼎臣篆“氣質高古，與陽冰並驅爭先”。余謂二公皆據偶見之徐書而言，非其書之本無定品也。必兩言皆是，則惟取其高古可耳。

Ouyang Xiu disait de Xu Xuan et de son cadet Xu Kai :” Tous les deux savent écrire la chancellerie « en ouverture » et la petite sigillaire mais leur coup de pinceau exprime peu de force.” Huang Shangu disait à propos de la sigillaire de Xu Xuan : “Elégante, goût ancien prononcé, et peut rivaliser avec celle de Li Yangbing.” Je pense que ces deux personnes ont fait de tels commentaires après avoir vu seulement occasionnellement quelques œuvres de Xu Xuan. Toutefois, il n’existe pas de commentaire spécifique sur sa calligraphie et si on voulait vraiment savoir qui a raison d’Ouyang Xiu et de Huang Shangu, alors il faudrait retenir plutôt le fort goût de l’ancien.

158.徐鼎臣之篆正而純，郭恕先、僧夢英之篆奇而雜。英固方外，郭亦畸人，論者不必強以徐相絜度也。英論書，獨推郭而不及徐。郭行素狂，當更少所許可。要之，徐之字學冠絕當時，不止逾於英、郭。或不苛字學而但論書才，則英、郭固非徐下耳。

La sigillaire de Xu Xuan est régulière et pure tandis que celles de Guo Shuxian³⁷² et du moine Meng Ying sont étranges et mélangées. Le moine Meng Ying était une personne hors du commun et même Guo Shuxian n’était pas dans les normes. Donc, les commentateurs n’avaient pas besoin de se forcer beaucoup pour les comparer à Xu Xuan. Dans ses commentaires sur la calligraphie, Meng Ying louait seulement Guo Shuxian et ne mentionnait pas Xu Xuan. La conduite de Guo Shuxian était étrange et peu de personnes appréciaient son style. A cette époque, Xu Xuan excellait dans la connaissance des caractères, dépassant non seulement Meng Ying et Guo Shuxian, mais tous ceux de son époque. Certains ne comprenaient pas l’importance de l’étude des caractères et discutaient seulement de l’aspect technique de la calligraphie et sur ce point, Meng Ying et Guo Shuxian n’étaient pas inférieurs à Xu Xuan.

159.歐陽公謂“唐世人人工書，今士大夫忽書為不足學，往往僅能執筆”。此蓋嘆宋正書之衰也。而分書之衰更甚焉。其善者，郭忠恕以篆古之筆益為分隸，獨成高致。至如嗣端、云勝兩沙門，並以隸鳴。嗣端尚不失唐人遺矩，云勝僅堪取給而已。金党懷英既精篆籀，亦工隸法，此人惜不與稼軒俱南耳。

³⁷² Guo Shuxian 郭恕先, important personnage religieux parmi les taoïstes pour qui il représentait une figure proche d’une divinité. Il était l’ami du premier empereur de la dynastie Song.

Ouyang Xiu disait : "Durant la dynastie Tang, tous s'adonnaient à l'étude de la calligraphie, mais aujourd'hui les fonctionnaires pensent que cela n'en vaut pas la peine. Eux, le pinceau, ils savent juste le tenir en main !" ³⁷³ : avec ces paroles, Ouyang Xiu se lamentait sur le déclin de la régulière sous les Song ³⁷⁴. Mais, en réalité, le déclin de la chancellerie « en ouverture » apparaît encre plus grave. Parmi les calligraphes excellents, il y avait Guo Zhongshu qui utilisait le coup de pinceau de la sigillaire pour écrire la chancellerie « en ouverture » et qui établit à lui seul une écriture de haut niveau. Il y avait aussi les deux moines Si Duan et Yun Sheng connus pour leur habileté en chancellerie. La calligraphie de Si Duan ne s'était pas détachée des règles héritées de la dynastie Tang, tandis que celle de Yun Sheng en contenait seulement la peau et les poils. Il y avait aussi Huai Ying qui excellait dans la sigillaire de Shizhou et avait du talent pour la chancellerie mais qui ne devint pas célèbre comme Jia Xuan des Song méridionaux.

160. 北宋名家之書，學唐各有所尤近。蘇近顏，黃近柳，米近褚，惟蔡君謨之所近頗非易見，山谷蓋謂其真行簡札，能入永興之室云。

Les œuvres des calligraphes importants de la dynastie des Song du Nord ayant étudié les modèles des Tang révèlent avec ceux-ci certaines affinités. Su Dongpo [Su Shi] se rapproche de Yan Zhenqing, Huang Shangu de Liu Gongquan et Mi Xiangyang de Chu Suiliang. Seulement pour Cai Junmo [Cai Xiang], il n'est pas simple de comprendre de qui son style est proche. Huang Shangu avait dit que sa correspondance en régulière-cursive pouvait entrer dans le courant de Zhiyong".

161. 蔡君謨書，評者以為宋之魯公。此獨其大楷則然耳，然亦不甚似也。山谷謂君謨《渴墨帖》彷彿似晉、宋間人書，頗覘微趣。

Selon les commentateurs, Cai Junmo [Cai Xiang] serait le nouveau Yan Zhenqing de la dynastie Song. Cela veut seulement dire que sa régulière en grands caractères est correcte, mais en réalité elle ne ressemble pas beaucoup [à celle de

³⁷³ 盖自唐以前，贤杰之士，莫不工于字書 (...) 今士大夫务以远自高，忽書为不足学，往往仅能执笔。Ouyang Xiu, « Tangbian shizhong shanji 唐辨石鐘山記 [Pensées à propos de la calligraphie des Tang et du temps présent] », *Jigulu bawei 集古录跋尾*, *juan 9*, in *Ouyang Xiu quanji*, Beijing : Zhonghua shuju, 2001, *juan 142*, p. 2287.

³⁷⁴ Historiquement, ce déclin est né d'une modification du système des examens. Sous les Song, l'expertise en calligraphie n'est plus une condition de la promotion des officiers de bas et de moyen niveau. Ce qui réduit le désir de développer une belle calligraphie parmi les candidats. Voir Cao Baolin, « Self expression versus ancient tradition. Calligraphy of the Song, Jin and Yuan dynasties », Ouyang Zhongshi, *Chinese calligraphy*, p. 242.

Yan Zhenqing]. Huang Shangu disait que « son *Kemo tie* rappelait la calligraphie des dynasties Jin et Song », son goût, ses détails et sa subtilité.

162. 東坡詩如華嚴法界，文如萬斛泉源，惟書亦頗得此意，即行書《醉翁亭記》便可見之。其正書字間櫛比，近顏書《東方畫贊》者為多，然未嘗不自出新意也。

Les poésies de Su Shi sont le *dharmadhatu* du [Soutra] de la guirlande de fleurs et ses essais comme une myriade de sources d'où l'eau s'écoule sans jamais s'arrêter. Sa calligraphie est semblable à ses essais comme on peut le voir dans le *Zuiweng tingji* [Commémoration du pavillon du vieil ivrogne] écrit en écriture courante. Son écriture régulière est uniforme et pour certains il se rapproche de celui du *Dong Fang huazan* [Eloge de la peinture de Dong Fang]³⁷⁵ de Yan Zhenqing. Mais on ne peut pas dire qu'il ne ressort pas de cette œuvre une idée nouvelle.

163. 《端州石室記》，或以為張庭珪書，或以為李北海書。東坡正書，有其傲岸磅礴之氣。

Certains attribuent le *Duanzhou Shishiji* [Mémorial de la grotte Duanzhou] à Zhang Tinggui, d'autres à Li Beihai [Li Yong]. La calligraphie régulière de [Su] Dongpo a quelque chose de la fierté et de la majesté de cette œuvre.

164. 黃山谷論書，最重一“韻”字。蓋俗氣未盡者，皆不足以言韻也。觀其書嵇叔夜詩與侄杲，稱其詩無一點塵俗氣，因言“士生於世可以百為，惟不可俗，俗便不可醫。”是則其去俗務盡也，豈惟書哉！即以書論，識者亦覺《鶴銘》之高韻，此堪追嗣矣。

Quand il parle de calligraphie, Huang Shangu donne la première place à la résonance contrairement aux calligraphes vulgaires qui ne l'atteignent jamais et ne peuvent en parler. Dans la lettre écrite à son neveu Huang Jia dans laquelle il commentait les poésies “sans une once de vulgarité” de Ji Shuye, il disait : “Les hommes de lettres vivent dans la société et peuvent y réaliser beaucoup de choses; ils doivent seulement veiller à ne pas suivre la mode vulgaire. La vulgarité, cela ne

³⁷⁵ *Dongfang huazan* 東方畫贊 [Eloge de la peinture de Dongfang]. Stèle de la dynastie Tang, écrite par Yan Zhenqing à la treizième année de l'ère Tianbao (754). Écriture régulière. Cette stèle se trouve aujourd'hui à Dezhou dans le Shandong.

se soigne pas.” Avec ces paroles, Huang Shangu voulait se débarrasser de toutes les tâches vulgaires. Mais faisait-il seulement référence à la calligraphie ? Si on revient à la calligraphie, les connaisseurs disent que Huang Shangu a hérité de la résonance merveilleuse du *Yi heming*.

165.米元章書，大段出於河南，而復善摹各體。當其刻意宗古，一時有“集字”之譏。迨既自成家，則惟變所適，不得以轍跡求之矣。

Une grande partie de la cursive ancienne de Mi Xiangyang naît de celle de Henan [Chu Suiliang]. Il savait reproduire tous les genres mais quand il cherchait expressément à copier ses prédécesseurs, certains ironisaient en appelant son œuvre : « récolteur de caractères anciens »³⁷⁶. Ce fut ainsi jusqu'à ce qu'il créa son propre style qu'il variait à son gré si bien qu'on ne pouvait plus savoir d'après qui il était modelé.

166.米元章書脫落凡近，雖時有諧氣，而諧不傷雅，故高流鮮或訾之。

Les caractères de la cursive ancienne de Mi Yuanzhang [Mi Fu] sont désinvoltes et rustres, pourtant, même si on note parfois quelques extravagances, elles ne peuvent compromettre l'élégance de son style. Parmi les connaisseurs, peu disaient du mal de lui.

167.宋薛紹彭道祖書得二王法，而其傳也，不如唐人高止臣、張少悌之流。蓋以其時蘇、黃方尚變法，故循循晉法者見絀也。然如所書樓觀詩，雅逸足名後世矣。

A propos de la calligraphie de Xue Shaopeng des Song connu sous le nom de Daozu on peut dire que même ayant pris pour modèle les règles des deux Wang le nombre de ses successeurs est inférieur à ceux de Gao Zhengchen et Zhang

³⁷⁶ Cette expression vient de Mi Fu lui-même, dans *Haiyue mingyan* 海岳名言 [Célèbres propos des monts et des mers] : «

吾書小字行書，有如大字。唯家藏真跡跋尾，間或有之，不以與求書者。心既貯之，隨意落筆，皆得自然，備其古雅。壯歲未能立家，人謂吾書為「集古字」，蓋取諸長處，總而成之，既老始自成家，人見之，不知以何為祖也。

[A la maison, je possédais un certain nombre de colophons authentiques (...) Suivant mon idée, je posais mon pinceau, j'obtenais le naturel et [donnais à mes caractères] une élégance classique. Jeune, je n'étais pas en mesure de créer un style original et les gens m'appelaient : "récolteur de caractères anciens", et souvent je recopiais avec succès les écritures de Chu Suiliang. En vieillissant, j'ai commencé à avoir un style propre, et en l'observant, les gens ne savaient plus dire quel calligraphe ancien je prenais pour modèle.] »
[<http://ctext.org/wiki.pl?if=en&chapter=752313&searchu=%E5%AE%B6>] Visité le 1/10/2014.
Traduction personnelle.

Shaoti de la dynastie Tang. Ceci parce qu'à cette époque Su Dongpo [Su Shi] et Huang Shangu désiraient changer les règles des Jin. Et donc, ceux qui s'en tenaient à ces règles étaient exclus. Toutefois, la calligraphie du Lu Guanshi est belle, élégante, gracieuse et devint fameuse durant les époques successives.

168.或言游定夫先生多草書，於其人似乎未稱。曰：草書之律至嚴，為之者不惟膽大，而在心小。只此是學，豈獨正書然哉！

Certains disent que Monsieur You Dingfu [You Cu] a produit de nombreuses calligraphies cursives alors qu'il semble que son talent n'ait pas été reconnu. Je leur répons : la règle de la cursive est extrêmement rigoureuse, ceux qui s'y adonnent doivent non seulement faire preuve d'une grande audace, mais surtout d'une attention minutieuse³⁷⁷. C'est en cela que consiste tout apprentissage, ce [précepte] ne s'applique pas uniquement à la calligraphie régulière.

II-2 Deuxième partie : Méthode de calligraphie

II-2-1 Méthode d'utilisation du pinceau (§169-§191)

169.書重用筆，用之存乎其人。故善書者用筆，不善書者為筆所用。

La pratique calligraphique donne beaucoup d'importance au maniement du pinceau dont la clé réside dans les scripteurs. En conséquence, les bons calligraphes manient le pinceau, les mauvais sont menés par le pinceau.

170.蔡中郎《九勢》云：“令筆心常在點畫中行。”後如徐鉉小篆，畫之中心有一縷濃墨正當其中，至於屈折處，亦當中，無有偏側處，蓋得中郎之遺法者也。

Cai Yong dit dans *Jiushi* [Les neuf effets]³⁷⁸ : « Laisser le cœur du pinceau aller et venir dans les points et les traits avec régularité ». Plus tard, dans le centre des traits du petit sigillaire de Xu Xuan, on peut voir une ligne d'encre épaisse en plein centre, même quand il s'agit d'un trait tournant ou brisé. Il n'y a aucun trait écrit

³⁷⁷ Mot à mot : « vésicule biliaire/grande » et « cœur/petit ». Il est difficile de rendre ce parallélisme en français entre un organe et un adjectif renvoyant à sa taille. D'autant que le langage est ici porteur des conceptions de la médecine traditionnelle chinoise selon laquelle chaque organe, chaque viscère correspond à une certaine qualité de comportement. La vésicule biliaire est responsable du courage et le cœur de la capacité à focaliser son attention. On demande au calligraphe de dilater sa vésicule biliaire et de concentrer son cœur.

³⁷⁸ 藏頭圓筆屬紙，令筆心常在點畫中行，Cai Yong, *Jiushi*, LDSFLWX p. 6.

avec le côté [de la pointe]. C'est qu'il a assimilé et perpétué la méthode de Cai Yong.

171.每作一畫，必有中心，有外界。中心出於主鋒，外界出於副毫。鋒要始，中，終俱實，毫要上下左右皆齊。

A chaque tracé, il doit y avoir un cœur et une périphérie. Le cœur du trait sort de [l'impact] de la partie centrale de la pointe [sur le papier], sa périphérie sort de [l'impact] des poils entourant cette partie centrale. La partie centrale, à la naissance du trait, en son centre et à sa terminaison, est toujours parfaitement pleine, les poils qui l'entourent [habillent le trait dans un mouvement de balayage] régulier.

172.起筆欲鬥峻，住筆欲峭拔，行筆欲充實，轉筆則兼乎住、起、行者也。Le pinceau s'ébranle dans un geste abrupte comme une pente montagneuse, se maintient comme sur un terrain escarpé, se meut avec plénitude et quand il tourne, ces temps de maintien, de soulèvement et de mouvement sont inclus.

173.逆入，澀行，緊收，是行筆要法。如作一橫畫，往往末大於本，中減於兩頭，其病坐不知此耳。豎、撇、捺亦然。

Pour manier correctement le pinceau, trois méthodes obligatoires : amorcer à contre-sens, avancer en retenant, clore en serrant. Si, dans un trait horizontal, les extrémités sont plus larges que la base et le centre plus étroit que les deux extrémités, la faute tient dans l'ignorance des méthodes [précitées]. Et il en est de même pour le trait vertical, oblique à gauche, oblique à droite.³⁷⁹

174.筆心，帥也；副毫，卒徒也。卒徒更番相代，帥則無代。論書者每曰“換筆心”，實乃換向，非換質也。

Le cœur du pinceau, c'est le maître ; les poils entourant le cœur, les serviteurs. Si ces derniers peuvent être remplacés, le centre ne peut pas l'être. Quand les commentateurs parlent de “changer le cœur du pinceau”, ils veulent dire modifier son orientation, et non en changer la matière.

175.張長史書，微有點畫處，意態自足。當知微有點畫處，皆是筆心實實到了；不然，雖大有點畫，筆心卻反不到，何足之可云？

³⁷⁹ Traduction de M. Billeter : « Le maniement du pinceau tient en trois mots : attaquer à contre-sens, développer avec retenue, ramener serré (...) ». Billeter, *Essai, op.cit.* p. 89.

Dans la calligraphie de Zhang Changshi [Zhang Xu], il y a peu de traits et de points, l'allure [générale] se suffit à elle-même³⁸⁰. Quand on sait qu'il y a peu de traits et de points, [on voit pourtant que] le cœur du pinceau est présent partout. Au contraire, même s'il y a des points et des traits à profusion, si le cœur du pinceau n'y est pas, de quelle suffisance pourrait-on parler ?³⁸¹

176.中鋒、側鋒、藏鋒、露鋒、實鋒、虛鋒、全鋒、半鋒，似乎鋒有八矣。

其實中、藏、實、全，只是一鋒；側、露、虛、半，亦只是一鋒也。

« Pointe centrée », « pointe latérale », « pointe cachée », « pointe visible », « pointe pleine », « pointe vide », « pointe entière », « demi-pointe » : il semble qu'il y ait huit types de pointes. En fait, pointes « centrée », « cachée », « pleine », « entière » ne font qu'une seule pointe, pointes « latérale », « visible », « vide » et « demi-pointe » n'en font également qu'une seule.

177.中鋒畫圓，側鋒畫扁。舍鋒論畫，足外固有跡耶？

La pointe centrée engendre un trait rond, la pointe latérale un trait plat. Impossible de parler d'un tracé sans considérer en premier lieu la pointe.

178.書用中鋒，如師直為壯，不然，如師曲為老。兵家不欲自老其師，書家奈何異之。

En calligraphie, on utilise la pointe centrale, de même qu'une armée est robuste quand elle se bat pour une cause juste et, à l'inverse, sans force quand elle se bat

³⁸⁰ 蘇軾,書唐氏六家書后: « 张长史草書, 頽然天放, 略有点畫处, 而意态自足, 号称神逸。今世称善草書者, 或不能真行, 此大妄也。真生行, 行生草, 真如立, 行如行, 草如走, 未有未能行立而能走者也。今长安犹有长史真書《郎官石柱記》, 作字簡遠, 如晋、宋間人。 » [Sushi écrit dans *Shu Tangshi liujiashu hou*: « La cursive de Zhang Xu est libre et naturelle, il y a peu de traits et de points, l'allure [générale] se suffit à elle-même. C'est une œuvre supérieure et libre. Aujourd'hui, on dit que les calligraphes doués pour la cursive ne peuvent pas être doués également pour la régulière et la courante, mais c'est totalement faux. La régulière engendre la courante, la courante engendre la cursive. La régulière, c'est comme un homme debout, la courante, un homme en marche, la cursive, un homme qui court. Or, quel homme saurait courir sans savoir tenir debout et marcher ? Aujourd'hui, on peut encore voir à Chang An la calligraphie régulière de Zhang Xu, *Langguan shizhu ji*, ses caractères sont simples et identiques aux caractères anciens des Jin et des Song. »], *Sushi Wenji* 蘇軾文集 [Œuvres complètes de Sushi], Beijing : Zhonghua shuju, 1986. p. 2206. Ressource en ligne [<http://www.balisa.tw/shufa-Shudungpo.htm>] Vérifié le 27/09/14. Traduction personnelle.

³⁸¹ « 善書者, 点畫微而意态自足, 点畫大而氣體不累。文之沈着飘逸, 當准是觀之。[Chez ceux qui savent bien écrire, soit les traits et les points sont menus et l'allure d'ensemble satisfaisante, soit les traits et les points sont lourds, mais ni souffle ni style n'en sont endommagés. Les textes [doivent être] profonds et graves, flottants et libres, il s'agit de la même esthétique que pour la calligraphie.] » Liu Xizai, *Précis des arts de l'écrit*, « Précis de littérature ». Traduction personnelle.

pour une cause injuste. Les militaires ne veulent pas voir dépérir leur armée, pourquoi les calligraphes feraient-ils autrement ?

179.要筆鋒無處不到，須是用逆字訣。勒則鋒右管左，努則鋒下管上，皆是也。然亦只暗中機括如此，著相便非。

Si on veut qu'il n'y ait aucun endroit du trait qui ne soit tracé par la pointe, il faut utiliser le procédé du "sens inverse". Dans le trait horizontal, la pointe se meut vers la droite, le manche du pinceau vers la gauche et dans le trait vertical, la pointe se meut vers le bas et le manche vers le haut, voilà tout. Cela est clair uniquement pour les intimes de cette technique et ne se voit pas dans le caractère achevé.

180.書以側、勒、努、策、掠、啄、磔為八法。凡書下筆多起於一點，即所謂側也。故側之一法，足統余法。欲辨鋒之實與不實，觀其側則思過半矣。

En calligraphie, la méthode comprend huit traits : le point, le trait horizontal, le trait vertical, le trait relevé, le trait oblique à gauche, le trait *zhuo*, le trait oblique à droite (trait appuyé)³⁸². Quand on abaisse le pinceau, on commence toujours par tracer un point, donc cette première méthode rassemble à elle seule toutes les autres. Si on veut savoir si la pointe est présente ou non, il est amplement suffisant de regarder les points.

181.畫有陰陽。如橫則上面為陽，下面為陰；豎則左面為陽，右面為陰。

惟毫齊者能陰陽兼到，否則獨陽而已。

Dans chaque trait se trouvent le *yin* et le *yang*. Par exemple, le trait horizontal est *yang* sur le dessus, *yin* en dessous. Le trait vertical est *yang* à sa gauche, *yin* à sa droite. Seuls ceux qui savent maîtriser leur mèche peuvent obtenir à la fois le *yin* et le *yang*, sinon seul le *yang* ressort.

182.書能筆筆還其本分，不稍閃避取巧，便是極詣。“永”字八法，只是要人橫成橫、豎成豎耳。

En écrivant, on peut à chaque coup de pinceau restituer sa nature propre, on ne peut même un tant soit peu esquiver par la ruse. La méthode des huit traits de pinceau du caractère *yong* [se résume à ceci] : que l'horizontal soit horizontal et le vertical, vertical !

³⁸² Le trait *ti* 趯 [terminaison en crochet] est ici manquant. Il s'agit du quatrième trait du caractère *yong* 永 qui termine le trait vertical *nu* 努 *nǔ* (ou 豎 *shu*). L'ordre des traits est celui dans lequel on trace le caractère *yong* 永 et diffère de l'ordre habituel. Le nom des caractères diffère également.

183.蔡中郎云：“筆軟則奇怪生焉。”³⁸³ 余按此一“軟”字有獨而無對，蓋能柔能剛之謂軟，非有柔無剛之謂軟也。

L'officier Cai [Yong] dit : « Si le pinceau est malléable, alors naît l'extraordinaire. » A propos de cela, je dis que le terme « malléable » n'a pas d'opposé et que si le souple comme le dur peuvent être dits « malléables », le souple sans le dur ne le peut pas.

184.凡書要筆筆按，筆筆提。辨按尤當於起筆處，辨提尤當於止筆處。

Quand on écrit, il faut à chaque trait “poser” le pinceau, à chaque trait “soulever” le pinceau. On distingue l'endroit où le pinceau se pose au début du trait et l'endroit où il se soulève là où le trait s'arrête.

185.書家於“提”、“按”兩字，有相合而無相離。故用筆重處正須飛提，用筆輕處正須實按，始能免墮、飄二病。

A propos de ces deux caractères, “poser” et “soulever”, les calligraphes les conçoivent ensemble et non séparément. En conséquence, aux endroits où la pression sur le pinceau est importante, on devra le soulever avec zèle, aux endroits où la pression est légère, il faudra un réel appui au début du trait, on évitera ainsi les deux écueils d'un trait lourd ou flottant.

186.書有振、攝二法：索靖之筆短意長，善攝也；陸柬之之節節加勁，善振也。

En calligraphie, il y a deux méthodes appelées stimuler et assimiler. Suojing, dont le trait de pinceau était court mais l'idée profonde, excellait [dans la méthode qui consiste] à assimiler ; Lu Jianzhi, dont la calligraphie était très rythmée, excellait [dans la méthode qui consiste] à stimuler.

187.行筆不論遲速，期於備法。善書者雖速而法備，不善書者雖遲而法遺。然或遂貴速而賤遲，則又誤矣。

³⁸³ 原文：夫書肇於自然，自然既立，陰陽生焉；陰陽既生，形勢出矣。藏頭護尾，力在字中，下筆用力，肌膚之麗。故曰：勢來不可止，勢去不可遏，惟筆軟則奇怪生焉。Cai Yong, *Les neuf effets* : « La calligraphie naît de la nature. La nature une fois établie, naissent le *yin* et le *yang* ; quand le *yin* et le *yang* sont nés, apparaissent les formes et leurs effets. Pointe cachée, extrémité protégée, la force est au centre [même] du caractère. En abaissant le pinceau avec force, [on obtient] la beauté des chairs. C'est pourquoi je dis : l'effet visuel arrive sans qu'on puisse l'arrêter ; l'effet visuel s'en va, sans qu'on puisse le retenir. Il n'y a qu'un pinceau malléable pour faire naître l'extraordinaire. » Traduction personnelle.

Qu'il soit rapide ou lent, le mouvement du pinceau doit suivre des règles. Ceux qui excellent en calligraphie, bien qu'écrivant vite, suivent ces règles ; ceux qui ont un piètre niveau, bien qu'écrivant lentement, ne les suivent pas. Ainsi, ceux qui valorisent la vitesse d'exécution et qui déconsidèrent la lenteur se trompent.

188. 古人論用筆，不外“疾”、“澀”二字。澀，非遲也；疾，非速也。以遲速為疾澀，而能疾澀者無之。

Quand les Anciens parlent du maniement du pinceau, ils s'en tiennent à ces deux caractères : « prestesse » et « retenue ». « Retenue » ne signifie pas « lenteur » et « prestesse » ne signifie pas « vitesse ». Ceux qui prennent la lenteur et la prestesse pour la vitesse et la retenue ne peuvent achever ces deux qualités.³⁸⁴

189. 用筆者皆習聞澀筆之說，然每不知如何得澀。惟筆方欲行，如有物以拒之，竭力而與之爭，斯不期澀而自澀矣。澀法與戰掣同一機竅，第戰掣有形，強效轉至成病，不若澀之隱以神運耳。

Tous ceux qui manient le pinceau entendent parler de « retenue » mais ne savent pas comment l'atteindre. Quand le pinceau veut avancer mais que quelque chose résiste et qu'on lutte avec force, alors la qualité de « retenue » vient d'elle-même. Cela s'apparente à un pinceau « batailleur », mais cette dernière méthode conduite à l'excès peut se révéler un défaut, il vaut mieux utiliser la méthode subtile de la retenue pour parvenir à des déplacements de haute qualité.

190. 筆有用完，有用破。屈玉垂金，古槎怪石，於此別矣。

On peut manier le pinceau avec plénitude ou désinvolture: circonvolutions du jade et aiguilles d'argent, arbre sec et pierre étrange, ce sont deux méthodes distinctes.

191. 書以筆為質，以墨為文。凡物之文見乎外者，無不以質有其內也。

En calligraphie, on utilise le pinceau pour donner la tonalité fondamentale, l'encre pour nuancer cette tonalité. Parmi les objets dont le raffinement se voit à l'extérieur, il n'y en a aucun qui n'ait d'abord en lui-même une grande qualité.

³⁸⁴ Larousse : « Prestesse : Adresse à se mouvoir avec rapidité. » Le terme d'adresse fait ici toute la différence avec la pure vitesse.

II-2-2 Structure des caractères et agencement dans l'espace (§192-§204)

192.孫子云：“勝兵先勝而後求戰，敗兵先戰而後求勝。”此意通之於結字，必先隱為部署，使立於不敗而後下筆也。字勢有因古，有自構。因古難新，自構難穩，總由先機未得焉耳。

Sunzi dit : « L'armée victorieuse gagne et ensuite pense à se battre ; l'armée perdante se bat avant de chercher à gagner. »³⁸⁵ Il en est ainsi quand on forme des caractères, on doit d'abord les concevoir, puis veiller à ce qu'ils soient bien plantés, enfin abattre son pinceau. Quand à la configuration des caractères, certains la copient des Anciens, d'autres la forgent eux-mêmes. Chez les premiers, la nouveauté est rare, les seconds manquent d'assurance. Souvent, ceux qui favorisent d'abord le moment opportun ne l'atteignent pas.

193.欲明書勢，須識九宮。九宮尤莫重於中宮，中宮者，字之主筆是也。

主筆或在字心，亦或在四維四正，書著眼在此，是謂識得活中宮。如陰陽家旋轉九宮圖位，起一白，終九紫，以五黃為中宮，五黃何嘗必在戊己哉！

Si on désire mettre en lumière la configuration d'un caractère on doit connaître les Neufs Palais³⁸⁶. Dans ces Neufs Palais, il n'y a rien de plus important que le Palais du Centre, lequel peut être comparé au trait principal d'un caractère. Le calligraphe perçoit si le trait principal doit se situer au centre du caractère ou à sa périphérie, c'est ce qui s'appelle « obtenir un centre vivant ». Si l'Ecole du Yin/ Yang³⁸⁷ avait fait tourner la carte des Neufs Palais et mis le blanc en premier et le mauve en dernier, soit à la neuvième [position], le jaune, en cinquième position, serait devenu le Palais du Centre. Comment le cinq jaune aurait-il pu occuper cette position *wuji* ?³⁸⁸

³⁸⁵ Sunzi, *Sunzi shijia zhu, Zhuzi jicheng*, Shanghai : Shanghai shudian ; réée. 1986, vol. VI. [Les troupes victorieuses [*i.e.* qui sont soumises à la victoire] ne cherchent l'affrontement au combat qu'après avoir triomphé ; tandis que les troupes vaincues [*i.e.* qui sont vouées à la défaite] ne cherchent à vaincre qu'une fois le combat engagé.] François Jullien, *La propension des choses*, *op.cit.* p. 22.

³⁸⁶ Modes de la musique chinoise ancienne.

³⁸⁷ L'Ecole du Yin/ Yang et des Cinq Phases, école philosophique de l'époque des Royaumes Combattants (-475/-221). Nous adoptons la traduction d'Anne Cheng dans *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil : 1997. p. 239.

³⁸⁸ Renvoi au calendrier chinois des Troncs célestes.

194.畫山者，必有主峰為諸峰所拱向；作字者，必有主筆為余筆所拱向。
主筆有差，則余筆皆敗，故善書者必爭此一筆。

Celui qui peint une montagne doit d'abord tracer le sommet principal et puis les sommets secondaires qui l'entourent. Il en est de même pour tracer un caractère : on doit d'abord tracer le trait principal, puis les traits secondaires qui l'entourent. Si le trait principal est approximatif, les autres traits le seront aussi. Qui veut exceller en calligraphie doit toujours réussir ce trait principal.

195.字之為義，取孳乳浸多。言孳乳，則分形而同氣可知也。故凡書之仰承俯註，左顧右盼，皆欲無失其同焉而已。

Ce qui donne sens au caractère tient beaucoup aux dérivés. Ces dérivés sont pour beaucoup disparus mais ils se sont multipliés de façon fractale et on peut encore reconnaître leur racine commune. Ainsi, on doit bien garder l'unité des composants d'un caractère, composants placés en haut et en bas, à gauche et à droite.

196.結字疏密，須彼此互相乘除，故疏不嫌疏，密不嫌密也。然乘除不惟于疏密用之。

Dans la structure des caractères, les deux aspects lâche et serré doivent coexister. Les caractères composés de peu de traits ne doivent pas avoir réellement cette apparence, et c'est la même chose pour les caractères composés de nombreux traits. De fait, la nécessité de relier des principes opposés n'existe pas seulement pour ces deux aspects.

197.字形有內抱，有外抱。如上下二橫，左右兩豎，其有若弓之背向外弦向內者，內抱也；背向內弦向外者，外抱也。篆不全用內抱，而內抱為多；隸則無非外抱。辨正、行、草書者，以此定其消息，便知於篆隸孰為出身矣。

Dans la forme d'un caractère, il y a les deux aspects intérieur et extérieur. Si les traits horizontaux supérieur et inférieur et les traits verticaux à droite et à gauche ressemblent à un arc dont la partie ligneuse est tournée vers l'extérieur et la corde vers l'intérieur, on a l'aspect intérieur. A l'inverse, si la partie ligneuse est vers l'intérieur et la corde vers l'extérieur, on a l'aspect extérieur. Quand on écrit en écriture sigillaire, on n'utilise pas systématiquement l'aspect intérieur, même si on le fait dans la plupart des cas. Quand on écrit en écriture des scribes, on utilise l'aspect extérieur. Si on veut déterminer la persistance des styles sigillaire et de

chancellerie à travers les styles courant et cursif, on doit observer minutieusement de ces deux aspects.

198. 字體有整齊，有參差。整齊取正應也，參差取反應也。

Il y a des types de caractères bien ordonnés, d'autres irréguliers. [Les premiers] se conforment à la norme, les seconds s'y opposent.

199. 書要曲而有直體，直而有曲致。若弛而不嚴，剽而不留，則其所謂曲直者誤矣。

En calligraphie, ce qui est courbe doit contenir l'idée de la ligne droite, tandis que ce qui est droit doit contenir l'idée de quelque chose de courbe. Si le trait est relâché, sans tenue, ou bien trop rigide, sans douceur, c'est que l'on a commis une erreur dans la gestion du rapport entre la courbe et la droite.

200. 書一於方者，以圓為模稜；一於圓者，以方為徑露。蓋思地矩天規，不容偏有取舍。

En calligraphie, celui qui trace des formes carrées doit les moduler avec de la rondeur, tandis que celui qui donne de l'importance à ce qui est rond doit révéler le rond à partir du carré. La terre est carrée et le ciel est rond : comment pourrait-on avoir une préférence ?

201. 書宜平正，不宜欹側。古人或偏以欹側勝者，暗中必有撥轉機關者也。

《畫訣》有“樹木正，山石倒；山石正，樹木倒”，豈可執一石一木論之？

La forme des caractères doit être plate et droite et non oblique. Cependant, les Anciens affirmaient que quelqu'un aurait obtenu du succès en adoptant un style oblique. Il y a des points obscurs dans cette affirmation mais il existe certainement des cas de ce genre. Dans les « Formules pour la peinture », on trouve [cette expression] : “Si les arbres sont droits, les rochers sont obliques ; si les rochers sont droits, les arbres sont obliques”. Comment peut-on, avec ce qui vient d'être dit, se référer seulement aux rochers et aux arbres ?

202. 論書者謂晉人尚意，唐人尚法，此以觚稜間架之有無別之耳。實則晉無觚稜間架，而有無觚稜之觚稜，無間架之間架，是亦未嘗非法也；唐有觚稜間架，而諸名家各自成體，不相因襲，是亦未嘗非意也。

Les critiques affirment que la calligraphie de la dynastie Jin privilégie l'idée, celle de la dynastie Tang privilégie les règles, et que leurs différences se trouvent dans la

présence ou l'absence d'angles, d'arêtes et de charpente. Effectivement, au temps de la dynastie Jin, il n'y avait ni angles ni charpente visible, cependant il y avait déjà des angles et des arêtes sans angles ni arêtes, il y avait déjà une charpente sans charpente. Donc, on ne peut affirmer que la calligraphie des Jin fut privée de règles. D'autre part, dans la calligraphie Tang, il y avait des angles, arêtes et charpentes, mais quand un calligraphe de cette époque créait son style, il ne se contentait pas de reproduire l'héritage familial, c'est pourquoi on ne peut affirmer que la calligraphie Tang fut privée d'idée.

203.書之章法有大小。小如一字及數字，大如一行及數行、一幅及數幅，皆須有相避相形、相呼相應之妙。

La méthode de composition d'une œuvre de calligraphie obéit à une « grande règle » et à une « petite règle ». La « petite règle » concerne le rapport entre un et plusieurs caractères tandis que la « grande règle » concerne le rapport entre une et plusieurs colonnes ou entre un et plusieurs rouleaux. Ces deux méthodes doivent jouer sur le merveilleux de la similitude formelle et de la dissemblance, de la correspondance et du contraste.

204.凡書，筆畫要堅而渾，體勢要奇而穩，章法要變而貫。

En calligraphie, les tracés du pinceau doivent être solides et spontanés, le style doit être original et stable, la méthode de composition doit montrer changements et cohérence.

III-3 Troisième partie : Esthétique

III-3-1 Jugements esthétiques (§205-§226)

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

L'essentiel de la calligraphie peut se résumer à la combinaison des deux caractères « os-souffle », laquelle peut être exprimée par le binôme « pénétrer-atteindre ». Quand le souffle de l'os passe par le centre du caractère, cela s'appelle « pénétrer », quand il passe à la périphérie, cela s'appelle « atteindre ». Grâce à cette traversée du souffle de part en part, la densité comme la grosseur des caractères parviennent à un niveau d'excellence ; en son absence, l'écriture est malade.

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

Les caractères [mûs par] une force résolue sont [dits] « osseux », ceux qui sont [mûs par] une force retenue sont [dits] « tendineux ». On utilise [ses propres] os pour obtenir [le caractère] osseux, donc les doigts doivent rester fermes ; c'est avec [ses] tendons qu'on obtient [la qualité] tendineuse, donc le poignet doit rester suspendu.

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

Wei Guan excellait en écriture cursive et ses contemporains disaient de lui qu'il avait acquis les tendons de Boying [Zhang Zhi], ils ne parlaient pas encore des os. Dame Wei, dans son *Tableau des manœuvres du pinceau*, parla la première de ces deux qualités réunies « beaucoup d'os et tendons abondants »³⁸⁹. Il faut attendre l'ouvrage *Jishi Manqing wen* [Mémorial pour les écrits de Manqing] de Fan Wenzheng pour trouver la formule : « les tendons de Yan et les os de Liu »³⁹⁰ et que « tendons » et « os » soient davantage distingués.

208.書少骨則致銷墨豬。然骨之所尚，又在不枯不露。不然，如髑髏固非少骨者也。

³⁸⁹ « 善鑒者不寫，善寫者不鑒。善筆力者多骨，不善筆力者多肉，多骨微肉者謂之筋書，多肉微骨者謂之墨豬。多力豐筋者聖，無力無筋者病。一一從其消息而用之。 » Wei Furen 衛夫人 [Dame Wei], *Bizhentu* 筆陣圖 [Tableau des manœuvres du pinceau], LDSFLWX, p. 22. « Les connaisseurs [en calligraphie] ne sont pas nécessairement de bons calligraphes ; les bons scripteurs ne sont pas inévitablement des experts. Les calligraphes au coup de pinceau fort réalisent des caractères à solide ossature ; ceux qui manquent de force font des caractères très en chair ; ceux dont les caractères sont très osseux avec peu de chair ont une écriture dite musclée ; ceux dont les caractères sont charnus mais peu osseux ont une écriture de cochons. Une écriture supérieure est faite de force et de tension ; une écriture sans force ni tension est malade. Il faut suivre ces recommandations une à une et les mettre en œuvre. » Trad. Yolaine Escande, *Traité (1)*, pp. 142-143.

³⁹⁰ 蘇軾文集卷六十八，書石曼卿詩筆後：「范文正公《祭曼卿文》，其略曰：「曼卿之才，大而無媒，不登公卿，善人是哀。曼卿之詩，氣豪而奇。大愛杜甫，酷能似之。曼卿之筆，顏筋柳骨。散落人間，寶為神物。曼卿之心，浩然無機。天地一醉，萬物同歸。不見曼卿，憶兮如生。希世之人，死為神明。」方此時，世未有言曼卿為神仙事。後十餘年，乃有芙蓉之說，不知文正公偶然之言乎，抑亦有以知之也？元符三年十月十六日書。」 Sushi wenji 蘇軾文集 [Oeuvres complètes de Sushi], *Shuhou wubailiushou* 書后五百六首 [Cinq cents soixante poèmes commentant les calligraphies], http://www.wenxue100.com/book_GuDianShiCiWen/singleBookRead_1.aspx?bookid=23&bookIndexId=137&CurrentPageNo=5 Vérifié le 18/08/2015.

Les écritures ayant peu d'os sont appelées « cochons d'encre ». Ainsi, ce qu'on apprécie dans l'os, c'est qu'il ne soit pas sec et ne se montre pas. Pourtant, il ne doit pas avoir la consistance d'un crâne, même si celui-ci, assurément, ne manque pas d'os !

209.骨力形勢，書家所宜並講。必欲識所尤重，則唐太宗已言之，曰：

“求其骨力，而形勢自生。”³⁹¹

Les calligraphes doivent considérer tout autant la force de l'ossature que la configuration des formes. Quant à savoir lequel de ces deux aspects a le plus d'importance, l'Empereur Taizong des Tang en a déjà parlé clairement : “Je recherche la force de l'ossature et, ce faisant, la configuration des formes se met en place d'elle-même.”³⁹²

210.書要兼備陰陽二氣。大凡沈著屈郁，陰也；奇拔豪達，陽也。

La calligraphie doit posséder tout à la fois les polarités *yin* et *yang*. Tout ce qui est calme et pondéré, ce qui se laisse plier et qui maintient les souffles à l'intérieur³⁹³ exprime l'aspect *yin* ; tout ce qui est extraordinaire et excessif, droit et qui manifeste les souffles vers l'extérieur³⁹⁴ exprime l'aspect *yang*.

211.高韻深情，堅質浩氣，缺一不可以為書。

Haute résonance et sentiments profonds, absence d'artifice et vaste souffle : s'il manque un de ces [quatre éléments], ce ne sera pas de la calligraphie.

212.凡論書氣，以士氣為上。若婦氣、兵氣、村氣、市氣、匠氣、腐氣、儻氣、俳氣、江湖氣、門客氣、酒肉氣、蔬筍氣，皆士之棄也。

³⁹¹ 唐太宗《論書》：“今吾臨古人之書，殊不學其形勢，惟在求其骨力，而形勢自生爾。吾之所以為皆先作意，是以果能成也。”

³⁹² Traduction de M. Billeter : « Le calligraphe doit porter une égale attention à l'ossature et au mouvement d'ensemble. Si l'on tient à décider lequel l'emporte en définitive, qu'on se rapporte à ce qu'en dit l'empereur Taizong des Tang : Cherchez la puissance de l'ossature, le mouvement d'ensemble viendra par surcroît. » *Essai*, p. 277.

³⁹³ *Yu* 郁 : terme issu du vocabulaire de la médecine traditionnelle chinoise. Désigne une obstruction, un engorgement dans la circulation des souffles et la sensation d'oppression qui en découle. Sur le plan psychologique, ce terme désigne un état de dépression lié au blocage du *yang* 陽.

³⁹⁴ *Da* 達 est également un terme de médecine traditionnelle chinoise. Il est l'abréviation de *daxie* 達邪, méthode thérapeutique pour expulser les pervers en les pénétrant et les faisant repartir vers l'extérieur. Plus largement, ce terme désigne un mouvement qui avance sans rencontrer d'obstacle, un mouvement vers l'extérieur, une manifestation. Nous avons ajouté “souffle” alors que la phrase chinoise ne contient pas ce terme, mais dans les descriptions du *yin* comme du *yang*, c'est bien de souffles dont il s'agit.

D'ordinaire, quand on parle de souffle en calligraphie, on considère le souffle du lettré comme le plus important. Comme si le souffle de la femme et celui du soldat, le souffle du villageois, celui du citadin, le souffle laborieux, le souffle corrompu, le souffle du rustre et celui du bouffon, le souffle sournois, le souffle du parasite, les souffles de l'alcool, de la viande et des légumes, en étaient les rejets.

213.書要力實而氣空。然求空必於其實，未有不透紙而能離紙者也。

Les aspects essentiels de la calligraphie sont une force stable et un souffle léger. Cependant, pour atteindre cette légèreté, il faut soigner la force. Si on n'est pas capable de traverser le papier, alors on ne peut pas non plus s'élever au-dessus de lui.

214.書要心思微，魄力大。微者條理於字中，大者旁礴乎字外。

En calligraphie, il faut que le cœur et la pensée [développent une attention] minutieuse, que l'âme [possède] une grande force. La minutie [est visible] dans l'ordonnement au cœur des caractères, la grandeur [est présente] dans la majesté de leur [forme] extérieure.

215.筆畫少處，力量要足以當多；瘦處，力量要足以當肥。信得“多少”、“肥瘦”形異而實同，則書進矣。

Dans les endroits où les traits sont peu nombreux, il doit y avoir assez de force pour donner l'impression qu'ils sont nombreux ; quant aux endroits « maigres », il doit y avoir assez de force pour donner l'impression qu'ils sont « gras ». Si on comprend que les relations entre les concepts de « peu nombreux » et de « nombreux » et de « maigre » et de « gras » sont différentes dans la forme mais égales dans la substance, on peut atteindre un niveau plus haut.

216.司空表聖之《二十四詩品》，其有益於書也，過於庾子慎之《書品》。

蓋庾《品》只為古人標次第，司空《品》足為一己陶胸次也。此惟深於書而不狃於書者知之。

L'œuvre *Evaluation de poèmes en vingt-quatre sections* de Sikong Biaosheng³⁹⁵ est plus intéressante pour l'étude de la calligraphie que l' *Evaluation des calligraphes*³⁹⁶

³⁹⁵ Sikong Tu 司空圖, zi Biaosheng 表聖 (837-908), était un poète et un critique de poésie de la dynastie des Tang. Dans sa biographie contenue dans le *Jiu Tang shu*, on apprend que ses œuvres complètes contiennent trente rouleaux. *Ershisi shipin* 二十四詩品 [Evaluation de poèmes en vingt-quatre sections] est un traité poétique où les poèmes sont classés en vingt-quatre rubriques en

de Yu Zishen [Yu Jianwu] parce que dans son œuvre, ce dernier se limite à commenter le niveau atteint par ses prédécesseurs et à les classer de façon hiérarchisée tandis que Sikong [Tu] propose un critère de jugement personnel. [Celui qui veut apprécier la différence entre les deux] doit bien connaître la calligraphie, mais ne pas se limiter à elle.

217.書與畫異形而同品。畫之意象變化，不可勝窮，約之，不出神、能、逸、妙四品而已。

La calligraphie et la peinture ont des formes différentes mais se prêtent au même type de classement. En peinture, la variation des idées et des figures sont inépuisables. Pour être concis, les œuvres ne peuvent sortir de ces quatre classes : divine, talentueuse, extraordinaire ou merveilleuse. Voilà tout.

218.論書者曰“蒼”，曰“雄”，曰“秀”，余謂更當益一“深”字。凡蒼而涉於老禿，雄而失於粗疏，秀而入於輕靡者，不深故也。

Les commentateurs parlent des concepts d' « aride », de « viril » et de « gracieux » mais je retiens que « profond » est encore plus important. Celui qui prend seulement en considération l'aspect « aride », se cogne à la vieillesse et à la sécheresse, celui qui donne plus d'importance à la virilité se perd dans la brutalité et la négligence, celui qui, à l'inverse, donne plus d'importance à la grâce finit dans la superficialité et la vulgarité, et tout cela arrive parce qu'on n'a pas cherché à être profond.

219.靈和殿前之柳，令人生愛；孔明廟前之柏，令人起敬。以此論書，取姿致何如尚氣格耶？

Les saules devant le Palais Linghe nous emplissent d'amour³⁹⁷ et les cyprès devant le Temple Kongming suscitent le respect³⁹⁸. Si on utilise ces deux [allusions

fonction de leurs caractéristiques formelles. Pour chaque rubrique, l'auteur décrit le style nommé à l'aide de douze vers de quatre caractères. On trouvera plus loin la traduction de l'ensemble des catégories ainsi qu'un exemple de définition sous forme versifiée.

³⁹⁶ *L'évaluation des calligraphes* est la première tentative d'un critique de plaquer la méthode d'évaluation des fonctionnaires sur celle d'artistes calligraphes. Yu Jianwu passe ainsi en revue cent vingt-trois calligraphes de la dynastie des Han aux dynasties des Liang et des Qi et les range en neuf catégories. Seule leur habileté dans les écritures régulière et cursive est évaluée. Voir la traduction complète par Yolaine Escande dans les *Traité chinois de peinture et de calligraphie* (Tome 1), p. 261.

³⁹⁷ « 劉悛之為益州，獻蜀柳數株，枝条甚長，狀若絲綉。時旧宮芳林苑始成，武帝以植於太昌靈和殿前，常賞玩咨嗟，曰：‘此楊柳風流可愛，似張緒當年時。[Quand Liu Quan était à Yizhou, il offrit des peupliers en nombre. Leurs branches étaient longues, elles ressemblaient à des fils de

littéraires] pour parler de calligraphie, on peut se demander en quoi la recherche d'élégance et de perfection [formelle] serait supérieure à celle de la prestance personnelle.

220. 學書者始由不工求工，繼由工求不工。不工者，工之極也。《莊子·山木篇》³⁹⁹曰：“既雕既琢，復歸於樸。”善夫！

Celui qui étudie la calligraphie doit d'abord chercher à passer du « non ouvrage » à l' « ouvrage » puis du « non ouvrage » à l' « ouvrage ». En réalité, dans l'art de l'écriture, le « non ouvrage » représente le niveau suprême de l' « ouvrage ». Dans le chapitre « L'arbre de la montagne » du *Zhuangzi* est écrit: « Il faut graver et polir, mais à la fin revenir à l'état brut »⁴⁰⁰. C'est excellent !

221. 怪石以醜為美，醜到極處，便是美到極處。一“醜”字中，邱壑未易盡言。

Des pierres aux formes étranges à cause de leur laideur semblent belles et si elles atteignent la suprême laideur, elles rejoignent certainement le suprême degré de beauté. En réalité, nous n'avons pas fini d'expliquer les méandres du concept de « laideur ».

222. 俗書非務為妍美，則故托醜拙。美醜不同，其為為人之見一也。

soie. A l'époque où l'on commençait à construire le jardin de l'ancien palais, l'Empereur Wu avait demandé à ce que ces peupliers soient plantés devant le Palais Linghe, et souvent il les admirait en soupirant : “ Ces peupliers sont distingués et admirables, ils ressemblent aux années où Zhang Xu a vécu ” » *Nanshi* 南史 [Histoire des dynasties du Sud], *juan* 5, « Qiben jixia 齊本紀下第五 [Livre des Qi, 5] ». [<http://ctext.org>] Visité le 1/10/14.

³⁹⁸ Du Fu 杜甫 (712-770), « Gubo xing 古柏行 [Balade de l'ancien cyprès] » et « Shu xiang 蜀相 [Le temple du Premier Ministre] »: ces poèmes sont présentés en intégralité dans notre analyse.

⁴⁰⁰ 北宮奢為衛靈公賦斂以為鐘，為壇乎國門之外，三月而成上下之縣。王子慶忌見而問焉，曰：「子何術之設？」奢曰：「一之間，無敢設也。奢聞之：『既彫既琢，復歸於樸。』侗乎其無識，僂乎其怠疑；萃乎芒乎，其送往而迎來；來者勿禁，往者勿止；從其彊梁，隨其曲傅，因其自窮。故朝夕賦斂而毫毛不挫，而況有大塗者乎！」 *Bei-gong She was collecting taxes for duke Ling of Wei, to be employed in making (a peal of) bells. (In connexion with the work) he built an altar outside the gate of the suburban wall; and in three months the bells were completed, even to the suspending of the upper and lower (tiers). The king's son Qing-ji saw them, and asked what arts he had employed in the making of them. She replied, 'Besides my undivided attention to them, I did not venture to use any arts. I have heard the saying, "After all the carving and the chiselling, let the object be to return to simplicity." I was as a child who has no knowledge; I was extraordinarily slow and hesitating; they grew like the springing plants of themselves. In escorting those who went and meeting those who came, my object was neither to hinder the comers nor detain the goers. I suffered those who strongly opposed to take their way, and accepted those who did their best to come to terms. I allowed them all to do the utmost they could, and in this way morning and evening I collected the taxes. I did not have the slightest trouble, and how much more will this be the case with those who pursue the Great Way (on a grand scale)!'* Traduction James Legges, Chinese Text Project [<http://ctext.org/zhuangzi/tree-on-the-mountain>]

La calligraphie populaire poursuit ostensiblement la beauté et par voie de conséquence renforce la laideur. En réalité, les canons de la beauté ne coïncident pas toujours et leurs différences se trouvent dans les différentes façons de voir les choses.

223.書家同一尚熟，而熟有精粗深淺之別，惟能用生為熟，熟乃可貴。自世以輕俗滑易當之，而真熟亡矣。

Les calligraphes sont tous d'accord pour donner de l'importance à la maturité, mais celle-ci peut être raffinée ou grossière, profonde ou légère. C'est uniquement quand la pratique, partant du degré zéro, devient mûre, qu'elle a de la valeur. Dans la société, on se contente souvent de ce qui est populaire, facile et superficiel, et dans ce cas la véritable maturité disparaît.

224.書非使人愛之為難，而不求人愛之為難。蓋有欲無欲，書之所以別人天也。

Il est difficile de produire une calligraphie qui ne plaise à personne et de ne pas chercher à ce que nos œuvres plaisent. La présence ou l'absence de ce désir [de plaire] est ce qui différencie les calligraphies humaines et célestes ⁴⁰¹.

225.學書者務益不如務損，其實損即是益。如去寒去俗之類，去得盡，非益而何？

Celui qui étudie la calligraphie cherche le moyen « d'augmenter » plutôt que de « diminuer ». En réalité, « diminuer » veut aussi dire « augmenter », si, en effet, on arrive à supprimer totalement des défauts comme la froideur ou la vulgarité, n'augmente-t-on pas le niveau de sa propre calligraphie ?

226.書要有為，又要無為，脫略、安排俱不是。

La calligraphie doit avoir un but, mais en même temps elle ne doit pas se préoccuper de le poursuivre. Aussi bien le manque d'attention que l'attention excessive sont des attitudes incorrectes.

⁴⁰¹ Simon Leys traduit ainsi ce passage : « Un calligraphe du XIX^e siècle remarquait : « En art, ce n'est pas de plaire qui est difficile ; ce qui est difficile, c'est de ne pas chercher à plaire. Le désir de plaire rend l'œuvre commune, son absence la rend naïve et vraie. » Leys, Simon, « Premiers éléments d'un petit dictionnaire de la peinture chinoise », in *Trésors du Musée national du Palais, Taipei, Mémoire d'Empire*. Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux, 1998. p. 245.

III-3-2 Le calligraphe et son œuvre (§227-§245)

227. 《洛書》為書所托始。《洛書》之用，五行而已；五行之性，五常而已。故書雖學于古人，實取諸性而自足者也。

*L'Écrit de la Luo*⁴⁰² : c'est là l'origine de toute calligraphie. A quoi sert cet écrit ? [A présenter] les cinq agents ; quelle est la nature de ces cinq agents ? Ce sont les cinq vertus. En conséquence, même si la calligraphie s'apprend des Anciens, en réalité il faut s'inspirer de sa propre nature et chercher la complétude.

228. 書，陰陽剛柔不可偏陂。大抵以合於《虞書》"九德"為尚。

En calligraphie, il ne faut jamais exagérer le côté *yin* ni le côté *yang*, la force ou la faiblesse. Si on est d'accord avec ce qui est écrit dans le texte du *Yushu* à propos des « Neuf vertus », on peut arriver à un niveau plus haut.

229. 揚子以書為心畫，故書也者，心學也。心不若人，而欲書之過人，其勤而無所也宜矣。

Yang Zi [Yang Xiong] tenait la calligraphie pour une peinture du cœur⁴⁰³, c'est pourquoi la calligraphie, c'est l'étude du cœur. Si la qualité humaine de quelqu'un ne vaut pas celle des autres mais qu'il souhaite que sa calligraphie dépasse celle des autres, c'est peine perdue, quand bien même il travaillerait d'arrache-pied !

230. 寫字者，寫誌也。故張長史授顏魯公曰：“非誌士高人，詎可與言要妙！”⁴⁰⁴

⁴⁰² *Luo Shu* 洛書 *Écrit de la Luo* : diagramme symbolique du monde où les neuf premiers nombres sont disposés en carré magique et qu'une tortue de la rivière Luo aurait apporté à Yu le Grand 禹, le fondateur de la dynastie des Xia. C'est une représentation de théories cosmologiques, fondée sur la valeur des nombres et sur le *Yi Jing* 易經.

⁴⁰³ « 書心畫也。言心聲也。[L'écriture est une peinture du cœur. La parole est le son du cœur.] » *Wenshen* 問神 [S'enquérir des esprits] in Yang Xiong 楊雄 (-53/-18), *Fayan* 法言 [Propos modèles], *juan 5*. [<http://ctext.org/yangzi-fayan/juan-wu>]

⁴⁰⁴ « 張公乃當堂踞坐床，而命仆居乎小榻，乃曰：“書法玄微，難妄傳授。非志士高人，詎可言其要妙？書之求能，且攻真草，今以授予，可須思妙。[Zhang Xu s'assit alors sur le lit et m'indiquant un sofa, il me dit : « Il est impossible de transmettre la subtilité mystérieuse de la calligraphie, comment parler de sa beauté si ce n'est à un homme aux aspirations élevées ? La calligraphie présuppose du talent, et pour ceux qui choisissent les genres réguliers et cursifs, ils peuvent bénéficier de ma transmission, mais ils devront élever leur esprit vers le domaine du merveilleux.] » Yan Zhenqing 顏真卿, *Zhang Changshi shier yi bifa* 記張長史十二意筆法記 [A propos des douze idées de la méthode de pinceau de Zhang Xu], in *Quan Tangwen* 全唐文 [Écrits des Tang], *juan 337*. Traduction personnelle.

Ecrire des caractères, c'est comme écrire ses [propres] aspirations. C'est pourquoi Zhang Xu transmet à Yan Zhenqing : « Qui peut discuter sur les éléments essentiels du merveilleux avec quelqu'un qui n'a pas de hautes aspirations ! »

231.宋畫史解衣槃礴，張旭脫帽露頂，不知者以為肆誌，知者服其用誌不紛。

Le peintre des Song se déshabilla et s'accroupit, Zhang Xu retira son chapeau laissant voir le sommet de sa tête. Les non-connaisseurs y virent une aspiration capricieuse, les connaisseurs furent [au contraire] convaincus par l'application de leur aspiration à une seule [tâche].

232.筆性墨情，皆以其人之性情為本。是則理性情者，書之首務也。

La nature foncière du [travail du] pinceau et les nuances de l'encre prennent racine dans la nature foncière et les dispositions émotionnelles du calligraphe. C'est pourquoi la première tâche de celui-ci est de soigner sa nature et de mettre en ordre ses émotions.

233.鐘繇筆法曰：“筆跡者，界也；流美者，人也。”右軍《蘭亭序》言“因寄所托”，“取諸懷抱”，似亦隱寓書旨。

Dans le traité de Zhong You *De la méthode du pinceau*, il dit : « Les traces du pinceau font partie du monde matériel, mais c'est de l'homme que jaillit la beauté. » Wang Xizhi écrit dans la *Préface au pavillon des orchidées* : « confier ses sentiments à l'extérieur », « exprimer ce que nous portons à l'intérieur de nous », cela semble être le sens caché de la calligraphie.

234.張融云：“非恨臣無二王法，恨二王無臣法。”余謂但觀此言，便知其善學二王。儻所謂見過於師，僅堪傳授者耶？

Zhang Rong⁴⁰⁵ dit : « Ne regrettez pas que je ne maîtrise pas la méthode des deux Wang, regrettez plutôt que les Deux Wang ne maîtrisent pas ma méthode ! » Je dis qu'il suffit d'observer cette parole pour savoir que [son auteur] était doué pour

⁴⁰⁵ Zhang Rong 張融, zi Siguang 思光 (444-497) Homme de lettres et calligraphe durant la dynastie des Qi (Dynasties du Sud). Il fut entre autre *Situ zuochangshi* 司徒左長史 (Secrétaire général de gauche au Ministère de l'éducation) d'où son appellation Zhang Changshi 張長史. Versé dans le bouddhisme, il participa à la controverse qui secoua l'époque et dont le *Hongming ji* 弘明集 [Recueil de Vaste Clarification], traité apologétique composé vers 510 par le moine Seng you 僧祐 (444-518) garde la trace. Issu d'une famille aisée et influente, pétri du *Laozi* et des *Mutations des Zhou*, il était célèbre pour son comportement hors normes qui lui valut d'être renvoyé de ses fonctions de maître des rites à la cour des (Liu)Song, ses discours enflammés et sa calligraphie cursive.

l'étude et la copie des Deux Wang. N'est-ce pas là voir plus loin que ses maîtres sans se limiter à l'enseignement transmis ?

235.唐太宗論書曰：“吾之所為，皆先作意，是以果能成。”虞世南作《筆髓》，其一為《辨意》。蓋書雖重法，然意乃法之所受命也。

Tang Taizong disait en commentant l'art de la calligraphie : « Quand j'écris, ma première préoccupation est l'idée principale, ainsi j'obtiens toujours de bons résultats ». Dans *La moëlle du pinceau* de Yu Shinan, le premier essai s'intitule « Distinguer l'idée »⁴⁰⁶ et ceci parce qu'en calligraphie, même si la méthode est importante, c'est pourtant l'idée qui lui dicte la direction à prendre.

236.東坡論吳道子畫“出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外”。推之於書，但尚法度與豪放，而無新意妙理，未矣。

Su Dongpo [Su Shi] dit de la peinture de Wu Daozi : « Il créa des idées nouvelles au sein même des lois établies et plaça [de surcroît] le principe du merveilleux dans l'affranchissement des petites règles. » Si on applique cela à la calligraphie, et que l'on donne de l'importance aux lois comme à l'affranchissement des petites règles, alors il est impossible que [de cela] ne naissent pas idées neuves et principes merveilleux.

237.學書通於學仙，煉神最上，煉氣次之，煉形又次之。

L'étude de la calligraphie est comme le chemin à parcourir pour devenir un être immortel. Le plus important est de forger son esprit, ensuite, de forger son souffle, et en dernier lieu de forger son corps.

238.書貴入神，而神有我神、他神之別。入他神者，我化為古也；入我神者，古化為我也。

En calligraphie, l'entrée dans la dimension spirituelle est valorisée, et, dans ce cadre-là, il faut distinguer son propre esprit de celui des autres. Celui qui parvient à entrer dans la dimension spirituelle des autres se transforme en Ancien, celui qui pénètre dans son propre esprit incorpore en soi les Anciens.

239.觀人於書，莫如觀其行草。東坡論傳神，謂“具衣冠坐，斂容自持，則不復見其天”。《莊子·列禦寇》篇云：“醉之以酒而觀其則”，皆此意也。

⁴⁰⁶ En fait, Liu Xizai a fait l'amalgame entre deux paragraphes de *La moëlle du pinceau*, l'un appelé *bianying* 辨應 [distinguer les correspondances] et le suivant appelé *zhiyi* 指意 [indiquer l'intention].

Quand on observe les gens à travers leur calligraphie, il est préférable d'examiner la courante et la cursive. Su Dongpo [Su Shi], à propos du concept «transmettre l'esprit»⁴⁰⁷ disait : « Si quelqu'un est assis avec les vêtements et le chapeau en ordre, avec le visage sérieux ou solennel, on ne peut réellement connaître sa vraie nature. » Dans le *Zhuangzi*, au chapitre « Lie Rempart-contre-les-brigands »⁴⁰⁸ est écrit : « Si on saouïe une personne avec du vin, on peut observer son vrai visage. » Ces deux exemples véhiculent la même idée.

240. 書，如⁴⁰⁹也，如其學，如其才，如其誌⁴¹⁰。總之，曰如其人而已。

La calligraphie est « à l'image de » : à l'image du degré d'étude, du talent, de l'aspiration. Pour résumer, la calligraphie est à l'image du calligraphe, et tout est dit.

241. 賢哲之書溫醇，俊雄之書沈毅，畸士之書歷落，才子之書秀穎。

La calligraphie des sages est chaude et sincère, tandis que celle des personnes brillantes et viriles est stable et forte. La calligraphie des personnes excentriques a un style particulier, tandis que celle des lettrés est gracieuse et intelligente.

242. 書可觀識。筆法字體，彼此取舍各殊，識之高下存焉矣。

⁴⁰⁷ Ce concept fut introduit dans les traités picturaux par Gu Kaizhi (vers 345-406). Elle indique la capacité à saisir l'esprit d'une personne et à la transmettre à son portrait et, plus généralement, la capacité à saisir l'esprit des êtres et des choses et à le transmettre en peinture. En calligraphie, le calligraphe transmet son propre esprit à travers son écrit, surtout lorsqu'il s'adonne à des genres cursifs aux gestes plus libres que les genres réguliers.

⁴⁰⁸ “醉之以酒而觀其則”，*Zhuangzi* 莊子，« *Zapian* 雜篇 [Chapitres divers] », « Lie Yukou 列御寇 Lie Rempart-contre-les-brigands », chap. 32, § 19. [<http://ctext.org/>] La traduction de Jean Lévi est : « [...] il décèle la retenue par l'ivresse ». Jean Lévi, *Les œuvres de Maître Tchouang*, op.cit. p. 278.

⁴⁰⁹ 倉頡之初作書，蓋依類象形，故謂之文，其後形聲相益，即謂之字。文者物象之本，字者言孳乳而寢多也。箸於竹帛謂之書，書者如也。以迄五帝三王之世，改易殊體.....及宣王 大史籀 著大篆十五篇，與古文或異。[Au début, lorsque Cang Jie créa l'écriture, il copia les formes en s'appuyant sur les ressemblances. C'est pourquoi on les appela « figures ». Ensuite, les prononciations s'ajoutant aux graphies, on les appela des « caractères ». Les figures représentent l'essentiel de l'aspect des choses. Le mot caractère signifie multiplication par reproduction. On appelle les textes écrits sur bambous et sur soie des « chroniques » *shu* 書. *Shu* signifie se conformer *ru* 如.] Xu Shen, *Showen jiezi*, traduction Françoise Bottéro, op.cit., p. 19.

⁴¹⁰ « 陶淵明言 “常著文章自娛，頗示己誌”，書畫家當亦雲爾，彼蓋即以書畫為文章也。[Tao Yuanming dit : « Quand j'écris une œuvre littéraire, je me fais plaisir et je révèle quelque peu mes aspirations », ce qui vient d'être dit s'applique aux calligraphes et aux peintres, pour lesquels l'œuvre graphique remplace l'œuvre littéraire.] » *Aphorismes sur les arts de l'écrit*, op.cit., p. 756. Traduction personnelle.

A travers la calligraphie, on peut observer les connaissances d'une personne. Le choix dans la façon d'utiliser le pinceau, dans le modelé des caractères dépend du niveau des connaissances.

243.揖讓騎射，兩人各善其一，不如並於一人。故書以才度相兼為上。

Il y a celui qui rend le salut formel et celui qui chevauche et tire à l'arc. Chacun s'illustre dans un seul talent. Cependant, ce serait mieux si ces deux talents se trouvaient réunis dans la même personne. En calligraphie sont considérées comme œuvres supérieures celles qui expriment à la fois talent artistique et attitude respectueuse.

244.書尚清而厚，清厚要必本於心行。不然，書雖幸免薄濁，亦但為他人寫照而已。

La calligraphie donne priorité à la pureté et à l'épaisseur. Celles-ci viennent nécessairement de la vie intérieure. Dans le cas contraire, même si l'écriture fuit la superficialité et la confusion, elle ne sera que le reflet de l'écriture des autres.

245.書當造乎自然。蔡中郎但謂書肇於自然，此立天定人，尚未及乎由人復天也。

La calligraphie doit être créée à partir de la nature. Cai Yong disait que la calligraphie prend son origine dans la nature. Cette façon de dire indique que le Ciel préside [aux créations] humaines, mais il n'a pas encore expliqué le retour de l'homme au Ciel .

246.學書者有二觀：曰觀物，曰觀我。觀物以類情，觀我以通德。如是則書之前後莫非書也，而書之時可知矣。

L'étude de la calligraphie repose sur deux observations : l'observation des choses, l'observation de soi-même. Observer les choses pour se conformer à la réalité et s'observer soi-même pour connaître nos vertus. En procédant ainsi, il n'y a aucune préparation ou action postérieure qui ne soit déjà de la calligraphie. Quand on pratique la calligraphie, on en est conscient.

III- Analyse de la pensée esthétique de Liu Xizai

Nous avons développé une analyse en trois axes : un axe philosophique qui nous permettra de mieux cerner les présupposés philosophiques du « Précis de calligraphie », un axe de critique historique qui mettra en relief la vision de l'histoire de l'art calligraphique qui s'en dégage et un axe proprement esthétique qui regroupera à la fois une analyse des jugements sur l'art, le beau et la sensibilité et mettra en relief la terminologie spécifique de ces jugements. Dans ce troisième axe, nous insisterons sur un aspect de la pensée esthétique qui nous semble tout à fait spécifique à la pensée chinoise, à savoir la vision de l'œuvre écrite comme un corps respirant.

III- 1 Présupposés philosophiques

Sensibilité à la nature et intentionalité du calligraphe : les deux sources de données dans le processus de figuration

Liu Xizai n'entre pas dans son sujet sans un préalable philosophique et ne le quitte pas sans une conclusion de même nature. Le premier paragraphe plonge le lecteur dans le fonds commun de la pensée chinoise, la pensée d'avant la démarcation devenue trop classique – confucianisme, taoïsme, bouddhisme - en reprenant le récit de la naissance de l'écriture tel qu'il est présenté dans le *Zhouyi* 周易 [Mutations des Zhou]. Le second paragraphe puise aux sources du taoïsme et du confucianisme en posant les notions de *tian* 天 [Ciel] et de *gu* 古 [les Anciens] et en les reliant avec des termes clés de la métaphysique, à savoir *zhang* 章 [beauté, ordonancement naturel] et le *bian* 變 [changement]. Ensuite, le lecteur est conduit à travers l'histoire des courants et des œuvres, des maîtres calligraphes et des jugements portés, avec de nombreuses résurgences de cette philosophie liminaire, laquelle reste présente lorsque l'auteur traite du maniement du pinceau et de

l'agencement des caractères et apparaît de nouveau très clairement dans les deux dernières parties du « Précis de calligraphie », quand Liu Xizai s'essaie à un historique de l'appréciation esthétique et aborde la question des rapports entre le calligraphe et son œuvre. Enfin, les deux derniers paragraphes referment ce texte sur une note hautement philosophique.

Nous suivrons les cheminements de l'auteur à travers les emprunts les plus significatifs aux traditions métaphysique et philosophique chinoises en vérifiant les sources de ses propos et en soulignant la distance prise par Liu Xizai par rapport aux textes d'origine.

Nous savons qu'il est périlleux d'utiliser la terminologie occidentale pour parler de la pensée chinoise. Nous comprenons le titre de la leçon inaugurale d'Anne Cheng au Collège de France : « La Chine pense-t-elle ? »⁴¹¹ comme une tentative pour intégrer la pensée chinoise à la pensée universelle où elle pourrait être traitée à égalité avec la pensée grecque, notamment. Nous avons sciemment employé les catégories occidentales en ajustant leurs définitions afin qu'elles correspondent à la configuration de la pensée, ou plutôt des pensées de la Chine. Nous nous sommes appuyée sur la traduction anglaise de l'ouvrage de Zhang Dainian⁴¹², dont nous présentons ici la table des matières et nous donnerons, au fur et à mesure de l'emploi des termes, la définition française qui peut convenir. Nous pourrions ainsi mieux nous orienter dans la pensée de Liu Xizai, en sachant sur quel plan nous nous trouvons, et en pouvant ainsi naviguer avec assurance d'un plan à l'autre, de la métaphysique à la morale et à la psychologie. Nous y ajouterons le plan de l'esthétique, qui ne figure pas dans la table des catégories de Zhang Dainian, comme d'ailleurs aucun domaine scientifique particulier (médecine, biologie...). Car le but de l'auteur était d'élaborer un système de catégories de la pensée chinoise ancienne qui puisse être mis en regard du système occidental. Il n'a donc pris en compte que les concepts généraux élaborés par les penseurs chinois pour rendre compte de la réalité.

⁴¹¹ Anne Cheng, « *La Chine pense-t-elle ?* », *leçon inaugurale du Collège de France*, Paris : Collège de France/ Fayard, 2009 et en ligne [<http://www.college-de-france.fr/site/anne-cheng/inaugural-lecture-2008-12-11-18h00.htm>] Visité le 25/09/14.

⁴¹² Zhang Dainian 张岱年, *Key concept in chinese philosophy*, Yale : Yale University and Foreign Languages Press, 2002. *Zhongguo gudian zhexue gainian fanchou yaolun* 中国古典哲学概念范畴要论. Beijing : Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1989, pour l'édition originale.

Nous nous appuyerons en tout premier lieu sur la différence qu'il fait entre les termes, les concepts et les catégories.

The terms that express what is universally existent or that name categories of things, such as « thing » and « horse », are concepts. What expresses only one individual person or thing cannot be called a concept. Thus the surname, personal name, or *nom de plume* of a particular person or the name of a historical object cannot be a concept. Among concepts, there are some that can be called categories and some that are not categories. Put simply, concepts that express the unity of existence, universal relationships, or universal norms may be called categories, whereas a number of commonly used concepts such as « mountain », « water », « white », « moon », « ox », and « horse » cannot be called categories. The difference between concepts and categories is not only as just stated. In the course of history many philosophers have created their own concepts, some of which have been taken and widely used by later thinkers while others have had no effect. Not all the concepts or terms of any school can be considered to have universal significance. [...] Some concepts may be very popular during a particular period but later disappear without a trace. [...] There are some thinkers, however, who have proposed that particular concepts, though not universally popular, nonetheless correctly reflect some aspect of the objective and real world and hence have a higher theoretical value and so may be called philosophical categories.⁴¹³

Zhang Dainian présente ensuite les catégories de la pensée chinoise. Il divise l'ensemble des catégories en trois parties, la première partie est consacrée à la métaphysique, la seconde à l'anthropologie, la troisième à l'épistémologie. Chaque partie est à son tour divisée en sous-parties. La métaphysique comprend l'ontologie et la cosmologie ; l'anthropologie comprend la philosophie morale et la psychologie ; l'épistémologie ne comprend pas de sous-parties mais directement des chapitres. Nous n'exposerons pas ici l'ensemble des catégories traitées, mais uniquement celles qui concernent notre analyse des principes métaphysique et philosophiques. Par ailleurs, nous ne détaillerons pas le sens de ces catégories mais présenterons

⁴¹³ *Ibid*, Introduction XXVIII.

leur organisation les unes par rapport aux autres. C'est le déploiement des concepts et catégories selon un certain schéma qui importe.

Dans la partie « ontologie » de la métaphysique sont traités deux types de concepts, les concepts principaux et les termes apophatiques. Les concepts principaux sont au nombre de sept : *tian* 天 (le Ciel), *dao* 道 (la Voie), *li* 理 (le Principe), *ze* 則 (la Règle), *qi* 氣 [le Souffle], *zhi* 質 [la Substance], *wu* 物 [la Matière]⁴¹⁴. Les termes apophatiques sont au nombre de quatre mais entrent dans trois groupes de termes, *wuji* 無極 [Sans Faîte] et *wuqiong* 無窮 [l'Inépuisable] qui sont donnés comme équivalents ; *xuan* 玄 [le Mystère] et *(tai)xu* 太虛 [le Vide suprême]⁴¹⁵.

Le « Précis de calligraphie » regorge de termes ontologiques et c'est pour cette raison que nous avons consacré la première phase de notre analyse à l'ontologie. Un décompte de ces termes peut être utile. Il y a dans ce texte douze occurrences du caractère *tian* 天 (le Ciel), seize occurrences du caractère *dao* 道 (la Voie), quatre occurrences du caractère *li* 理 (le Principe), treize occurrences du caractère *zhi* 質 [la Substance], dix occurrences du caractère *wu* 物 [la Matière]. La terme *ze* 則 (la Règle), est plus difficile à traiter, car il possède un sens plein et signifie alors la Règle ou la règle (dans un contexte non métaphysique) mais également un sens vide où il correspond à une conjonction de coordination (donc, en conséquence). Il ne nous semble pas qu'il y ait dans le texte qui nous occupe d'occurrence de *ze* dans le sens de Règle établie par les premiers Saints. Le terme *qi* est également difficile à traiter, car il se trouve également classé par Zhang Dainian dans la partie « anthropologie » et la sous-partie « psychologie », comme synonyme de nature humaine (*qizhi* 氣質). Les quarante trois occurrences du caractère *qi* 氣 [le Souffle] sont donc à regarder une à une et il ressort de cet examen qu'il est question, dans la grande majorité des occurrence, de la seconde acception. Bien évidemment, le souffle primordial qui, dans la taxinomie de Zhang Dainian, est l'objet de la réflexion

⁴¹⁴ La traduction anglaise garde le terme chinois *qi*, traduit *zhi* par *stuff* (choses, substance, matière) et *wu* par *thing* (chose, objet). Pour ce passage, nous avons utilisé les parenthèses () quand nous avons adopté la traduction donnée en anglais et utilisé les crochets [] quand nous avons fourni une traduction qui différait de la traduction anglaise proposée.

⁴¹⁵ La traduction anglaise traduit respectivement par *Limitless*, *Ultimate of non being* (comme équivalents), *Abstruse* et *Empty Space*. Nous avons traduit en nous appuyant sur le Ricci et en restant au plus près du caractère chinois.

métaphysique et le souffle humain qui est l'objet de la psychologie nourrissent un rapport étroit, le premier ayant donné naissance et continuant à nourrir le second. Les termes apophatiques sont peu nombreux dans le « Précis de calligraphie ». Le terme *wuji* 無極 [Sans Faîte] n'est utilisé qu'une seule fois pour décrire l'effet d'une œuvre sur celui qui la regarde (*lingren mei zhi wuji* 令人昧之無極 [ce qui conduit le spectateur dans l'obscurité du Vide abyssal]); *wuqiong* 無窮 [l'Inépuisable] est également utilisé une fois, à propos de l'appréciation par Ouyang Xiu d'une œuvre de Wang Xianzhi : *qi yitai yu wu qiongjin* 其意态愈無窮盡 [son idée et sa superbe sont, plus que tout, inépuisables]. Dans les deux cas, l'emploi de ces termes n'est pas réellement lié à une réflexion sur le vide même si la langue reste porteuse de la saveur des abymes. Le terme *xuan* 玄 [le Mystère] n'apparaît qu'une fois dans le titre d'une œuvre de Liu Chengxuan 柳誠懸 (*Xuanmi ta* 玄秘塔). Le terme *taixu* 太虛 [le Vide suprême] ne figure pas dans le texte même si le terme *xu* 虛 [le Vide] apparaît quatre fois, deux fois pour désigner la mèche du pinceau par opposition à la mèche pleine (d'encre), une fois pour décrire le type de conversations auxquelles s'adonnait Wang Xizhi, une fois pour décrire une attitude de feinte (*xu* 虛) arrogance. Le terme ne revêt aucune signification métaphysique.

Pour conclure sur ce point, la réflexion ontologique contenue dans le « Précis de calligraphie » est essentiellement fondée sur les concepts principaux que sont *tian* 天 [le Ciel], *dao* 道 [la Voie], *zhi* 質 [la Substance], *wu* 物 [la Matière] et *qi* 氣 [le Souffle]. Nous verrons cependant que ces termes se doublent d'un sens moral et proprement humain lorsqu'ils sont employés par Liu Xizai dans le contexte de la réflexion sur l'auteur des calligraphies.

La métaphysique se compose de l'ontologie et de la cosmologie, laquelle comprend cinq sous-parties, *Yin/yang* 陰陽 et *wuxing* 五行 [les cinq agents] ; les concepts de croissance ; les concepts dérivés du taoïsme ; les concepts dérivés du *Livre des changements* ; les concepts de relation.

Les concepts *yin/yang* et des cinq agents sont primordiaux dans le « Précis de calligraphie ». On trouve huit occurrences du binôme *yin/yang*, cinq fois utilisé comme un terme à part entière, trois autres fois utilisés dans une même phrase qui détaille la qualité de l'un puis de l'autre. A ces occurrences viennent s'ajouter celles

des couples de notions dérivées, comme *gangrou* 剛柔 dont le concept *yin/yang* est la matrice (on peut comptabiliser alors sept occurrences supplémentaires). Les cinq agents (*wuxing* 五行) n'apparaissent que deux fois en tant que tels, mais ressurgissent sous la forme des cinq sons (une fois en tant que *wusheng* 五聲 [cinq sons], une fois en étant sous-entendus lorsqu'il est question du son principal *gong* 宮), des cinq couleurs (il est question du jaune comme étant la cinquième couleur), des cinq régularités (*wuchang* 五常).

Parmi les concepts que compte la cosmologie, les concepts de croissance comprennent *yi* 一 ou *taiyi* 太一 (l'Un), *yuan* 元 (l'Origine), *sheng* 生 (la Croissance), *fan* 反 (le Retour), *ming* 命 (la Destinée), *cheng* 誠 (l'Intégrité). Le concept du *taiyi* ne se trouve pas en tant que tel dans le « Précis de calligraphie », même s'il y aurait beaucoup à dire sur le *yi* seul. L'Origine (*yuan*) ne s'y trouve pas non plus. *Sheng* (la Croissance) apparaît dans le processus qui mène d'un genre calligraphique à un autre, comme un son mène à un autre en musique chinoise ancienne. Il apparaît également pour qualifier un style, en particulier un style capable de faire naître l'extraordinaire (*shengqi* 生奇) et pour signifier que, quand on parvient à l'ossature d'un écrit, les formes des caractères croissent alors d'elles-mêmes (*sheng* 生). *Fan* 反 apparaît à plusieurs reprises. L'occurrence la plus parlante est celle où le terme désigne un processus d'évolution sans retour possible d'un usage classique et élégant de l'écriture à un usage populaire. *Ming* 命 (la Destinée) ne se trouve qu'une seule fois au sens plein du terme, et encore s'agissant du rapport entre l'intention et la méthode, la première donnant à la dernière « sa Destinée ». *Cheng* 誠 (l'Intégrité), apparaît une fois, en relation avec les concepts du centre (*zhong* 中) et d'harmonie (*he* 和) dans l'appréciation d'une œuvre de Wang Xizhi. Parsemés ici et là dans le texte, les concepts de croissance n'en constituent pas moins un fil directeur qui nous conduira au travers de ses chapitres.

Parmi les concepts cosmologiques figurent, dans l'organisation conceptuelle de Zhang Dainian, les concepts dérivés du taoïsme. Parmi eux, *yuzhou* 宇宙 [l'Univers] n'apparaît pas dans le texte qui nous occupe. *Youwu* 有無 (Etre et non-être)⁴¹⁶

⁴¹⁶ La traduction anglaise de *yuzhou* 宇宙 [l'Univers] est *Dimension*.

n'apparaît pas non plus en tant que tel, mais un des dérivés, *wuwei* 無為 (non agir) y tient une place importante. Les deux autres concepts y occupent une place primordiale, à commencer par *ziran* 自然 [le Naturel], que nous aurons à distinguer de *tian* 天 (la Nature) et qui est traduit en anglais par *Spontaneous* (spontané ou le Spontané), une façon habile de différencier les deux concepts. *Ziran* 自然 [le Naturel] se trouve à la fois comme désignant le Naturel primordial, celui où s'encre la pratique calligraphique, et pour désigner une manière spontanée d'écrire. Enfin, le concept de *jingshen* 精神 (Essence et Esprit) est utilisé à deux reprises pour qualifier une œuvre et *jing* cinq autres fois, soit seul, soit en composition avec d'autres caractères et toujours dans le contexte de l'appréciation des œuvres et de la maturité du geste des artistes.

Une quatrième série de concepts appartenant à la catégorie cosmologique sont tirés du *Yijing* 易經 [Livre des Mutations]. De *yuan heng li zhen* 元亨利貞 (l'ordre cosmique moral) ou de *taiji* 太極 [Faîte Suprême], de *shenhua* 神化 [énergie spirituelle de transformation], il n'est pas question en tant que tels et sous ces formulations. Il est toutefois question de *ji* 極 dans le sens d'extrême, notamment dans un jugement sur le beau (*mei* 美) et le laid (*chou* 丑). Il est abondamment question de *shen* 神 (Esprit), sans sa partie transformative (*hua* 化), ou peut-être l'intégrant sans la nommer, *shenhua* 神化 ayant le sens d'« énergie spirituelle qui transforme l'ensemble des réalités »⁴¹⁷. *Shen* intervient donc seul et fait référence à l'esprit ou désigne un aspect supérieur ou « divin », comme dans *shenyun* 神運 [maniement supérieur du pinceau]. Il se décline également sous de nombreuses formes, lexicalisées ou non : *shenyuan* 神遠 [lointain spirituel] en relation avec *shenmi* 神祕 [mystère spirituel], *chuanshen* 轉神 [transmettre l'esprit], *shenjing* 神境 [monde spirituel] et *shenchao* 神超 [au-delà spirituel], *shensi* 神思 [pensée spirituelle], *shenming* 神明 [radiance spirituelle] et *jingshen* 精神 [esprit vital], *shensi* 神似 [ressemblance spirituelle] dans la comparaison entre deux œuvres et *guishen*

⁴¹⁷ Graziani, Romain, « Quand l'esprit demeure tout seul », in *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 2007, n°29, *De l'esprit aux esprits. Enquête sur la notion de shen. Of self and spirits : exploring shen in China*. pp. 5-22. p. 9.

鬼神 [Démon et Esprit]⁴¹⁸. Enfin, dans la catégorie cosmologique des concepts tirés du *Yijing* 易經 [Livre des Mutations], les concepts de *bianhua* 變化 (changement), de *yi* 易 (changement) et de *dongjing* 動靜 [mouvement/absence de mouvement], de *ji* 幾 [émergence] et de *xiang* 象 [figure]⁴¹⁹ sont très pregnants. Ils formeront une trame privilégiée pour l'analyse du texte. Celui-ci commence d'ailleurs, dès les tous premiers caractères, par une référence aux *Mutations*⁴²⁰.

La dernière série de concepts retenue par Zhang Dainian et qui peuvent être subsumés sous la catégorie de la métaphysique sont les concepts de relations, lesquels sont divisés à leur tour en concepts de relations binaires ; de relations de coordinations ; de causalité et de conséquence. Pas d'occurrence directe de *daoqi* 道器 [Voie et Instrument] ni de *xingshang xingxia* 形上形下 [Immatériel/Matériel], désignant les mondes au-dessus des formes et en-deçà des formes, mais cette deuxième notion est présente sous la forme de *yixing* 遺形 [quitter le monde matériel]. En dehors de cette unique occurrence, le terme *xing* 形 [forme] est utilisé pour qualifier l'aspect formel, plastique de la calligraphie. A deux reprises, ce terme fait signe vers la forme du corps humain, soit que les calligraphes souhaitent donner aux formes plastiques de leurs caractères l'allure d'un corps, soit que ce terme désigne directement le corps. Parmi les relations binaires, *shili* 事理 (Phénomène et principe) n'apparaît pas comme tel sous la plume de Liu Xizai. Le terme *li* 理 est présent, qu'il signifie diriger, régler ou arranger sa nature et ses émotions ou désigne l'arrangement des caractères (*tiaoli* 条理). La seule occurrence qui puisse conserver une portée métaphysique est son apparition dans

⁴¹⁸ Dans le Ricci, *shenmi* est traduit par « mystérieux et secret ».

⁴¹⁹ *taiji* 太極 [Faîte Suprême] est traduit *Supreme Ultimate*, *bianhua* 變化, *yi* 易 et *dongjing* 動靜 sont tous trois traduits par *change*, ce que nous ne pouvons pas du tout cautionner dans un texte sur le geste calligraphique, *ji* 幾 [émergence] est traduit par *Incipience* et *xiang* 象 [figure] par image.

⁴²⁰ Le concept formé de quatre caractères *yuan heng li zheng* 元亨利貞 [l'ordre cosmique moral] correspond à la première phrase de l'explication de l'hexagramme *qian* 乾 dans le *Livre des Mutations*. Il exprime le quadruple aspect du mouvement vital rythmé sur les quatre saisons : germination (*yuan* 元), expansion (*heng* 亨), repli (*li* 利) et renoncement (*zhen* 貞). Le concept de *taiji* 太極 [Faîte Suprême] est traduit en anglais *Supreme Ultimate*. La traduction française Faîte Suprême permet de mieux rendre compte du fait que le *taiji* soutient tout l'univers, comme la poutre faitière soutient le toit de la maison. A propos des *guishen* et des créatures auxquels ils font allusion, nous avons adopté la traduction de Romain Graziani : « Les Dieux et Démon (*guishen*) parcourent les mondes souterrains et les empyrées, mais circulent aussi dans leur intervalle, proches des hommes qui les invoquent, les redoutent ou les apaisent. » Graziani, Romain, *ibid.*

l'expression *miaoli* 妙理 [Principe du merveilleux] que Liu Xizai reprend à Su Dongpo [Su Shi].

L'héritage du *Zhouyi* (1) : A propos de l'intention et de la figure

Les Saints⁴²¹ écrivirent les *Mutations* et y établirent les figures pour manifester pleinement la signification [de toutes choses]. Cette signification, qui existait avant la fondation du Ciel⁴²², représente le fondement de l'écriture. Les figures, qui viennent après la fondation du Ciel, représentent la fonction de l'écriture.§1

Ainsi commence le « Précis de calligraphie ». Il s'agit d'écrire une synthèse sur la calligraphie et l'auteur, fidèle au modèle du genre, enracine son propos dans la philosophie millénaire chinoise, où les notions de figures et d'intention première jouent un rôle capital.

Le *Zhouyi* 周易 [Mutations des Zhou], connu sous le nom de *Yijing* 易經 [Livre des Mutations] à partir de la dynastie des Han (-206/-220), date de la dernière partie des Royaumes Combattants (-403/-221), mais puise à des sources très anciennes. Manuel de divination consulté par les hommes d'état sur des enjeux personnels et politiques, il devient, à la suite de commentaires successifs⁴²³, un « traité cosmologique et symbolique à portée intemporelle et universelle » et présente une

⁴²¹ On attribue à Fu Xi, empereur légendaire, la fondation des monogrammes *yin* et *yang* et leur composition en trigrammes et à Yu le Grand ou au Roi Wen (fondateur présumé des Zhou en 1150 avant notre ère) la combinaison des trigrammes en hexagrammes et la rédaction des sentences divinatoires *guaci* 卦辭. Confucius serait par ailleurs l'auteur présumé des dix commentaires en annexe, nommés *Shiyi* 十翼 [Dix ailes], qui sont en réalité plus tardifs. D'où le choix du pluriel pour *shengren* 聖人 « les sages ».

⁴²² Nous avons choisi de traduire *tian* 天 par « Ciel » afin de garder le terme Nature pour traduire le concept chinois de *ziran* 自然. Le Ciel dont il est question ici n'est pas celui des astronomes ni des religieux mais des philosophes. Ni étendue matérielle ni Dieu, le Ciel embrasse la Terre et se conçoit comme un ordre naturel. Ce concept sera discuté plus avant dans la partie analytique de notre travail. Les concepts de Ciel antérieur (ce qui existait avant la fondation du Ciel) et Ciel postérieur (ce qui vient après la fondation du Ciel) ne sont pas à considérer selon une genèse cosmologique mais dans une dimension métaphysique qui cherche à stratifier le principe des choses (*ben* 本) et son application (*yong* 用) dans le domaine de l'art calligraphique.

⁴²³ Le *Zuozhuan* 左傳 [Commentaire de Zuo] datant du milieu du IV^e siècle est devenu inséparable du texte d'origine. Viennent ensuite les *Shiyi* 十翼 [Dix ailes], les deux *Duanzhuan*, les deux *Xiangzhuan*, les deux *Duzhuan* ou *Xicizhuan* 系辭撰 [Grand Commentaire A5], le *Wenyan* 文言, le *Shuogua* 說卦, le *Xugua* 序卦, le *Zagua* 雜卦. Jean Lefeuve, *Grand dictionnaire Ricci de la langue chinoise*, dossier consacré au *Yijing*.

« vision spécifiquement chinoise des mouvements de l'univers et de leur rapport avec l'existence humaine »⁴²⁴.

Dans les commentaires aux *Mutations*, « les dix mille êtres », à savoir l'ensemble des phénomènes du monde, fruits de l'interaction du *yin* et du *yang*, sont présentés comme les combinaisons de ces deux symboles. L'élément *yin* symbolisant le repos, aspect terrestre, l'obscur, le féminin, le passif, est représenté par une ligne interrompue. L'élément *yang* symbolisant l'activité, l'aspect céleste, lumineux, masculin est représenté par une ligne continue. Ces deux lignes, également nommées « deux modèles » (*yi* 儀), engendrent les quatre « figures » (*xiang* 象), à savoir : deux traits *yin* superposés, deux traits *yang* superposés, un trait *yin* au-dessus d'un trait *yang*, un trait *yang* au-dessus d'un trait *yin*. Les quatre figures *xiang* 象 engendrent les huit trigrammes (*gua* 卦) par ajout d'un trait *yin* ou *yang*. Ces huit trigrammes sont redoublés pour former soixante-quatre hexagrammes et englober ainsi la totalité des phénomènes du monde : les êtres, les affaires humaines, les situations.

Quels sont les rapports entre les souffles, la création des diagrammes qui les symbolisent et les caractères d'écriture ? Xu Shen dans son ouvrage *Explication des graphies primitives et analyse des caractères composés*, explique que les trigrammes et hexagrammes, sont de la mise en diagrammes, par les sages, de l'ordre cosmique. Les caractères chinois sont issus de la même démarche, c'est pourquoi il est dit que les figures incluses dans les *Mutations des Zhou* sont les ancêtres des caractères chinois⁴²⁵.

⁴²⁴ Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, op.cit. pp. 254-255. Pour une traduction française des *Mutations*, voir : Etienne Perrot, *Yiking, Le livre des transformations*, Paris : Librairie Médicis, 1973 ; P.-L.-F. Philastre, *Le Yi King ou Livre des changements de la dynastie des Tsheou*, 1^{ère}ed. 1885- 1893, rééd. Paris, Adrien Maisonneuve, 1982. Version numérique par Pierre Palpant, collection : "Les classiques des sciences sociales" dirigée et fondée par Jean-Marie Tremblay. Site web : http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

⁴²⁵ Xu Shen (Dynastie des Han), *Showen jiezi* : « Quand Cang Jie a forgé les premières écritures, il s'est appuyé sur les figures et les formes [des choses] et appelé [ces premiers signes] *wen* "signe simple", puis il a formé des caractères composés d'un [élément désignant] le sens et d'un [élément désignant] le son qu'il a appelés *zi* "caractères morphophonétiques", voyant en cela quelque chose de profitable. Les signes simples sont la racine même des phénomènes. Les caractères morphophonétiques se sont multipliés progressivement. Quand ils sont écrits sur des longs morceaux de soie, on appelle cela "calligraphie".»

Quand Cang Jie a forgé les premières écritures, il s'est appuyé sur les figures et les formes [des choses] et appelé [ces premiers signes] *wen* "signe simple", puis il a formé des caractères composés d'un [élément désignant] le sens et d'un [élément désignant] le son qu'il a appelés *zi* "caractères morphophonétiques", voyant en cela quelque chose de profitable. Les signes simples sont la racine même des phénomènes. Les caractères morphophonétiques se sont multipliés progressivement. Quand ils sont écrits sur des longs morceaux de soie, on appelle cela "calligraphie".⁴²⁶

Même si, dans la réalité historique, l'antériorité des trigrammes sur les caractères chinois n'est pas attestée, il existe entre elles une filiation de principe⁴²⁷. Or, la calligraphie est l'écriture des caractères et partant s'inscrit dans la filiation qui relie le monde réel avec les figures qui en sont abstraites pour mieux en rendre compte et les caractères écrits au pinceau. D'où ce « tour de passe-passe » de la part du critique d'art qui passe du rapport entre le réel et sa figuration symbolique, sous les doigts agiles des premiers Saints, au rapport entre le réel et sa figuration par le calligraphe :

Les figures indiquent ce qui vient après l'apparition du cosmos (ou Ciel Postérieur) et représentent la pratique de la calligraphie.

Parallèlement, l'intention première des premiers Saints créateurs d'écriture devient l'intention du calligraphe :

Cette intention indique ce qui existait avant l'apparition du cosmos (ou Ciel Antérieur) et représente le fondement de la calligraphie.

On peut alors être prolix sur cette intention et donner comme équivalents : idée, pensée, opinion, désir, dessein, visée, sentiment, sens. C'est tout cela que le calligraphe, mimant les démiurges passés, mettra dans son œuvre à travers les figures qu'il y donnera à voir. Et c'est tout cela qui est contenu dans le *yi*.

⁴²⁶ Xu Shen (Dynastie des Han), *Showen jiezi*, trad. Bottéro, Françoise, *op.cit.*

⁴²⁷ Cf *Supra*, I-2, « Les débuts mythiques de l'écriture chinoise ».

Néanmoins, dans les premiers textes sur la calligraphie, ce terme n'est jamais explicite.

Un parallèle avec la vision de la nature par le monde chrétien semble opportune. Le monde naturel a été perçu pendant tout le Moyen Age comme un livre vivant⁴²⁸. Selon la Genèse, la Création est directement issue de la pensée de Dieu traduite par son Verbe. Ce verbe qui planait sur les eaux au commencement est aussi « le calame du scribe qui écrit vélocement »⁴²⁹ parce que la sagesse du Père s'inscrit en toutes choses, de sorte qu'elle luit dans les réalités. Ainsi la nature est-elle le lieu privilégié de l'expression du divin et tout élément de la création est perçu comme un mot de Dieu, une pensée matérialisée. Chaque créature naturelle est le signe de la parole de Dieu aux hommes. Lire la nature, à travers ses créations, est une alternative à la lecture biblique. Les plantes et les animaux ont un pouvoir signifiant qu'il s'agit de décoder.

Or si, dans la Chrétienté, Dieu parle, dans le monde chinois ancien le processus naturel se déroule en toute spontanéité et les premiers Sages, observant ce processus spontané, écrivent les figures et les signes écrits. La nature n'est pas « écrite », elle s'écrit toute seule. Et les Sages en captent les figures, formes idéelles, modules caractéristiques, qu'ils symbolisent dans les formes écrites et schématiques que sont les trigrammes, les hexagrammes et les caractères d'écriture.

Reste à comprendre pourquoi les hommes eurent besoin du recours à la figure *xiang* 象, pourquoi la signification des choses n'a pas été directement dite en parole ou en mots. On peut lire dans le Grand commentaire des *Mutations des Zhou* :

Le Maître dit : « Ce qui est écrit ne saurait épuiser le sens des paroles. Les paroles ne sauraient épuiser le sens des idées. Est-ce à dire qu'il est impossible de saisir les idées des Saints ? Le Maître dit : « Les Saints ont établi les figures afin de rendre totalement compte de leurs idées ; ils ont conçu les hexagrammes pour épuiser le vrai du faux ; ils ont adjoint des explications [aux hexagrammes] pour épuiser le sens de leurs paroles ; ils ont saisi [le sens des] mutations des hexagrammes, en ont compris

⁴²⁸ Cf « Des symboles, des signes dans la nature » in *Le Bestiaire de l'Art médiéval en Provence: nouvelles clés de lecture, faune de symboles*, Exposition au Musée de Gap, Février 2014.

⁴²⁹ Alexandre Neckam (1157-1217), *De la Nature*, Psaume 44-2.

le procédé, et ce afin de rendre totalement compte de ce qui est profitable aux choses.⁴³⁰

La notion de figure a été théorisée par Wang Bi 王弼 (226 – 249), le créateur de la philosophie des mystères (*xanxue* 玄學). Dans le texte ci-dessous, il explicite les rapports entre *xiang* [figure], *yi* [sens] et *yan* [langage].

L'image (*xiang*), c'est ce qui extériorise le sens (*yi*). Le langage (*yan*), c'est ce qui explicite l'image. Rien ne vaut l'image pour rendre entièrement manifeste le sens ; rien ne vaut le langage pour rendre entièrement manifeste l'image. Le langage provient de l'image, c'est pourquoi on peut scruter l'image au moyen du langage. L'image provient du sens, c'est pourquoi on peut scruter le sens à l'aide de l'image. Grâce à l'image, le sens est entièrement exploré ; grâce au langage, l'image est transparente. En conséquence, le langage est ce par quoi on éclaircit l'image. Une fois l'image obtenue, le langage peut être oublié. De même, l'image est ce par quoi le sens est préservé. Une fois le sens obtenu, l'image peut être oubliée. [...] À partir de là, celui qui conserve son langage n'est pas celui qui aura obtenu l'image ; de même, celui qui n'abandonne pas l'image n'est pas celui qui aura fait sien le sens. L'image naît du sens. Mais si on l'y conserve, alors ce qui est conservé n'est pas l'image du sens ; le langage naît de l'image, mais si on l'y conserve, alors ce qui est conservé n'est pas le langage de l'image. Donc, celui qui aura oublié l'image s'appropriera le sens ; celui qui aura oublié le langage fera corps avec l'image. S'approprier le sens consiste à se débarrasser de l'image et faire corps avec l'image à laisser tomber le langage. C'est pourquoi établir l'image est pour rendre compte du sens, mais l'image elle-même peut être effacée ; accentuer la peinture, c'est pour exprimer jusqu'au bout les émotions, mais la peinture elle-même peut être oubliée.⁴³¹

A cette trilogie établie par Wang Bi à partir d'une réflexion sur les *Mutations des Zhou*, les critiques de l'époque des Six Dynasties donnent une dimension esthétique. Or, les textes produits alors sont les textes fondateurs de toute la

⁴³⁰ *Xici* [Grand Commentaire] A12, trad. Anne Cheng, *op.cit.*

⁴³¹ Frédéric Wang, traduction de *La structure du Livre des Mutations* [Zhouyi lueli] de Wang Bi (226-249), philosophe de l'Ecole du Mystère (*xuanxue*).

tradition critique ultérieure. Dans ces textes, l'insistance est mise sur la visée de l'artiste, conscient que le processus de création est en prolongement du « procès figurateur à l'œuvre dans le monde »⁴³². Ronald Egan, dans un article intitulé «Nature and Higher Ideals on Texts on Calligraphy, Music and Painting»⁴³³ détermine, pour chaque forme d'art, l'idéal vers lequel tendent les artistes et qui, dans notre analyse, peut être conçu comme l'expression de la conscience de l'artiste de cette prise directe sur le processus créateur en marche dans le Monde. En musique, le *he* 和 [harmonie] apparaît comme ce que visent les compositeurs. En peinture, la notion de *chuanshen* 傳神 [transmettre l'esprit], semble être la notion centrale : le peintre cherche, dans les portraits puis dans les paysages, au-delà de l'apparence formelle, à transmettre l'esprit. En calligraphie, il détermine la notion de *yi* 意 [intention] comme notion centrale. Wang Xizhi, le Sage Calligraphe, en effet, dans les traités qui lui sont attribués, prôna le *yi* comme idéal calligraphique, en gardant en mémoire la force de l'idée décrite par Wang Bi dans son commentaire sur les *Mutations*.

Dans la littérature critique qui fleurit à cette époque, et sur laquelle repose toute la littérature critique ultérieure, est reprise le postulat de l'analogie entre l'ordre naturel et l'ordre humain dans le contexte de la création artistique. Les artistes prennent conscience de cette analogie et l'expriment à travers un idéal qui prend différentes formes en fonction de l'art pratiqué. En calligraphie, l'idéal de l'intention qui préside à l'écriture a pour pendant la pratique de la figuration. La calligraphie qui pourrait sembler un art abstrait est révélée comme art de la figuration. De fait, les calligraphes qui parlent de leur art ou les critiques qui parlent de l'art des calligraphes⁴³⁴ emploient les termes de *wuxiang* 物象 [figuration de l'objet] et de *yixiang* 意象 [figuration de l'intention]. Ils veulent ainsi signifier que les calligraphes peuvent soit donner aux traits de pinceau la forme d'êtres naturels existants (*wuxiang*) ou la forme de leur intériorité (*yixiang*). Dans l'histoire critique, le procédé de figuration est d'abord décrit comme figuration du monde extérieur. Il s'agissait

⁴³² Expression empruntée à François Jullien, *La valeur allusive*, *op.cit.* p 31.

⁴³³ Voir Egan, Ronald, «Nature and Higher Ideals on Texts on Calligraphy, Music, and Painting» in Cai Zongqi, *Chinese aesthetics, The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties*, Honolulu : University of Hawai'i Press, 2004.

⁴³⁴ Dans toute l'histoire, rares furent les critiques qui n'étaient pas eux-mêmes calligraphes.

pour le calligraphe, dans chaque trait, de suggérer un phénomène naturel : tourbillon, bourrasque, lassitude du saule pleureur. Ce faisant, le calligraphe perpétuait la création, œuvrant à la manière d'un peintre, grâce à un imaginaire commun au scripteur et au lecteur-spectateur. Il fallait bien en effet que le lecteur voie dans tel trait les feuilles du saule, dans tel autre une eau rugissante. Le calligraphe devait pour en être capable retrouver pour lui-même et évoquer par ses traits, au-delà des caractères, l'image, la figure signifiante (*xiang*).

La figure est en quelque sorte un intermédiaire, dans la représentation, entre l'objet concret, réel, dans le monde, et l'intention signifiante. Elle a un sens et un rôle symbolique, emblématique⁴³⁵.

Dans sa monographie consacrée à Shao Yong (1012-1077), Alain Arrault écrit :

Aussi étonnante que puisse paraître cette conception, la figuration est la concrétisation ou la représentation concrète de ce qui n'est encore qu'à l'état d'ébauche. En d'autres termes, la figuration par le biais de la figure hexagrammatique - à l'origine muette - représente la conséquence concrète d'événements ou d'actions. Par anticipation, la figure est une promesse de réalisation.⁴³⁶

Le calligraphe doit, pour être capable d'offrir à ses lecteurs la figure des choses, la retrouver pour lui-même et l'évoquer par ses traits. C'est une démarche analogue à celle décrite par Xu Shen dans *Explication des graphies primitives et analyse des caractères composés*, où il montre comment les premières formes d'écriture, trigrammes et hexagrammes, sont la figuration, par les sages, de l'ordre cosmique. De même que les premiers sages ont fait un effort de figuration à partir des formes du visible et de l'idée qu'ils s'en faisaient, les calligraphes doivent insuffler aux caractères vie et mouvement afin que l'abstraction que constitue l'écrit soit nourrie de leur imaginaire, imaginaire qu'on suppose riche de son contact avec le monde des phénomènes. Le livre de Xu Shen fait d'ailleurs l'ouverture de la *Suite à*

⁴³⁵ C'est pourquoi les Saints eurent recours aux premières figures, aux premiers modèles *yinyang* et à leur ordonnancement en modèles plus complexes.

⁴³⁶ Arrault, Alain, *Shao Yong (1012-1077), poète et cosmologue*, Paris : Mémoires de l'Institut des Hautes Etudes Chinoises, Collège de France, 2002. pp. 307-308.

l'Anthologie de traités de calligraphie chinoise des dynasties successives. Or, il n'est pas du tout question dans son ouvrage de calligraphie à proprement parler mais d'écriture, de la naissance des caractères, de leurs règles de formation. Néanmoins, le récit de la naissance des premières formes d'écriture par Xu Shen restera fondamental dans la conception calligraphique, fondant les racines de cette discipline dans le processus naturel d'évolution.

A l'appui de cette thèse, retournons une fois encore aux sources des *Mutations des Zhou* et de la notion de figure. Alain Arrault, qui cherche à cerner cette notion et à en préciser la traduction, écrit ceci :

Il serait par conséquent légitime de voir en *xiang* la forme idéale des objets, la forme de référence pour élaborer un objet. (...) En tant qu'elle préfigure, la figure hexagrammatique est aussi un modèle, mais un modèle qui n'est pas un modèle formel (figuratif) auquel devrait se conformer l'artisan pour réaliser son œuvre. L'hexagramme est l'énonciation du principe des objets : un modèle principal.

Nous aimerions ici, afin de mieux cerner le rapport entre l'œuvre d'art et le réel, faire un détour par la tradition occidentale. Nous avons vu que Liu Xizai ancrerait sa réflexion historique, technique et esthétique sur ce postulat: il y a entre l'intention de signifier qui préside à l'œuvre écrite et la pratique de l'écriture le même rapport qu'entre l'intention signifiante des premiers Saints et les figures hexagrammatiques qu'il créèrent pour exposer leurs idées. La relation en forme de triade entre l'idée (ou intention signifiante), la figure et l'œuvre écrite suppose une conception du réel également sous forme de triade entre l'idée (ou le sens), la figure et les objets naturels. Le rapport entre l'idée et l'objet naturel ou artistique n'est pas sans rappeler l'idéalisme platonicien ou la conception néo-platonicienne développée par Plotin.

Chez Platon, si les choses sont belles, c'est parce qu'elles portent en elles et rendent sensible l'Idée de beau. Il y a entre l'Idée de beau et la chose au sein de laquelle elle se montre une déperdition d'être et la chose belle n'est fréquentable qu'en ce qu'elle nous met sur la voie de la contemplation de l'Idée. Le rapport de l'Idée à l'œuvre se greffe sur celui de l'Être et de l'apparence.

Nous ne trouvons pas dans le « Précis de calligraphie » cette conception de dégradation, de déperdition ontologique de l'intention à la figure et à l'objet naturel ou créé. Intention, figure et objet/œuvre sont les trois phases du processus d'évolution naturelle toujours renouvelé, les trois faces du réel. Quand les calligraphes anciens donnaient le « secret » de leur style, ils parlaient de l'observation des beautés naturelles, et un style réussi était celui qui évoquait les dix mille êtres. Il ne s'agissait pas d'en donner une image ou un « simulacre », mais de les rendre présents dans les caractères d'écriture et dans leur effet d'ensemble. L'œuvre d'art est imitation chez Platon, présentification dans la tradition esthétique chinoise. Le réel sensible ne met pas sur le chemin de l'Idée ; il se donne à voir dans la forme et l'allure même des caractères. Chez Platon, l'expérience de la beauté est essentiellement intellectuelle, puisqu'il s'agit de parvenir, à partir du réel, à la contemplation des Idées. *A fortiori*, l'intention (*y*) ne ressemble que de très loin à l'Idée platonicienne, qui est exclusivement du domaine de l'intelligible, même si dans les premiers textes chinois connus, « l'intention des Saints » reste entourée d'un mystère et d'une aura relativement proches de ce que peut susciter la contemplation de l'Idée. On trouve chez Plotin une nouvelle expression de l'idéalisme de Platon. L'idée n'est plus « l'éclat sensible de la forme intelligible », elle donne forme à la matière. Elle met en forme la diversité des parties constituantes d'une chose en un être matériel unique, elle définit ce qui est indéfini. Le concept de « mise en forme » a quelque chose d'assez proche du processus de figuration à l'œuvre en calligraphie.

La fondation sur la nature du processus créatif de la calligraphie est constamment évoquée en tête des écrits théoriques, qu'ils soient sous forme poétique ou prosodique. Ainsi le texte attribué à Cai Yong intitulé *Jiushi* 九勢 (Les neuf effets) commence-t-il par rappeler :

La calligraphie se fonde sur la nature (*fu shu zhao yu ziran* 夫書肇于自然).

Cet établissement de la calligraphie sur la nature⁴³⁷ fait que les traits de calligraphie sont porteurs des figures, car ils saisissent ce qui fait le propre de chaque chose et de chaque phénomène et le rendent visible. Dans un autre texte attribué à Cai Yong, *Bilun* [Traité du pinceau], on trouve la fondation de l'acte d'écrire non pas dans la nature mais dans la détente et l'installation du calligraphe dans une attitude particulière :

La calligraphie, c'est la détente. Si on désire écrire, il faut d'abord laisser partir ses pensées parasites, dans une attitude de contentement; ensuite, se mettre à écrire. Si on est distrait par les choses du monde, on pourrait avoir un pinceau en poils de lièvre de la Montagne du Centre que notre calligraphie n'en serait pas pour autant réussie. Or, pour écrire, [il faut] d'abord s'asseoir en silence, calmer ses pensées, suivre son intention, ne pas prononcer un mot, ne pas [utiliser] trop de souffle en respirant. Profondément plongé dans la densité et la brillance de l'esprit, comme si on s'adressait à L'Empereur. Il n'y a rien, alors, qu'on ne puisse réussir.⁴³⁸

Le calligraphe se place d'emblée dans la plus grande disponibilité : assis en silence, faisant taire ses pensées, maîtrisant sa respiration, il est dans la présence de l'esprit (*chenmi shencai* 沉密神采). Son attitude suppose un certain nombre de conditions corporelles (assise, respiration), mentales (calmer ses pensées, être présent à soi, retenir ses paroles) et spirituelles (être présent à la brillance de l'esprit). Suivre son intention (*suiyi suoshi* 隨意所適) est l'une des conditions mentales préalables. Dans la suite du texte se trouve exprimé ce devoir de figuration des caractères d'écriture :

⁴³⁷ Yolaine Escande (*Traité de peinture et de calligraphie, op.cit.*, Tome 1, p. 90) fait de cette fondation de la calligraphie sur la nature exprimée dans le traité de Cai Yong l'origine du naturel comme valeur la plus haute dans l'appréciation d'une calligraphie. Ceci est repris et discuté par Véronique Alexandre Journeau dans son article : « 神 *Shen* de la poésie à la calligraphie et la peinture » in Alexandre Journeau, Véronique (ed), *Notions esthétiques, Résonances entre les arts et les cultures*. Paris : L'Harmattan, 2013. (pp. 33-49). p.43.

⁴³⁸ 書者，散也。欲書先散懷抱，任情恣性，然後書之；若迫於事，雖中山兔豪不能佳也。夫書，先默坐靜思，隨意所適，言不出口，氣不盈息，沉密神采，如對至尊，則無不善矣。Cai Yong, *Jiu shi* [Neuf effets], *LDSFLWX*, p 5. Traduction personnelle.

En ce qui concerne les formes des caractères, elles doivent être conformes aux formes humaines : assises ou en marche, en vol ou en mouvement, s'en retournant, ou avançant, couché ou debout, triste ou joyeuse, comme un ver mangeant feuilles et troncs, comme une épée habile ou une longue lance, comme un arc puissant et sa flèche dure, comme l'eau et le feu, comme le nuage et la nuée, comme le soleil et la lune, les traits verticaux et horizontaux sont porteurs d'images. La méthode obtenue s'appelle calligraphie.⁴³⁹

Dans le texte de Cai Yong, le *Traité du pinceau*, la fondation du processus créateur dans l'intention du calligraphe a remplacé la fondation sur la nature. On peut voir en cela une preuve supplémentaire de l'écriture tardive de ce texte, quand la fondation « en nature » a été supplantée par la fondation « en idée », quand on est passé du naturel à l'intentionnel, du monde à l'individu.

L'héritage du *Zhouyi* (2) : les souffles *yin yang*

Les *Mutations des Zhou* précise que c'est en observant « le déploiement du dur et du mou », « les changements [de forme et d'intensité] du soleil et de la lune »⁴⁴⁰ que Fuxi eut l'idée de créer les monogrammes et les trigrammes. Liu Xizai reprendra plus loin dans son traité cette génèse pour conseiller : « En calligraphie, il ne faut jamais privilégier l'aspect *yin* ou l'aspect *yang*, le dur ou le mou ». On reconnaîtra mot pour mot les termes des *Mutations des Zhou*.

On trouve dans le « Précis de calligraphie » un certain nombre de résurgences de ce couple d'opposés. Néanmoins, Liu Xizai, dans *Aphorismes sur les arts de l'écrit*, remonte encore plus loin dans la définition de ce couple de notions opposées et complémentaires. Il parle en effet du couple primordial présenté dans les *Mutations des Zhou*, à savoir le Ciel (*qian* 乾) et la Terre (*kun* 坤). Il dit en effet :

⁴³⁹ « 為書之體，須人其形，若坐若行，若飛若動，若往若來，若臥若起，若愁若喜，若蟲食木葉，若利劍長戈，若強弓硬矢，若水火，若雲霧，若日月，縱橫有可象者，方得謂之書矣。 » *op.cit.*

⁴⁴⁰ *Zhouyi* 周易 [Mutations des Zhou], « Shuogua 說卦 [Discussion des trigrammes] ».

Les écrits et les calligraphies portent en elles distinctement le Ciel et la Terre. Le Ciel, ce sont les transformations ; la Terre, la constance.⁴⁴¹

C'est là remonter au texte des *Mutations des Zhou* dans sa forme originelle, avant l'ajout de commentaires. Ce sont en effet dans les commentaires successifs qu'apparaissent les notions de *yin* et de *yang* pour qualifier le processus continu de transformations des dix mille êtres. Dans le *Xici zhuan* 系辭傳 [Grand Commentaire], on trouve cette phrase :

Un *yin*, un *yang*, cela s'appelle *Dao*⁴⁴².

C'est là également que se trouve l'équation entre le Ciel *qian*, le ciel *tian* 天 et le *yang*, la Terre *kun*, la terre *di* 地 et le *yin* ainsi que la correspondance entre le *yin* et le *yang* sur le plan du ciel avec le mou (*rou* 柔) et le dur (*gang* 剛) sur le plan de la terre :

Le Maître dit : Ciel et Terre, comment comprendre leurs mutations ? Le Ciel, ce sont les objets *yang* ; la Terre, ce sont les objets *yin*. Yin et yang combinent les vertus alors que le dur et le mou ont une corporalité.⁴⁴³

Cette complémentarité *yin yang* présente dans toute chose doit pouvoir se concrétiser dans le tracé des horizontaux et des verticaux et être repérable pour tout œil averti :

Dans chaque trait se trouvent le *yin* et le *yang*. Par exemple, le trait horizontal est *yang* sur le dessus, *yin* en dessous. Le trait vertical est *yang* à sa gauche, *yin* à sa droite. Seuls ceux qui savent maîtriser leur mèche peuvent obtenir à la fois le *yin* et le *yang*, sinon seul le *yang* ressort. §181

⁴⁴¹ « 文章，書法皆有乾坤之別，乾變化，坤安貞也。 » Liu Xizai, *Aphorismes sur les arts de l'écrit*, Zhu Yeping (ed), *op.cit.* p. 751.

⁴⁴² « 一陰一陽之謂道 »

⁴⁴³ « 子曰：「乾坤，其易之門邪？」乾，陽物也。坤，陰物也。陰陽合德而剛柔有體。 » Jin Jingfang 金景芳, *Zhouyi* 周易 [Mutations des Zhou], *Xicizhuan* 系辭傳 [Grand Commentaire], *op.cit.*, p. 127.

Liu Xizai s'appuie ostensiblement sur le commentaire des *Mutations des Zhou* pour définir le principe même de la calligraphie, non seulement quant au tracé (cf *supra*) mais pour l'allure générale de toute forme visible :

La calligraphie doit posséder tout à la fois les souffles *yin* et *yang*. Tout ce qui est calme et pondéré, courbe et qui maintient les souffles à l'intérieur exprime l'aspect *yin* ; tout ce qui est extraordinaire et excessif, droit et qui manifeste les souffles vers l'extérieur exprime l'aspect *yang*. §210

La description précise ci-dessus donne une suite de qualificatifs. *Chenzhu* 沈著 signifie calme, imperturbable, pondéré. *Qu* 屈 est ce qui est tordu, fléchi, courbé, sinueux. *Yu* 郁 est un terme issu du vocabulaire de la médecine traditionnelle chinoise qui désigne une obstruction, un engorgement dans la circulation des souffles et la sensation d'oppression qui en découle. Sur le plan psychologique, ce terme désigne un état de dépression lié au blocage du *yang* 陽. Yang Baolin glose ces deux termes *quyu* 屈郁 en *qujie* 屈結 et explique : « A l'intérieur du cœur, il y a des soucis accumulés (*yuji* 郁積) qui ne parviennent pas à se dissiper »⁴⁴⁴. C'est bien là la qualité d'une forme vivante, lovée sur elle-même, obstruée. Lui faisant pendant se trouve tout ce qui est extraordinaire, merveilleux ou simplement surprenant (*qi* 奇), ce qui est droit, qui se redresse et, pour poursuivre sur le terrain de la médecine chinoise, ce qu'on extirpe, par exemple, le pus ou une substance toxique (*ba* 拔). La tendance à sortir de l'ordinaire est encore renforcé par le terme *hao* 豪 qui renvoie à une exagération, un excès, tout autant qu'il qualifie la puissance. On l'emploie notamment pour désigner le héros, l'homme puissant et magnanime. Enfin le terme *da*, qui signifie étymologiquement avancer sans rencontrer d'obstacle, insiste sur la sortie des souffles vers l'extérieur, puisqu'il prend les sens de traverser sans encombre, de communiquer. Ce terme a également un sens en médecine traditionnelle chinoise où l'on rencontre le terme *daxie* 達邪 qui désigne une méthode thérapeutique pour expulser les pervers en les pénétrant et les faisant repartir vers l'extérieur. Là où le souffle *yin* était lovée sur lui-

⁴⁴⁴ Yang Baolin, *op.cit.*, p. 301.

même, reclus, le souffle *yang* est un communicant : il manifeste, se répand. Wang Baolin glose *haoda* 豪達 en *haofang* 豪放, qui signifie magnanime, dégagé, affranchi des règles et en *changda* 暢達, se répandre sans obstacle, qui, appliqué à un style calligraphique ou littéraire, signifie clair et coulant.

Liu Xizai n'est pas le premier à qualifier ainsi l'art de l'écriture. Wang Xizhi dans *Ji Baiyun xiansheng shujie* 記白雲先生書訣 [Notes sur le manuel d'écriture de M. Baiyun] écrivait déjà :

Le souffle *yang*, principe de clarté, établit des fondations splendides ; le souffle *yin*, principe extrême, fait naître l'esprit du style.⁴⁴⁵

Le texte attribué à Cai Yong intitulé *Jiushi* 九勢 [Les neuf effets] déjà cité plus haut, après avoir affirmé que « la calligraphie se fonde sur la nature », poursuit :

La nature une fois établie, le *yin* et le *yang* naissent ; quand le *yin* et le *yang* sont nés, les formes et les configurations apparaissent.⁴⁴⁶

La fondation de la calligraphie sur le processus naturel produit comme conséquence logique la présence des deux souffles opposés et complémentaires *yin* et *yang*. Ce sont ces souffles qui, se mêlant en de multiples combinaisons, donnent naissance non plus aux dix mille êtres comme dans le récit de la création du monde mais aux dix mille formes des caractères d'écriture.

Sun Guoting, dans le *Traité de calligraphie*, rapporte lui aussi la tradition calligraphique au monde naturel et les deux souffles *yin* et *yang* aux formes des caractères :

Yang étiré, *yin* lové, cela prend racine au cœur du ciel et de la terre.⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ « 陽氣明則華壁立，陰氣太則風神生。 » Wang Xizhi, *Ji Baiyun xiansheng shujie* 記白雲先生書訣 [Notes sur le manuel d'écriture de M. Baiyun], LDSFLWX, p.38. Traduction personnelle.

⁴⁴⁶ « 夫書肇于自然，自然既立，陰陽生焉；陰陽既生，形勢出矣。 » *Ibid.* Traduction personnelle.

⁴⁴⁷ « 陽舒陰慘，本乎天地之心 »

Shu 舒 signifie (se) détendre, (se) déployer. C'est également en médecine traditionnelle chinoise un principe thérapeutique qui vise à « relaxer » le patient. *Can* 慘 renvoie à ce qui est malheureux et navré, sombre et terne.

Ainsi, tout au long de la tradition critique, les caractères calligraphiés devaient porter la marque distincte de la répartition des souffles, se laisser saisir comme pondérés ou extravagants, repliés sur eux-mêmes ou ouverts vers l'extérieur. Très concrètement, dans la méthode du pinceau, chaque trait devait porter l'alternance des souffles.

Liu Xizai reprend un mode traditionnel d'approche de la calligraphie à travers les deux souffles *yin* et *yang*. Ce mode d'approche était utilisé dans les traités de calligraphie comme base philosophique mais également dans son application méthodologique et comme critère d'appréciation des œuvres. Il n'en reste pas moins vrai que la définition précise que Liu Xizai en donne (§210) et le fait que ces deux termes se retrouvent à tous les niveaux de son analyse, historique, méthodologique et esthétique, donnent à son utilisation de ces deux polarités une ampleur inégalée.

Ciel antérieur, ciel postérieur : du plan cosmologique au plan calligraphique

Liu Xizai, après avoir assuré la fondation de son texte sur la tradition textuelle la plus ancienne fait appel aux deux notions complémentaires de Ciel antérieur (*xiantian*) et Ciel postérieur (*houtian*):

[...] Cette intention indique ce qui existait avant l'apparition du cosmos ou Ciel Antérieur et représente le fondement de la calligraphie. Les figures indiquent ce qui vient après l'apparition du cosmos ou Ciel Postérieur et représentent la pratique de la calligraphie.

Le Ciel antérieur indique l'esprit qui existait antérieurement à la création du monde et à la figuration des trigrammes et des formes symboliques, il correspond à

la Vacuité suprême *taixu* 太虛 ; le Ciel postérieur fait référence au monde et aux productions des trigrammes et des formes à partir du Ciel antérieur. Il y a là un processus de “figuration” à l’œuvre, de complexification. C’est en effet à partir de l’insondable profondeur du monde que le Sage imita l’apparence des formes puis dupliqua ses motifs. Mais ces notions ont également pris un sens hors de toute temporalité à l’époque Song sous l’impulsion des taoïstes et des pratiques alchimiques. Pour le philosophe Shao Yong (1012-1077), le Ciel antérieur fait référence au cœur-esprit, siège des sentiments et de la pensée et le Ciel postérieur renvoie au corps humain⁴⁴⁸.

En calligraphie, le Ciel antérieur, domaine du cœur-esprit, nous amène dans la compréhension intuitive et directe du monde. Le Ciel postérieur nous conduit dans le visible, dans les « traces », dans l’acte même de tracer les signes. L’opposition entre l’intention et la figure est ici doublée d’une opposition entre le fondement *ben* 本 et l’étude pratique *yong* 用. Le fondement *ben*, c’est la source, la racine, l’entité vue de l’intérieur. La mise en pratique *yong* repose sur la façon dont cette entité se manifeste à l’extérieur dans son apparence et son efficacité. Liu Xizai entend souligner que si la source de toute calligraphie est bien l’intention, l’idée, la vie intérieure du calligraphe, sa pratique quotidienne est du domaine de l’imagination active, de la structuration du réel concret sous la forme des caractères et des colonnes de caractères qui doivent suggérer l’infinie diversité des êtres.

On voit ainsi comment Liu Xizai reprend les données des *Mutations* et des philosophes Song dans un sens propre à la calligraphie et même si, tout au long de son traité, il analysera en détail l’aspect visible des traces, des signes et de leur agencement dans l’espace (aspect *yong*), il restera toujours au plus près du calligraphe et de son intériorité (aspect *ben*)⁴⁴⁹.

Ce couple notionnel se trouve d’ailleurs au fondement même de l’éducation telle qu’elle était dispensée à l’Académie Longmen, Académie dont Liu Xizai fut un

⁴⁴⁸ Sur ces questions voir Alain Arrault, « Les diagrammes de Shao Yong (1012-1077). Qui les a vus ? », in *Etudes chinoises*, vol. XIX, n°1-2, printemps-automne 2000.

⁴⁴⁹ Jin Xuezhi et Yang Baolin dans leur commentaire sur ce paragraphe initial du « Précis de calligraphie » comprennent *ben* 本 [racine] comme un équivalent de *ti* 體 [fondement]. Jin Xuezhi, *Shugai pingzhu* [Notes et commentaires du *Précis des arts de l’écrit*], *op.cit.* p.13 et Yang, Baolin, *Liu Xizai shuxue yanjiu* [Recherches sur l’étude de la calligraphie chez Liu Xizai], *op.cit.*, p. 299.

célèbre directeur. Voici un extrait du second précepte de cette école, qui était inscrit sur le pupitre de chaque étudiant :

(...) One cannot be lazy or inconsistent ; and one cannot read carelessly in a variety of books. One progresses according to one's own ability, clarifying the *ti* and attaining the *yong*. This will lead to real benefit, and is the right way to approach study.⁴⁵⁰

L'observation de la nature comme source d'inspiration et de figuration

A partir du fondement de l'acte d'écrire sur le cours naturel du monde, la calligraphie, qui magnifie cet acte, est considérée comme faisant elle-même appel aux phénomènes du monde, à un univers offert à l'observation. Être calligraphe ou simple amateur impose de savoir apprécier les rigueurs de l'hiver, la tiédeur du printemps, et tous les menus changements à l'œuvre dans les paysages naturels et dans les jardins et de les faire « figurer » dans les œuvres écrites. Les deux exemples ci-dessous permettront d'éclairer ce point, ils rapportent les mots de deux calligraphes célèbres de la dynastie des Tang, Li Yangbing 李阳冰 (722-789) spécialiste de la sigillaire et Huaisu 怀素 (725-785) célèbre calligraphe de cursive (Figure 20) :

Li Yangbing a étudié la sigillaire à partir de la *Stèle du Fengshan* et a appris la méthode de calligraphie du *Yanling jizimu tizi* [Inscription sur la tombe de Maître Li de Yanling], puis l'a modifiée. Il dit [à propos de son travail] : « En observant le ciel et la terre, les montagnes et les fleuves, le soleil et la lune, les astres et les étoiles, les nuages et les brumes, les herbes et les arbres, les objets ornés, les vêtements et les chapeaux, j'ai compris beaucoup de choses ». Bien qu'il n'ait jamais raconté ouvertement son secret dans la façon d'écrire la sigillaire, il a déjà tout dit dans cette phrase.

⁴⁵⁰ Longmen shuyuan, *Kecheng liuze*, 1-2a.

Pour créer les caractères dans le genre sigillaire, genre calligraphique dont les lignes sont uniformes et les formes plutôt arrondies, le calligraphe s'est inspiré de son environnement naturel mais aussi culturel. Les objets ornés, les vêtements et les chapeaux qui l'inspirèrent, étaient porteurs des données esthétiques et sociales. Dans la Chine impériale, les tenues en effet étaient très ritualisées. L'habit correspondait à un certain statut social. Le respect des codes vestimentaires était l'un des garants de la hiérarchie sociale dont l'acceptation est source de stabilité⁴⁵¹. Si la vision et l'émotion au contact des phénomènes du monde permettent au calligraphe de sigillaire de nourrir les formes de ses caractères, qu'en est-il des autres genres d'écriture ?

Huaisu dit avoir tiré un enseignement dans l'étude de la cursive en observant "les sommets nuageux et pittoresques des montagnes en été". Cependant, ceux qui étudient la cursive pourraient-ils le faire en observant seulement les pics montagneux sans nuages ? Cela est impossible, car les sommets montagneux ont une forme précise, ce qui n'est pas le cas des sommets nuageux dont la forme n'est pas fixée.

Il n'est pas étonnant que pour écrire en cursive, un genre qui, pour rendre le mouvement, tend à lier les traits d'un même caractère et à effacer la nette distinction entre un caractère et l'autre, Huaisu (Figure 20) ait choisi d'observer les nuages en perpétuelle circulation, comme on peut les voir sur la peinture de Dong Yuan [Figure 5]. Le calligraphe indique d'ailleurs d'autres sources d'inspiration :

Je regarde les nuages étranges de l'été sur les sommets montagneux et aussitôt j'imite leur aspect joyeux, comme des oiseaux au sortir du bois, un serpent effrayé [qui se fraye un chemin] dans l'herbe, comme les marques des craquelures dans un mur.⁴⁵²

⁴⁵¹ Voir les réflexions de Martin J. Powers à propos de l'interprétation sociale de la figure dans la peinture de paysage : « When in a landscape like a body ? » in Ye, Wenxin (ed), *Landscape, culture and power in chinese society*, Berkeley, Institute of East Asian Studies, 1998.

⁴⁵² Lu Yu, dynastie des Tang, *Discussions entre Shi Huaisu et de Yan Zhenqing sur la cursive*

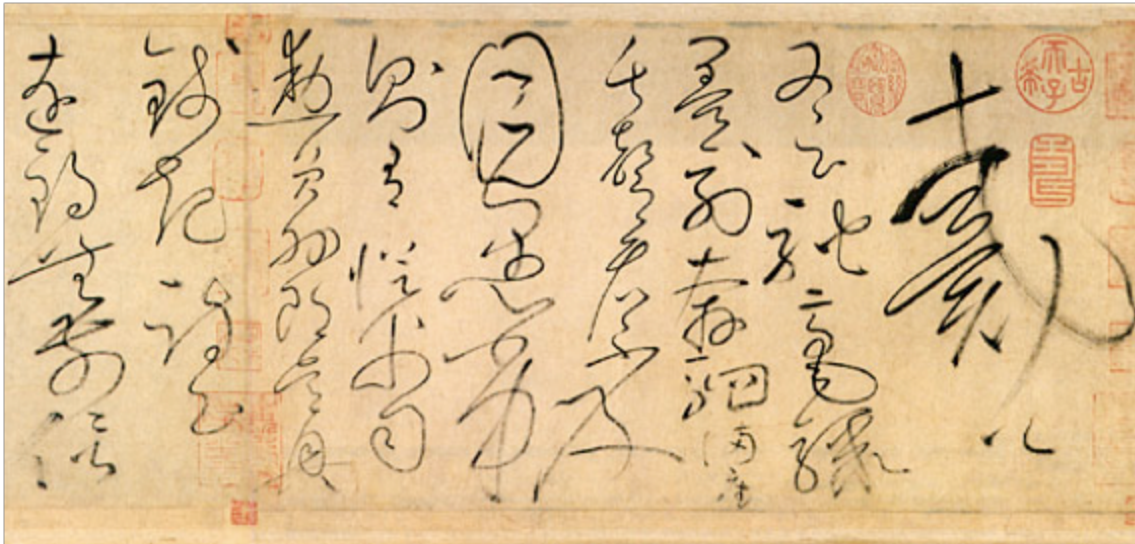


Figure 20 : Huaisu, *Autobiographie* [777]. Cursive. Taïwan, Musée du Palais.⁴⁵³

L'observation minutieuse des phénomènes inspire les calligraphes, nourrit leur imaginaire, leur donne un répertoire de formes bien délimitées ou évanescentes. Ce répertoire de formes naturelles et culturelles modèle les traits des caractères tantôt de façon stable et posée, tantôt plus librement. C'est une donnée importante de l'esthétique appliquée à la calligraphie : les formes des caractères ne sont pas créées selon une genèse graphique automatique, générée par la seule relation entre le caractère et l'outil qui le trace. C'est par l'observation attentive et fidèle de son environnement que le calligraphe donne une forme vivante à ses caractères. Si le calligraphe s'inspire de la nature, c'est en prenant une certaine liberté par rapport aux formes offertes et en choisissant celles qui nourriront son imaginaire, feront évoluer les formes de son art. C'est ainsi que Huaisu ne parle pas des sommets dégagés mais des nuages qui font leur ronde incessante autour. En conclusion,

Vivre en compagnon de la Nature (*tian*) et des Anciens, c'est ce qui incombe à ceux qui apprennent la calligraphie. De la Nature, on observe le bel ordonnancement. Des Anciens, on observe les changements [qu'ils impulsèrent].

⁴⁵³ Tous droits réservés.

Liu Xizai joue sur le sens de *tian* 天 qui peut être aussi bien traduit par Ciel, principe supérieur gouvernant les hommes et leur servant de modèle, et par Nature au sens où nous l'entendons.

Première puissance divine des croyances archaïques, *Tian* le Ciel, protège le peuple et lui fournit principes moraux, récompenses et punitions. Les philosophes de l'Antiquité chinoise en font un principe suprême, un modèle de conduite auxquels les hommes peuvent se conformer et qui, intériorisé, occupe la fonction d'une loi morale. Mais le ciel peut plus largement être identifié avec les lois cosmiques, avec la nature, sans acception morale. Ainsi, pour Zhuangzi, *tian* est-il synonyme de naturel, de spontanéité et l'homme n'a pas de meilleure façon d'y accéder que le non-agir. Le non-agir, c'est-à-dire le fait de suivre sa propre nature et par là, de rejoindre le ciel, la Nature, en une union joyeuse⁴⁵⁴.

Les calligraphes chercheront, à travers l'art du pinceau, à réaliser un certain modèle de conduite ou à s'installer dans le naturel du geste et de l'émotion par opposition à l'artificiel et aux règles fondées par les hommes. L'auteur ici joue sur ces deux postures grâce à la polysémie de *zhang* 章, que nous avons traduit par « ordonnancement » et qui signifie à la fois modèle et exemple ; arrangement, ordre ; beauté, élégance. Lorsqu'il propose d'observer l'ordonnancement (*zhang*) de la Nature, Liu Xizai donne une acception proprement esthétique au texte d'origine : il ne s'agit pas pour le calligraphe d'observer les ordonnances du Ciel comme autant de décrets moraux, mais bien de se nourrir visuellement et spirituellement des motifs, des figures, de la beauté naturelle de la nature telle qu'elle transparaît à travers l'organisation des êtres et des choses en réseaux structurés.

Au fond, pour rendre sa calligraphie vivante, l'artiste doit se mettre à l'école de la vie⁴⁵⁵. Il est alors comme ce géomancien qui sent palpiter les veines de la terre :

⁴⁵⁴ Voir la synthèse proposée par Yang Liang sur ce thème. Liang, Yang, *Les processus créatifs dans la calligraphie chinoise, op.cit.*, pp. 12-14.

⁴⁵⁵ Ce thème est toujours d'actualité aujourd'hui : voir notamment l'article de Véronique Alexandre-Journeau « Les principes constants de la calligraphie chinoise sont d'ordre philosophique ». En s'appuyant sur les travaux de Xu Hongliu 許洪流, professeur dans le département d'esthétique de l'université de Hangzhou, elle développe l'idée selon laquelle « le principe essentiel de la calligraphie chinoise qui consiste à capter la vie dans ce que l'univers donne à voir pour en restituer une image « parlante » reste le fondement de l'esthétique calligraphique moderne. » Alexandre-Journeau,

Quand un géomantien observe la terre, il doit d'abord observer si les veines bougent ou non ; tout ce qui est droit ne se meut pas, tout ce qui est courbe se meut. Ceci ressemble à la façon d'utiliser le pinceau en cursive. Cependant, le droit et le courbe d'un Maître ne sont pas le droit et le courbe du vulgaire.

Observer les phénomènes du monde et copier intelligemment les maîtres anciens sont les préalables nécessaires à toute calligraphie. Reste à déterminer comment produire une œuvre originale. Liu Xizai entretient un dialogue avec le calligraphe Cai Yong (133-192) à travers les siècles :

La calligraphie doit être créée à partir de la nature. Cai Yong disait que la calligraphie prend son origine dans la nature. Cette façon de dire indique que le Ciel préside [aux créations] humaines, mais il n'a pas encore expliqué le « retour de l'homme au Ciel ». §245

Ce qui est en jeu, c'est l'indépendance de la réalisation artistique. Profondément ancrée dans le monde naturel et ses changements, la création du calligraphe devient pourtant un monde à part, un monde où la beauté a ses propres règles, ses propres lois qui s'inspirent certes des règles du monde naturel mais ne s'y résolvent pas⁴⁵⁶. Le caractère *zhao* 肇 signifie à la fois commencer, instituer, fonder, établir et celui de former un dessein, un plan de. Dans son extension, ce terme signifie régler, rectifier. Quand donc nous traduisons "la calligraphie se fonde sur la nature" (*zhao yu ziran* 肇於自然), c'est en comprenant la nature comme une entité comportant des règles, lesquelles règles vont servir de base au calligraphe. La régulation naturelle se prolonge et trouve son expression dans la méthode calligraphique (*ci litian dingren* 此立天定人).

Pourtant, il est aisé de confondre l'origine des caractères écrits avec celle des caractères calligraphiés, oubliant par là que l'homme crée une seconde nature (*youren futian* 由人復天). *Fu* 復 signifie double, doubler (un vêtement), redoubler. Il

Véronique, « Les principes constants de la calligraphie chinoise sont d'ordre philosophique », *op.cit.*, p.127.

⁴⁵⁶ C'est l'interprétation qu'en donne Jin Xuezhi, *op.cit.*, p. 169-170.

signifie reprendre, perpétuer une tradition. Il peut s'employer à la place de *fu* 覆, recouvrir, renverser. Liu Xizai se mettrait en porte-à-faux avec la théorie traditionnelle de la calligraphie chinoise, laquelle a prétendu que les caractères naissaient d'eux-mêmes, aussi naturellement que se déroule le vol d'un oiseau ou la chute d'une pierre. Mais il y a une grande différence entre l'observation de la nature et la construction d'une figure. Car cette dernière est un procédé d'abstraction. Certes, la figuration à l'œuvre dans le processus calligraphique prend ses racines dans ce contact au monde, mais ce contact ne suffit pas : encore faut-il que le calligraphe transforme cette perception en figure puis en caractère écrit. Cette transformation est le principe même de la calligraphie.

Le calligraphe a en face de lui deux objets : le réel qui lui est donné à voir et à sentir et le caractère d'écriture qu'il produit sous son pinceau. Il observe les objets du monde, en conçoit la figure, les transfigure dans les caractères qu'il trace. C'est peut-être ce qui se joue dans le paragraphe suivant :

Sun Guoting dans son *Traité de calligraphie* parle des œuvres de You Zhun [Wang Xizhi] (...) il apprécie au plus haut point la subtilité de leurs sentiments, de leurs idées, de leur esprit et de leurs pensées. You Zhun [Wang Xizhi] écrivit [ces œuvres] en s'appuyant sur les choses du monde ; Sun Guoting en a saisi l'essentiel. §79

S'appuyer sur les objets du monde (*yinwu* 因物) ou sur la connaissance de soi (*zhiben* 知本), deux vues différentes sur la source de la création provenant de deux artistes d'époque différente. Ces deux sources seront mises en avant alternativement selon les périodes historiques.

Xiong Bingming, dans son essai intitulé *Système théorique de la calligraphie chinoise*, où il examine les différentes façons de théoriser la pratique calligraphique, nomme le premier courant *yuwu pai* 喻物派 [par analogie avec les objets]. Il explique dans une note que dans la première édition de son livre, il avait intitulé ce chapitre *xieshi pai* 寫實派 [l'École de l'écriture du réel]. Puis qu'il s'était ravisé, se disant que lorsque les calligraphes écrivent des caractères, ils ne cherchent pas à reproduire la nature. Ce sont les théoriciens qui emploient des images de l'univers naturel pour décrire les œuvres écrites. La démarche des calligraphes est d'ordre

analogique, d'où le choix de l'expression « par analogie avec les objets ». Or, la première expression utilisée par Xiong Bingming tenait peut-être davantage compte de l'univers dans lequel vivaient les premiers calligraphes, de la façon dont ils percevaient l'acte d'écrire en lien avec le réel et surtout, en lien avec le récit mythologique et symbolique de la fondation des premiers caractères d'écriture.

Le lettré artiste du IV^e siècle se disait « influencé par les choses du monde », celui du VII^e siècle, sans minimiser cet appui de l'artiste sur le monde des phénomènes, insiste pourtant davantage sur la métamorphose de cet apport sensible par les facultés émotionnelles, mentales et spirituelles du scripteur.

Pourtant, il est une deuxième façon d'interpréter ce « retour à la nature » (*youren futian* 由人復天). Non plus comme une reconnaissance de l'existence de la création calligraphique parallèlement au processus de création naturelle, mais comme un « retour au naturel ». *Fu* 復 signifie également retourner (vers l'origine ou le point de départ), revenir à un état antérieur. Dans les *Mutations des Zhou*, ce terme désigne le 24^e des 64 hexagrammes. Il est composé du trigramme *kun* 坤 (la terre) sur le trigramme *zhen* 震 (le tonnerre). Il signifie le renouveau, le moment où ce qui est fort reprend sa marche ascendante. Plus largement, il est l'emblème du retour incessant de la vie. Ce retour vers la nature pourrait se comprendre comme un dépassement de l'art en tant qu'artificiel et un effacement de cet aspect artificiel pour se fondre dans le processus naturel.

Nous avons établi que le « Précis de calligraphie » faisait appel à la pensée chinoise ancienne, et la plus ancienne qui soit, à travers les apports des *Mutations des Zhou* et du *Zhuangzi* ; que Liu Xizai donnait néanmoins un sens nouveau aux concepts d'intention et de figure, de fondement et d'utilisation, aux rapports entre l'homme et la nature. Or, ce fond commun de la pensée chinoise donne lieu à une vision de l'histoire des genres et des écoles calligraphiques tout à fait spécifique, faisant ressortir leur genèse et leur évolution permanente. Il sert également de base au déploiement d'une esthétique faisant la part belle à la pensée dialectique et aux oppositions notionnelles.

Nous avons déployé l'idée selon laquelle l'observation des phénomènes naturels est une première source de données sensibles qui vient nourrir le procès figurateur de la calligraphie. Une seconde source vient du calligraphe lui-même. Et ce point

sera également traité ultérieurement. Nous allons pour l'heure développer la seconde partie du second paragraphe du « Précis de calligraphie », second principe au fondement de toute calligraphie, le rapport à l'ancien, à l'antique, aux Anciens, qui soutient et nourrit, tout autant que la pensée des mutations, une certaine vision de l'histoire des genres calligraphiques et des grands courants.

III-2 Vision historique

III-2-1 Les anciens et l'antique, modèles absolus ?

Les anciens comme modèles d'élégance et de vertu

La régularité à l'œuvre dans la nature, les états intérieurs du calligraphe ne sont pas les seules sources d'inspiration du calligraphe. Celui-ci se nourrit également de l'observation des travaux et achèvements de ses pairs. A partir du plan principal définissant les rapports entre la nature, l'œuvre et l'artiste, le plan moral et historique émerge. Le même texte traité plus haut, qui nous avait permis de dégager le sens de « Vivre en compagnon de la Nature » se poursuit avec cette deuxième proposition, « Vivre en compagnon (en compagnie) des Anciens ».

Vivre en compagnon de la Nature et des Anciens, c'est ce qui incombe à ceux qui apprennent la calligraphie. De la Nature, on observe le bel ordonnancement. Des Anciens, on observe les changements [qu'ils impulsèrent].

Liu Xizai s'inspire ici d'un passage du *Zhuangzi* dans lequel un dialogue s'engage entre Confucius et Yan Hui, son disciple préféré. Celui-ci a décrété qu'il irait mettre de l'ordre dans un état voisin en prêchant la bonne parole héritée des Anciens telle que la lui a transmise son Maître Confucius. Mais le Maître tente de l'en dissuader. C'est alors qu'un dialogue s'engage et que Yan Hui présente les arguments suivants : il lui suffira de « vivre en compagnon du Ciel et des Anciens » et de rester dans cette compagnie pendant son dialogue avec le Prince de Wei.

Alors, dit Yan-Hui, si je conserve ma droiture intérieure et que je m'accommode à lui extérieurement et que je fasse mon travail à travers les exemples de l'antiquité ? En

conservant ma droiture, je suis le compagnon du Ciel. Je sais que le Fils du Ciel et moi, sommes également fils du Ciel. Alors pourquoi utiliserais-je mes paroles pour faire en sorte que les hommes me louent ou me blâment? Un tel homme, les autres l'appellent L'Enfant. C'est ce que j'appelle « être un compagnon du Ciel ». En m'accommodant à lui extérieurement, je peux être un compagnon des hommes. Je peux lever la tablette, m'agenouiller, me pencher en avant, c'est l'étiquette d'un ministre. Tout le monde fait ainsi, pourquoi ne le ferais-je pas ? Si je fais ce que les autres font, je ne saurai être critiqué. C'est ce que j'entends par « être un compagnon des hommes ». En faisant mon travail à travers les exemples de l'antiquité, je peux être le compagnon des Anciens. Si les mots que je prononce ne sont en fait que leçons et reproches, ils appartiennent aux Anciens, non à moi. En ce sens, bien que je conserve ma droiture intérieure, je ne peux être inquiet. C'est ce que j'entends par « compagnon des Anciens ». Ne pensez-vous pas, maître, que je puisse ainsi parvenir à mes fins?⁴⁵⁷

Pour ce qui est de la « compagnie des Anciens », elle permet à Yan Hui, dans le texte original, de citer les faits et gestes des Anciens sans se mettre en danger. S'appuyer sur les dires et les actes des Anciens, c'est être dans la rectitude, dans la droite ligne de la tradition et montrer aux autres leurs torts sans se mettre en danger. En ce qui concerne la calligraphie, cette compagnie des Anciens revêt un tout autre sens. Fréquenter les Anciens s'est révélé indispensable à tout apprenti calligraphe. Il fallait connaître les maîtres, les lignées familiales puis comprendre comment les styles propres à chaque maître avaient évolué en lignées stylistiques comme autant de « familles » (*jia* 家). Il fallait savoir s'imprégner des grandes œuvres, les imiter.⁴⁵⁸

Ce qui est ancien, en Chine, est souvent considéré comme supérieur, comme la source vive du présent. Et le présent n'est que la suite, la pâle conséquence de ce vivifiant passé. Les artistes contemporains sont considérés comme vulgaires, n'ayant ni la technique, ni l'allure libre des gens du passé. Et l'ancien correspond à

⁴⁵⁷ *Zhuangzi*, chap 4, *Le monde des hommes* (Renjian shi), Traduction personnelle basée sur celle de Burton Watson, *Zhuangzi, Basic Writings*, Columbia University Press, New York : 2003.

⁴⁵⁸ Voir à ce sujet : Silbergeld, Jerome, and Dora C.Y. Ching, eds. *The Family Model in Chinese Art and Culture*. Princeton: P.Y. and Kinmay W. Tang Center for East Asian Art and Department of Art and Archaeology, Princeton University, 2013.

une esthétique, à une saveur particulière, celles notamment des temps illustres, temps de victoires et de héros. L'exemple suivant est puisé dans la littérature :

Au Pavillon de Xie Tiao : banquet d'adieu pour le réviseur Yun (mon oncle)
Le jour qui m'abandonne, celui d'hier que je ne puis retenir,
Le jour qui trouble mon cœur, celui d'aujourd'hui, envahi d'angoisses et de soucis,
Le vent, s'étendant sur les dix mille stades, convoie les oies d'automne.
Face à cette scène, enivrons-nous sur ce haut pavillon !
Au créateur immortel du Penglai,
Imprégné de la veine poétique de l'ère Jian-An
S'ajoute le style pur et vigoureux du fameux petit Xie (Xie Tiao)
De la dynastie du Sud.
Tous les deux, transportés par le goût d'exploration,
Leurs pensées se libèrent et s'envolent,
Voulant monter dans le ciel d'azur pour embrasser le Soleil et la Lune.
Tirer l'épée pour couper l'eau – mais elle coule encore plus d'abondance
Lever la coupe pour nettoyer les tristesses – mais elles s'intensifient, s'amplifient.
Dans la vie de ce monde, nos désirs n'étant pas toujours contentés,
A l'aube claire, les cheveux éparpillés, on s'en ira sur la barque légère !⁴⁵⁹

Ce poème en style ancien commence par une méditation sur la fuite du temps, se poursuit avec un éloge littéraire, adressé à plusieurs personnages, dont Penglai, génie immortel et académicien et Xie Tiao 謝朓 (464–499), poète des Six Dynasties, persécuté pour raisons politiques. Le poème s'achève sur l'expression d'amères regrets, sur la constatation que nos désirs ne peuvent être contentés, et propose une échappée possible, un voyage « sur la barque légère ». Le refuge contre la fuite du temps vient de la convocation de la grandeur passée : le créateur immortel Penglai, imprégné de la veine poétique de l'ère Jian-An [196-220] (*Penglai wenzhang Jianan gu* 蓬萊文章建安骨) et Xie Tiao, dont est apprécié le style pur et

⁴⁵⁹ « 弃我去者/昨日之日不可留/乱我心者/今日之日多烦忧/长風万里送秋雁/对此可以酣高樓/蓬萊文章建安骨/中間小謝又清发/具怀逸興壯思飞/欲上青天攬明月/抽刀断水水更流/举杯澆愁愁更愁/人生在世不称意/明朝散发弄扁舟 ». Li Bai, *Xuanzhou Xietiaolou jianbie jiaoshu shuyun* 宣州謝朓樓餞別校書叔云 [Au Pavillon de Xie Tiao : banquet d'adieu pour le réviseur Yun]. Traduction de Lu Wanfen. [<http://wengu.tartarie.com/wg/wengu.php?no=56&l=Tangshi>] Visité le 29/09/14.

vigoureux (*zhongjian Xiao Xie you qingfa* 中間小謝又清发). Bynner conserve le terme d'os, rendu par « veine poétique » chez Lu Wanfen et la phrase devient :

The bones of great writers are your brushes, in the School of Heaven

Les écrivains d'aujourd'hui écriraient donc leurs textes avec, comme instrument, les os des auteurs disparus... Cette traduction forge une proximité quasi biologique à travers les siècles. Plus discret, Hervey-Saint-Denys propose une traduction englobante :

Je songe aux grands poètes des générations passées;

Je me délecte à lire leurs vers si pleins de grâce et de vigueur.

Moi aussi, je me sens une verve puissante et des inspirations qui voudraient prendre leur essor;

Mais pour égaler ces sublimes génies, il faudrait s'élever jusqu'au ciel pur, et voir les astres de plus près.⁴⁶⁰

Ce poème est à mettre en relation avec un autre poème de Li Bai où l'auteur déclare:

Après l'ère Jian An , l'élégance et la beauté ne valent pas la peine d'être prisées.⁴⁶¹

Depuis les Six dynasties, cette période était déjà devenue une référence en matière d'écriture⁴⁶². On utilisait de préférence le terme *fenggu* 風骨 pour y faire référence. Ce terme indique un type de comportement ambitieux, entreprenant. Il s'applique aussi bien à l'appréciation de la personnalité qu'à celle d'un style littéraire. Cela décrit alors une expression vigoureuse et bien articulée, pleine de vitalité et sans artifice. Le sixième vers « *Penglai wenzhang Jian An gu* 蓬萊文章建安骨 » est traduit par Hu Pingqing⁴⁶³ : « Vos écrits rappelant ceux des Han ont la force de l'ère Jian An ». La traduction de M. Paul Demiéville est différente en ce qu'elle propose une explication, donnant à la référence esthétique et littéraire tout son contenu: « Partout vous montrez une libre inspiration, des élans de pensée vigoureuse ».

⁴⁶⁰ *Ibid.*

⁴⁶¹ « 自从建安来, 绮丽不足珍 », Li Bai, série n°1, *Gufeng* 古風, Air ancien, n°59.

⁴⁶² Lire à ce sujet: Lin, Wenyue, « The Decline and Revival of Feng-ku (Wind and Bone) : On the Changing Poetic Styles from the Chien-an Era through the High T'ang Period » in Lin, Wenyue, Owen (ed), *The vitality of the lyric Voice*, Princeton: Princeton University Press, 1986.

⁴⁶³ Hu Pingqing, 2006.

Ce passage par la littérature illustre l'équation entre antique et « élégance vigoureuse ». Le terme désignant à la fois les Anciens et leur style (*gu* 古) apparaît cinquante huit fois dans le « Précis de calligraphie ». Prendre les anciens comme modèles permettait de s'assurer une base esthétique et morale solide. Pourtant, si l'imitation des Anciens est nécessaire, elle ne produit pas nécessairement de bons calligraphes. A partir d'une appartenance à une école, à un style, le calligraphe peut et doit insuffler une donnée esthétique acquise certes au contact des autres mais qui lui est propre et qu'il mûrit en lui-même en lui donnant ses caractéristiques propres ainsi que celles de son temps. Et c'est ce que souligne Liu Xizai en donnant comme justification de la compagnie des Anciens, l'étude des changements (*bian* 变). Qui dit changement dit tradition et nouveauté, création renouvelée. La calligraphie n'est-elle que copie, reproduction à l'identique d'un même esprit de famille ? Non, puisqu'on copie les styles et les changements d'un style à l'autre, jusqu'à impulser soi-même son propre style. Le terme de changement, que l'on traduit aussi par mutation n'est d'ailleurs pas anodin. Son utilisation dans la pensée chinoise remonte aux *Mutations des Zhou*. Le changement, c'est le passage du *yin* au *yang* et du *yang* au *yin*, d'une configuration des souffles à une autre, dans le mouvement ininterrompu de la vie. Et la tradition calligraphique s'inscrit dans ce mouvement.

Les histoires ne manquent d'ailleurs pas de souligner le moment où un calligraphe, après des dizaines d'années de copie, surpasse son ou ses maîtres, devient à son tour un chef de lignée. Nous donnerons ici deux exemples, en commençant par celui de Li Yangbing, cité plus haut.

(...) La raison pour laquelle [une pièce] de calligraphie peut se transmettre se trouve dans la façon extraordinaire dont le pinceau est utilisé et ne repose pas sur l'ancienneté du genre calligraphique. Li Zhao dit dans le *Guo shibu*: « Quand Li Yangbing vit la stèle *Biluo* (Ciel bleu), il resta à côté nuit et jour sans pouvoir s'en aller ». Certains commentateurs retiennent que la façon d'utiliser le pinceau de Li Yangbing surpassait en qualité celui de la stèle *Biluo*. Donc, il n'aurait pas dû tenir cette œuvre en aussi haute considération. Celui qui affirme ceci n'a pas une profonde connaissance de Li Yangbing, et ne peut savoir le motif pour lequel il admirait cette stèle. Même si la

calligraphie de la stèle *Biluo* n'est pas meilleure que celle de Li Yangbing, cette histoire peut être comparée à celle de Wang Xizhi qui prit l'art de Wang Yi et dépassa de loin son maître (...). §105

Se mettre à l'école des Anciens demande beaucoup de travail et d'abnégation jusqu'au moment où, la méthode faite sienne, on la conduit ailleurs, plus loin, en « dépassant » son maître. On ne copie pas les Anciens parce qu'ils sont venus avant nous, mais parce qu'ils ont développé aux fils des ans une méthode d'écriture (*shufa* 書法) extraordinaire. Et ce n'est qu'en se nourrissant de cet apport, « en restant à côté nuit et jour sans pouvoir s'en aller » qu'il sera ensuite possible de trouver un geste meilleur. Car c'est bien de cela dont il s'agit, et ceux qui ne font que copier les œuvres du passé sont nommés « récolteurs de caractères » (*jizi* 集字) :

Une grande partie de la cursive ancienne de Mi Xiangyang naît de celle de Chu Suiliang. Il savait reproduire tous les genres, mais quand il cherchait expressément à copier ses prédécesseurs, certains ironisaient en appelant son œuvre « récolteur de caractères ». Ce fut ainsi jusqu'à ce qu'il créa son propre style qu'il variait à son gré si bien qu'on ne pouvait plus savoir d'après qui celui-ci était modelé. §165

Un artiste ne doit sa renommée qu'à l'introduction d'une idée nouvelle, à la modification des règles établies, quitte à « brouiller les traces » pour qu'on ne sache plus qui furent ses maîtres. Liu Xizai, bien que s'intéressant aux familles, aux écoles, souligne toujours l'importance des personnes qui, dans la lignée, transmettent et parfois amplifient ou modifient les techniques et l'esprit de cette lignée :

Les commentateurs de l'écriture de chancellerie des Tang disent qu'au début de cette dynastie l'héritage des périodes Han et Wei était encore bien visible à travers la calligraphie de Ouyang Xun, Xue Chuntuo, Yin Zhongrong. Et cela fut ainsi jusqu'à la période Kaiyuan, quand ce goût se modifia et s'atténua ; c'est ainsi qu'on parle de leur style. Pourtant, la force se situe dans les hommes, cela ne dépend pas des époques. On doit bien observer cela. §111

D'ailleurs, certains calligraphes, sûrs de leur maîtrise et de leur qualité de précurseurs, l'affichent non sans humour :

Zhang Rong dit : « Ne regrettez pas que je ne maîtrise pas la méthode des deux Wang, regrettez plutôt que les deux Wang ne maîtrisent pas ma méthode ! » Je dis qu'il suffit d'observer cette parole pour savoir que [son auteur] était doué pour l'étude et la copie des deux Wang. N'est-ce pas là voir plus loin que ses maîtres sans se limiter à l'enseignement transmis ?

Zhang Rong 張融 (444-497), homme de lettres et calligraphe durant la dynastie des Qi (Dynasties du Sud), était issu d'une famille aisée et influente. Pétri du *Laozi* et des *Mutations des Zhou*, il était célèbre pour son comportement hors normes qui lui valut d'être renvoyé de ses fonctions de maître des rites à la cour des (Liu)Song, célèbre également pour ses discours enflammés et sa calligraphie cursive.

Cette question de l'inspiration et de l'imitation se trouvait déjà dans les traités antérieurs et notamment dans celui de Jiang Kui :

De façon générale, dès que l'on touche le papier au moyen du pinceau, si l'on se conforme étroitement aux anciens, l'œuvre sera dépourvue du souffle de l'inspiration ; mais si, par contre, on recherche exclusivement la véhémence du tour de force, on versera dans une irrémédiable vulgarité.⁴⁶⁴

La suite vaut également d'être citée, car elle fait écho à la « compagnie des Anciens » commentée plus haut :

Voici ce qu'il faut mettre en valeur : la maturité de la formation et une pleine possession de l'ensemble des moyens calligraphiques ; établir un dialogue entre l'esprit et la main. Tel est le secret de la perfection !

La question de l'ancien et du nouveau se pose dans l'ensemble des chapitres du *Précis des arts de l'écrit* et Liu Xizai la traite d'une façon similaire à Jiang Kui. Il

⁴⁶⁴ Jean-Marie Simonet, *La Suite au Traité de calligraphie, op.cit.*, p37.

ajoute peut-être un élément, celui de se débarrasser de l'ancien pour avancer. Dans le « Précis de littérature », il dit à propos de l'œuvre de Han Yu :

Seuls ceux qui sont capables d'utiliser la langue classique sont capables de la modifier. Il n'y a aucune connaissance qu'ils n'incorporent, et par conséquent, il n'y en a aucune dont ils ne puissent se débarrasser.⁴⁶⁵

D'ailleurs, la problématique du rapport à l'ancien se pose au niveau des styles tout autant que des individus. Ainsi, pour le passage de la chancellerie ancienne à la chancellerie « en ouverture », Liu Xizai a cette formule : *shang luan gu er xia ru su* 上乱古而下入俗 que nous avons traduit: « en amont, [cette écriture] brise le clacissisme, en aval, elle devient populaire ». Et à propos de la calligraphie des Dynasties du Sud, l'argument en faveur de leur réhabilitation fait intervenir le critère de l'ancien :

Les calligraphies du Sud ont en elles une noblesse antique et imposante comme des œuvres sans apprêt de Tao Zhenbai [Tao Hongjing], sans parler des œuvres puissantes de You Jun [Wang Xizhi]. §88

Des calligraphies du Sud émane une noblesse antique et imposante, une élégance simple et grave (*gaogu yanzhong* 高古嚴重) qui est la marque des réalisations des Anciens. Visuellement, cette qualité correspond à des œuvres sans apprêt (*liubian* 流便), mais sans et à des œuvres puissantes (*xiongqiang* 雄強). Et ces qualités sont normatives pour toutes les œuvres futures.

Pour finir, gardons à l'esprit que le respect des anciens, que nous avons analysé comme un modèle absolu de conduite morale et de normes de beauté plastique est fondamentalement et en tout premier lieu une nourriture spirituelle :

En calligraphie, l'entrée dans la dimension spirituelle est valorisée, et, dans ce cadre-là, il faut distinguer son propre esprit de celui des autres. Celui qui parvient à entrer

⁴⁶⁵ 惟善用古者能变古,以無所不包,故能無所不扫

dans la dimension spirituelle des autres se transforme en Ancien, celui qui pénètre dans son propre esprit incorpore les Anciens. § 238

S'inspirer ou copier ? Le problème des faux.

On trouvera dans la suite de cet exposé une présentation de la façon dont les lettrés chinois ont utilisé les reproductions d'œuvres d'auteurs du passé pour modifier ou renforcer leur style. L'histoire de la calligraphie n'est même que cela : ce va-et-vient constant entre la tradition héritée des pairs et l'artiste contemporain qui a une « idée neuve », entre l'héritage et l'innovation.

En effet, avec le florissement de la pratique calligraphique dès le troisième siècle de notre ère et l'apparition de maîtres de talent, et d'élèves qui suivent le maître, se met en place une relation complexe entre les calligraphies modèles et les copies. On copie un modèle pour préserver un texte rare ou précieux, par son contenu ou par sa seule teneur artistique. Et c'est cela qui est nouveau. La Chine avait, depuis les Han, recours aux copistes pour les textes officiels et religieux. A présent, les motifs sont tout autres. On copie un modèle pour apprendre, se former et, au bout du compte, s'en dégager un jour et créer son propre style. On copie par plaisir. Ce faisant, la calligraphie à partir de laquelle on copie, comme son auteur, devient un modèle, et la calligraphie copiée devient une copie. Il n'en reste pas moins que cette copie peut être de qualité, et prendre part à une collection. On jugera de sa ressemblance par rapport à l'original, de sa capacité à reproduire non seulement la forme extérieure des caractères, mais aussi l'esprit du premier calligraphe. Le seul moment où la copie devient un problème, c'est quand elle se fait passer pour l'original *zhen* (真), la copie peut alors être appelée un faux *wei* (伪). Un des enjeux de l'appréciation des œuvres dont la correspondance entre l'Empereur Wudi des Liang et L'ermite Tao fait amplement état, est d'avoir un regard suffisamment acéré pour distinguer le vrai du faux⁴⁶⁶.

⁴⁶⁶ Xiao Yan, *Da Taoyinju lunshu* 答陶隐居論書 [Réponse aux propos du reclus Tao sur la calligraphie] et Tao Hongjing 陶弘景 (452 ?-536), *Yu Liang Wudi lunshu* 與梁武帝論書启 [Adresse à l'empereur Wudi des Liang à propos de calligraphie]. Sur cette question du faux, voir notamment Fong Wen: « The Problems of Forgeries in Chinese Painting », *Artibus Asiae*, vol. xxv, 1962, pp. 95-140 et Xu Bangda, « Connoisseurship in Chinese painting and calligraphy: some copies and forgeries », *Orientalism*, March 1988, pp. 54-62.

Dans le « Précis de calligraphie », on a surtout affaire à des cas de copies d'inspiration :

On affirme que l'écriture régulière de Yan Zhenqing vient de la stèle du Nord *Gao zhimu zhi* et du *Taigong Lü Wang biao* de Mu Zirong. On dit aussi que sa courante ressemble beaucoup aux derniers traits du *Zhang Menglong bei*. Yan, dans l'imitation des œuvres anciennes, aurait-il pu en intégrer et en assimiler encore d'avantage ? § 145

Yan Zhenqing aurait vu la stèle du Nord *Gaozhi muzhi* 高植墓誌 [Mémorial du Général], d'un auteur inconnu, gravée sur la tombe d'un général de la dynastie Wei ainsi que la *Taigong Lü Wang biao* 太公吕望表 [Table d'observation du Vénérable Lü] de Mu Zirong. Yan s'en serait inspiré. La première inscription est en écriture régulière avec des traces de style officiel, la seconde en écriture régulière. Sa régulière serait même « sortie » de là (*chuyu* 出于). Quand à la cursive de Yan Zhenqing, elle serait née de l'observation de la stèle de *Zhang Menglong*, puisque les dernières colonnes ont une forte ressemblance (*xiangsi* 相似) avec les caractères de Yan. La stèle de *Zhang Menglong* est célèbre, elle fut la première stèle gravée en écriture courante. Liu Xizai, comme le fera Kang Youwei plus tard⁴⁶⁷, relève les sources d'inspiration de Yan Zhenqing et en conclut à sa grande capacité à lier l'ensemble des œuvres du passé. Le ton est élogieux. D'ailleurs, ce genre d'imprégnation et de transmission, même et surtout si elles passent par une transformation, ferait sans doute plaisir aux modèles :

Ou [yang Xiu], Yu [Shinan] et Chu [Suiliang] avaient chacun leur qualité propre et Yan Zhenqing s'appliqua aux trois styles avec talent. Si Ouyang Xun avait vu le *Guojia miao bei* et Yu Shinan et Chu Suiliang le *Song guangping bei*, ils en auraient été certainement heureux, comme quand Shi Zhang soupira de satisfaction à l'égard de Shi Wen.

⁴⁶⁷ « Shi jia [dix calligraphes] », in Kang Youwei, *Prolongement de La double rame de la barque des arts*, LDSFLWX, p. 825.

Que Liu Xizai n'insiste pas sur le problème des faux et des fraudes ne signifie pas qu'il ne soit pas au courant. Mais cela ne semble pas le préoccuper outre mesure. Il se contente de le signaler brièvement. Son attitude est très différente de celle de Ruan Yuan qui, le premier, remet en cause l'authenticité de la fameuse préface du Pavillon de Orchidées écrite par Wang Xizhi.⁴⁶⁸ Comment procéda-t-il ? Il compara deux copies du *Langtingxu*, le *Dingwu ben* 定武本 et le *Shenlong ben* 神龍本 qu'il attribue, l'une à Ouyang Xun (557-641), l'autre à Chu Suiliang (597-658). Il compara également chaque copie avec des stèles réalisées par Ouyang Xun et Chu Suiliang. Il en conclut que les différences entre ces deux copies témoignaient de la différence entre les styles des deux calligraphes.⁴⁶⁹ Chaque maître des Tang, dans sa copie, s'était réapproprié l'œuvre du maître des Jin, en avait donné sa version, qui témoignait tout autant de l'œuvre originale que des styles bien distincts de chacun des calligraphes postérieurs. Nous ne trouvons pas d'expérience semblable dans le « Précis de calligraphie ».

Pour Liu Xizai, le critère qui permet de débusquer un faux est d'ordre esthétique. Il renvoie à la notion de *guya* 古雅 (élégance classique) :

Li Si a composé le *Cang Jie pian*, Zhao Gao a écrit le *Yuanli pian*, Humu Jing le *Boxue pian*. Toutes ces œuvres ont été écrites en petite sigillaire. De la calligraphie de [Zhao] Gao et de [Humu] Jing, aujourd'hui il ne reste nulle trace, mais comment être certains que ces œuvres n'ont pas été intégrées à d'autres œuvres en petite sigillaire qui, elles, se sont transmises? Wei Heng a composé *l'Art des quatre genres d'écriture* pour faire l'éloge du petit sigillaire tracé par Li Si et il a ajouté: « Au début de la Dynastie Han, il y avait un certain Cao Xi de Fu Feng, dont la calligraphie différait peu de celle de Li Si et était également appréciée ». Cette citation suffit à bâtir la réputation de Cao Xi. Dans les siècles qui suivirent se diffusa une œuvre attribuée à Cao Xi, le *Dafeng ge*, dont le style n'a aucune élégance antique et qui est indubitablement un faux.

⁴⁶⁸ Voir Lefebvre, Eric, « Approche visuelle de l'écrit : la calligraphie », in *La collection de Ruan Yuan (1764-1849) : un cas de transmission du patrimoine culturel en Chine*, op.cit., pp. 119-123.

⁴⁶⁹ Dans le colophon intitulé « Wang Youjun lantingshixutie erba 王右軍蘭亭詩序帖二跋 [Colophon pour la Préface au Pavillon des Orchidées] », *Yanjing shi ji* 3 羣經室集, *juan* 1, p. 599.

C'est l'absence de toute élégance antique (*guya* 古雅) qui sert à déterminer, avec assurance, que l'objet est un faux. Cela suppose une longue maturation du regard lequel, nourri d'œuvres anciennes, peut juger de l'appartenance ou non d'une œuvre écrite aux œuvres modèles héritées du passé.

Le rapport au passé a été jusqu'alors envisagé dans le sentiment emprunt de vénération à travers lequel il habite les calligraphes et, parallèlement, comme imprégnation préalable qui nourrit le calligraphe et le prépare, le cas échéant, à forger son propre style. Dans les deux cas, qu'il s'agisse du sentiment en jeu ou du processus d'apprentissage, le rapport à l'ancien reste le critère absolu, il n'est jamais remis en cause. La distance prise par rapport à l'élégance classique est soit le signe de la vulgarité, soit la preuve d'une tentative frauduleuse de copie.

Nous allons à présent voir comment Liu Xizai, à partir de ce critère absolu de l'ancien, présente la genèse des genres calligraphiques, envisage le passage de l'un à l'autre, comment il conçoit l'histoire et l'évolution. Précisons dans un premier temps ses sources.

Il ne semble pas que Liu Xizai ait manifesté un intérêt particulier pour l'archéologie. Il consacre bien plusieurs paragraphes aux inscriptions anciennes mais ne semble pas avoir lui-même mené d'enquête de terrain ni rédigé d'inventaires de collections d'antiques. Ses sources sont autres.

Liu Xizai critique et philologue

En ce qui concerne l'histoire de l'écriture, il s'appuie sur des écrits antérieurs, à commencer par les *Mutations des Zhou, Explication des graphies primitives et analyse des caractères composés* de Xu Shen (30-124), le *Livre de l'histoire* complété par Chu Shaocun, historien pendant les Han de l'Ouest, *L'art des quatre genres d'écriture* de Wei Heng.

A propos du livre de Xu Shen *Explication des graphies primitives et analyse des caractères composés*, composé sous les Han de l'Est, Liu Xizai adopte une attitude de confiance. Cet ouvrage, considéré comme le premier dictionnaire chinois, recense 540 radicaux selon lesquels se répartissent 9000 caractères et donne une explication brève de ces radicaux. Liu Xizai cite plusieurs fois ce premier dictionnaire (§14, §18, §29), qu'il considère comme un outil indispensable à la connaissance des premières significations des caractères et sur lequel il s'appuie

avec assurance, sans toutefois négliger les significations qui sont venues s'ajouter, au cours du temps, à celle donnée par Xu Shen.

Pour ce qui est des traités calligraphiques antérieurs, ce point a déjà été traité en 1-4 (histoire des traités calligraphiques et comment le « Précis » s'inscrit dans cette histoire). Mais nous aimerions analyser brièvement la façon dont Liu Xizai s'appuie sur ces traités et en particulier sur les apocryphes.

Il cite un des préceptes des *Neuf effets* attribué à Cai Yong sans remettre en cause la paternité du texte :

Cai Yong dit dans *Jiushi* [Les neuf effets]⁴⁷⁰ : “Laisser le cœur du pinceau aller et venir dans les points et les traits avec régularité”. §170

Du même auteur présumé, il cite également un extrait célèbre du *Bilun* [Traité du pinceau], en le faisant précéder de la formule « *xiren yan* [les Anciens affirmaient] » :

Les Anciens affirmaient⁴⁷¹ qu' « en calligraphie les corps des caractères naissent des différentes formes humaines » : « Certaines formes semblent être assises, d'autres semblent marcher, certaines semblent voler, d'autres se déplacer, d'autres semblent aller et venir, certaines semblent s'allonger et d'autres se lever, certaines expriment la préoccupation et d'autres la joie. » Tout cela prend comme référence la non-uniformité, mais à l'intérieur de cet espace non uniforme, il est nécessaire de chercher les correspondances et les concordances entre les formes dans lesquelles règne une unité générale. §53

Comme souvent, il tronque la fin de l'apocryphe original et ajoute sa propre conclusion. Là où l'auteur inconnu concluait sur la figure et sur une définition de la calligraphie : « Les traits ont la capacité à figurer [les choses], et la méthode ainsi obtenue s'appelle calligraphie » (縱橫有可像者, 方得謂之書矣), Liu Xizai tire le texte vers une analyse spatiale de l'œuvre écrite en cursive.

⁴⁷⁰ Cai Yong, *Jiushi*, LDSFLWX, p. 6.

⁴⁷¹ Cai Yong, *Bilun*, LDSFLWX, p. 6.

Alors qu'il étudie les sources possibles de Wang Xizhi, il cite les propos attribués à celui-ci et tirés du *Ti Weifuren bizhentu hou* comme illustration :

Wang Xizhi a dit avoir vu les caractères de Li Si, de Cao Xi, de Liang Gu et d'autres. En outre, il vit le *Shijing* de Cai Yong dans la maison de son cousin et même le *Huayue bei* de Zhang Xu. §80

Quant au fameux traité de la Dame Wei, il est mis au même niveau que les écrits historiques authentifiés :

Wei Guan excellait en écriture cursive et ses contemporains disaient de lui qu'il avait acquis les tendons de Boying [Zhang Zhi], ils ne parlaient pas encore des os. Dame Wei, dans son *Tableau des manœuvres du pinceau*, parla la première de ces deux qualités « beaucoup d'os » et « tendons abondants ». Il faut attendre l'ouvrage *Jishi Manqing wen* (Mémorial pour Manqing) de Fan Wenzheng pour trouver la formule : « les tendons de Yan et les os de Liu » et que « tendons » et « os » soient davantage distingués. § 207

Les propos concernant Wei Guan sont en effet tirés de la bibliographie du personnage dans le *Livre des Jin*⁴⁷² et le *Mémorial pour Manqing* est l'ouvrage attesté d'un auteur bien réel.

En résumé, Liu Xizai se comporte avec ces apocryphes comme la majorité des théoriciens : il les intègre comme références fiables.

En ce qui concerne l'épigraphie, Liu Xizai s'appuie sur des compilations antérieures, à savoir : le *Jigu lu* d'Ouyang Xiu [Catalogue d'inscriptions anciennes], le *Jinshi lüe* [Précis des inscriptions sur pierre et bronze] de Zheng Yuzhong, le *Xuegu bian* [Etude de l'Antiquité], un traité sur les sceaux et les écritures archaïques, par Wu Qiuyan, daté de 1300, souvent appelé *Sanshi wuju* [Trente-cinq exemples d'écritures archaïques], le *Jinshi lu* [Mémoire sur les inscriptions sur bronze et sur pierre] de Zhao Mingcheng, graveur expérimenté d'écriture sigillaire et membre de la famille impériale Song. Il s'appuie également sur le travail de Cai

⁴⁷² *Jinshu* [Livre des Jin], *zhuan* 36, « Weiguan zhuan [Biographie de Wei Guan] », édition en ligne [http://ctext.org/library.pl?if=en&file=58880&by_title=%E6%99%8B%E4%B9%A6&page=2#box%28706,50,44,92%29] Visité le 17/09/14.

Youlin dans *Guangchuan shuba* de la stèle *Wei Chijiong (Xiong) bei* et *Xing Tangshi shijing zangzan* [Eloge des stèles et livres de poèmes Tang].

Liu Xizai s'appuie également sur des œuvres littéraires qui font l'éloge d'œuvres anciennes, comme le « Chant des Tambours de pierre » de Han Yu.

Enfin Liu Xizai regarde les œuvres. D'abord à travers les recueils d'inscriptions cités ci-dessus, mais aussi à travers les reproductions proposées dans le *Chunhuage tie* [Calligraphies modèles des archives de l'ère Chunhua].

Liu Xizai cherche une certaine vérité historique en mettant face à face plusieurs écrits, en soulignant leurs contradictions. Il cherche en premier lieu à statuer sur la date des premiers écrits sur pierre :

Yingwu des Wei retenait que les textes sur les *Tambours de pierre* remontaient à la période du roi Wen des Zhou. Tandis que selon Han Yu, ils remonteraient à l'époque du roi Xuan des Zhou. Tous les deux ne s'éloignaient pas de l'époque de la dynastie Zhou. Cependant, dans la préface du *Tongzhi, jinshi lue* [Annales historiques : résumé sur les inscriptions sur pierre et sur bronze] est écrit: "Avant les dynasties Xia, Shang et Zhou, les textes étaient gravés sur des ustensiles et des tripodes en bronze et ce sont les gens de la dynastie Qin qui commencèrent à graver les *Tambours de pierre*. » Shihuang des Qin désirait que l'écriture soit riche de détails et la fit graver sur des pierres monumentales. » Ainsi, le *Jin shiliu* reporte des exemples d'écriture sigillaire de la dynastie Qin en commençant par les textes des *Tambours de pierre*. S'il est dit que la dynastie des Qin utilisa les *Tambours de pierre*, il en est sans doute ainsi. Pourtant, nous n'avons jamais vu de tambour gravé de ces lignes : « Mon véhicule est déjà prêt » et dans ces conditions, comment prendre la langue et la forme des caractères des tambours de pierre comme première manifestation de l'écriture sur pierre ? §63



Figure 21: Un des « Tambours de pierre » découverts sous les Tang dans le Shaanxi [770 et 221].⁴⁷³

Sous les Song, on pensait que le roi Mu des Zhou 周穆王 avait fait graver ces *Tambours de pierre*, puis les recherches ont montré qu'il s'agissait plutôt du Duc Mu des Qin 秦穆公. On les fait remonter aujourd'hui à la fin des Printemps et Automnes (770-476) ou au début des Royaumes Combattants (475-221), donc autour du cinquième siècle avant notre ère. A l'époque où Liu Xizai écrit son *Précis des arts de l'écrit*, comme les *jiaguwen* [caractères gravés sur os et carapaces de tortue] n'avaient pas encore été redécouverts, on pensait que ces Tambours portaient les premières écritures. On pouvait alors voir les Tambours de pierre, ou ce qu'il en restait, au sein de l'École des fils de l'empereur (*Guozijian*). Il reste vrai aujourd'hui que ces inscriptions restent les plus anciennes inscriptions gravées dans la pierre et qui nous soient connues. A l'époque où Liu Xizai écrit son essai, ces inscriptions

⁴⁷³ Guo Moruo 郭沫若, *Shiguwen yanjiu* 石鼓文研究 [Recherche sur les *shiguwen*], Shanghai, Shangwu yinshuguan, 1939. Réédition : *Guo Moruo quanji* 郭沫若全集 [Œuvres complètes de Guo Moruo], Kaogu bian 考古編 [Editions archéologiques], 9, Pékin : Kexue chubanshe, 1982. p. 85.

étaient déjà pour la plupart effacées ou illisibles, à la suite des vicissitudes de l'histoire mais aussi par la suite d'estampages successifs ayant fragilisé la surface de la pierre. Certains tambours furent transformés en mortier par les paysans, pour broyer les céréales. Liu Xizai déplore la rareté des caractères lisibles quand il écrit :

Pourtant, nous n'avons jamais vu de tambour gravé de ces lignes : « Mon véhicule est déjà prêt » et dans ces conditions, comment prendre la langue et la forme des caractères des *Tambours de pierre* comme première manifestation de l'écriture sur pierre §63.

Ruan Yuan, moins d'un siècle auparavant, avait manifesté un grand intérêt pour le texte des Tambours de pierre et son graphisme⁴⁷⁴. Déplorant l'état lacunaire des inscriptions, il avait alors recherché le plus ancien estampage visible, se trouvant à l'époque dans la bibliothèque Tianyige de Ningbo, l'avait examiné et fait réaliser une copie de cet estampage afin de le faire graver sur pierre⁴⁷⁵.

Liu Xizai s'en tient quant à lui à des ressources textuelles, aux écrits des critiques antérieurs et aux estampages qu'il peut voir. Il ne manifeste pas le désir de conserver, de prolonger la vie de ces écrits, si ce n'est par le texte critique. Il est prudent quant aux conclusions à tirer en ce qui concerne les dates des inscriptions et leur auteur, faisant preuve d'une attitude critique en confrontant plusieurs sources. Pour ce qui est de l'auteur de ces premières calligraphies, Liu Xizai avance le nom de Li Si, même si, comme on va le voir dans le passage ci-dessous, cela reste controversé :

La calligraphie du *Siwuxian daqiu wen*, communément connue sous le nom de *Zu Chu wen* est à mi-chemin entre la petite et la grande sigillaire. Ceux qui discutent à propos du style du petit sigillaire et qui pensent qu'il est né durant la dynastie Qin mais que ce n'est pas Li Si qui l'a inventé, prennent cette œuvre comme preuve pour appuyer leur opinion et pensent que ce style remonte aux temps du Roi Huiwen de Qin. Toutefois,

⁴⁷⁴ Voir Eric Lefebvre, « Conserver et transmettre, la définition d'un patrimoine », in *La collection de Ruan Yuan : un cas de transmission du patrimoine culturel en Chine*, op.cit. pp. 202-204.

⁴⁷⁵ *Ibid.*

dans le *Résumé sur les inscriptions sur pierre et sur bronze*, il est dit que la sigillaire est l'œuvre de Li Si. Sans doute ceci n'est-il pas dit sans vérification?

L'histoire de la calligraphie se confond pour une part avec l'histoire de l'écriture. Le critique et l'historien d'art doivent nécessairement se doubler d'un épigraphiste et d'un philologue. Quand Liu Xizai traite de la question de la datation de ces écrits et présente les différentes opinions à ce sujet, il n'avance pas d'opinion personnelle, si ce n'est le résultat d'un pur raisonnement logique. Quand il juge la façon dont les critiques d'une époque ont considéré tel ou tel calligraphe, ont plébiscité une école aux dépens d'une autre, il se montre plus personnel. Il traite différemment les questions purement historiques et les appréciations esthétiques.

III-2-2 Une vision de l'histoire

L'histoire des genres calligraphiques (1) : la mutation à l'œuvre

Entre les genres, Liu Xizai souligne une certaine stabilité, invite le lecteur à observer, dans la succession d'un genre à l'autre, les éléments qui sont repris, ceux qui sont abandonnés. Il insiste sur le fait qu'un genre calligraphique est présent à l'état de germe avant de se développer pleinement, puis de s'effacer progressivement.

La pensée du germe n'est pas sans évoquer le *Livre des mutations* : « La vie qui engendre la vie, telle est la mutation » *Xicizhuan* 系辞傳 [Grand Commentaire A5]. Anne Cheng, qui traduit et commente ce passage dans l'ouvrage *L'histoire de la pensée chinoise*⁴⁷⁶, écrit que, selon cette pensée, un être vivant n'est jamais défini ou définitif, qu'il contient en lui le principe même de sa transformation. Que le va-et-vient constant entre ce qui est imminent et ce qui se réalise, entre le « subtil » et le « manifeste », entre la quiétude et le mouvement, est le principe structurant du cosmos. Il nous semble ici avoir à faire à ce type de pensée de la mutation. Tout est signe et à partir de ces signes peut être induit et anticipé le monde à venir. Le Sage saura anticiper à partir de l'« infime amorce », de la toute première visibilité du signe, sans attendre son plein développement :

⁴⁷⁶ Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil : 1997. pp. 268-271.

Le Maître (Confucius) dit : « Connaître l'infime amorce *ji* ne tient-il pas de l'esprit à son comble? L'homme de bien ne flatte pas ses supérieurs, pas plus qu'il ne rudoie ses inférieurs : c'est qu'il connaît l'amorce infime. L'infime, c'est l'imperceptible commencement du mouvement, le tout premier signe visible du faste (ou du néfaste). L'homme de bien, dès qu'il voit l'infime, passe à l'action, sans attendre la fin de la journée. ⁴⁷⁷

Or, les mutations touchent toutes choses, y compris les productions humaines dont les genres calligraphiques font partie :

Le style « bâtonnets de jade » vient d'abord, le style « aiguilles effilées » lui fait ensuite. A partir de là sont apparus les tracés *bo* [trait horizontal ondulé]⁴⁷⁸, *ze* [trait oblique descendant vers la droite], *gou* [crochet] et *tiao* [trait relevé]. Le tracé en aiguilles effilées fut inventé par Cao Xi, mais précédemment, dans l'écriture des Zhou, il était déjà présent sous forme embryonnaire. §6

Cette forme d'avant la forme, forme préfigurative, où l'on peut déjà lire la méthode avant qu'elle ne soit stabilisée et ne devienne une évidence et un trait caractéristique. Par la suite, un style ne disparaît pas du jour au lendemain, il persiste, il subsiste, effacé, mais toujours présent et repérable:

⁴⁷⁷ *Xici* [Grand Commentaire] B5.Trad. Anne Cheng, *op.cit.* p. 268.

⁴⁷⁸ *Boshi* 波勢 Trait modulé d'après *bo* 波: l'onde, la vague et *shi*: effet visuel, configuration 勢. S'applique aussi bien au trait horizontal qu'aux traits obliques à droite et à gauche. Le trait horizontal commence en « tête de ver à soie » et se termine « en queue d'oie sauvage », queue d'oie qu'il partage avec le trait oblique à droite ; les traits obliques à droite et à gauche sont très étirés et se terminent par une remontée visible de la pointe du pinceau (*botiao* 波挑). Configuration caractéristique de l'écriture de chancellerie *lishu* 隸書, en particulier de la chancellerie « en ouverture » qui en est une catégorie, et de la cursive *zhangcao* 章草. Modulation du trait qui rompt avec la linéarité. C'est pourquoi nous avons choisi l'appellation « trait modulé » qui rendait l'idée de « trait en forme de vague » comme le suggère la langue chinoise. Nous aurions pu traduire « trait modulé », mais nous aurions perdu l'élément de l'eau qui figure dans le caractère d'origine. En outre, comme il s'agit d'une caractéristique qui s'applique à plusieurs traits, nous avons parfois choisi le pluriel : « traits ondulés ». J.M. Simonet traduit par « mouvement ondulé » et donne l'explication suivante : « trait modulé qui se distingue du trait strictement linéaire de l'écriture sigillaire ». Simonet, *op. cit.*, p. 83.

L'écriture appelée « bâtonnets de jade » (*yuzhu*) peut être intégrée entièrement dans la petite sigillaire. Shu Yuanyu a écrit à ce propos: « Li Si, Premier Ministre de la Dynastie Qin, a modifié le *zhouwen* de Cang Jie et a forgé la sigillaire « bâtonnets de jade » et ceci est vrai. Si on parle de ce qui le distingue (des autres genres d'écriture), l'écriture du *Cang Jie pian* n'est pas en petite sigillaire *yuzhu*; et si on parle de ce qui le rapproche des autres genres chancellerie « en ouverture », ordinaire, courant et cursif, on peut voir comment on y trouve des réminiscences du tracé en « bâtonnets de jade ». §5

Même démarche pour l'évolution de la sigillaire à la chancellerie:

Dans toutes les écritures de chancellerie se cachent [des traces] de sigillaire. §16
(extrait)

Les formes des caractères sigillaires, arrondies et proches de signes plus anciens encore et visuellement « à l'image » des choses, sont encore visibles, bien que de façon non manifeste, dans l'écriture de chancellerie.

Et pour conclure sur l'évolution de l'écriture chinoise, Liu Xizai dit :

Au fond, dans les roues modernes, on trouve encore les traces des roues antiques.
§12 (extrait)

Les roues antiques, ce sont les écritures anciennes, que l'on appelle aujourd'hui les *jiaguwen*, les premières écritures gravées, et les roues modernes, ce sont les écritures sigillaires, qui héritent de cette écriture où un caractère peut avoir de multiples graphies, où deux caractères distincts dans la langue parlée se retrouvent écrits de la même façon.

Cette façon de concevoir l'histoire des caractères écrits et des genres calligraphiques comme en mutation perpétuelle, Liu Xizai va l'appliquer à son observation des grands courants de l'histoire de la calligraphie et des grandes œuvres.

L'histoire des genres calligraphiques (2) : questions de nomenclature

Dans le « Précis de calligraphie », la question de la nomenclature revêt une grande importance. C'est que les termes ont une histoire et qu'un même terme désigne, selon les époques, des réalités différentes. Liu Xizai se fait un devoir de passer en revue chacun de ces termes en le mettant en regard de la réalité qu'il désigne selon les époques. C'est un travail d'orfèvre : sur le plan philologique et sur le plan de l'observation des œuvres. Ces deux plans se retrouvent dans l'articulation même du « Précis de calligraphie » puisque Liu Xizai commence par traiter de la genèse des styles et de la question des appellations en fixant bien les caractéristiques de chaque type d'écriture avant de passer à la partie historique et au développement de chaque genre selon les époques. M. Simonet parle à ce propos de deux niveaux d'acception d'une même terminologie, celui de la forme historique d'écriture et celui du type d'expression plastique.⁴⁷⁹ Nous pourrions parler aujourd'hui de dimension synchronique correspondant au type d'expression plastique comme type « universel » traversant les époques et d'une dimension diachronique qui prend en compte l'évolution dans le temps. Les deux dimensions sont intimement liées mais présentent deux angles de vue distincts.

Il faut préciser qu'à la fin du XIX^e siècle, les données sur les genres d'écriture sont nombreuses et bien établies, et ce depuis longtemps⁴⁸⁰. Elles figurent dans les dictionnaires, à commencer par le premier d'entre tous, le *Shuowen* [Postface, sect. 15]⁴⁸¹ ; dans les règlementations officielles, notamment le *Tang liudian* 唐六典 (repris dans le *Peiwen*, ch. I, p.6a) ; les Histoires dynastiques dont le *Hanshu yiwenzhi* 漢書藝文志 [Mémoire sur les arts et les lettres du Livre des Han]. Mais les théoriciens de l'écriture à partir des Song, et Liu Xizai ne fait pas exception, ne se contentent pas des nomenclatures officielles mais essaient de cerner les modifications des formes d'écriture au plus près de la réalité et à l'aide de maints exemples concrets.

⁴⁷⁹ Simonet, *op.cit.* p. 44.

⁴⁸⁰ Sur ce point, on peut lire Qi Gong 啟功, *Gudai ziti lungao* 古代字體論稿 [Réflexions sur les genres calligraphiques anciens], Beijing : Wenwu chubanshe, 1964.

⁴⁸¹ Cette posface est traduite par Françoise Bottéro, *op.cit.*, pp. 17-21.

La question des appellations traverse toute la première partie du « Précis de calligraphie », en particulier celle qui traite des écritures de chancellerie, chancellerie « en ouverture » et régulière. En effet, l'écriture de chancellerie est, dans une première acception, l'écriture officielle des fonctionnaires en poste. Or, les formes des caractères se modifient au fil des années, prenant des caractéristiques nouvelles. L'écriture de chancellerie n'est plus la même d'une dynastie à l'autre et pourtant, elle est toujours l'écriture écrite dans le cadre des besoins de prise de notes et de rédaction dans le milieu de la chancellerie. De même, l'écriture « régulière », veut d'abord dire l'écriture tracée selon la règle établie par les autorités. Or, la règle a changé au fil des dynasties. L'écriture qui suit les règles officielles n'est plus la même d'une dynastie à l'autre. Ainsi Liu Xizai débusque-t-il une quantité de malentendus liés au fait que les lecteurs des générations postérieures ont pris le mot « chancellerie » en son sens d' « activité de chancellerie » ou d' « écriture portant les caractéristiques liées à la chancellerie des Han », et pour la régulière, ont confondu « écriture écrite selon les règles des autorités » et « écriture ayant les caractéristiques de la régulière des Han ».

Le terme « écriture modèle » ne fait pas référence à un concept fixe et la régulière n'est pas la seule à porter ce nom. Liu Mu⁴⁸² de la dynastie Han était un excellent calligraphe et historiographe, et tous retenaient qu'il écrivait en écriture modèle, ce qui signifie que la grande sigillaire pouvait être appelée « écriture modèle ». Wei Heng dit dans le *Siti shushi* [L'art des quatre genres d'écriture]: « Wang Cizhong commença à écrire en écriture modèle » ce qui signifie que la chancellerie « en ouverture » peut être appelée écriture modèle. Et encore: « Quand Boying [Zhang Zhi] écrit, c'est, pour sûr, en écriture modèle », ceci veut dire que la cursive peut être appelée écriture modèle. §34

Pour appuyer son raisonnement, Liu Xizai se fait philologue. Il explique comment a émergé le terme la chancellerie « en ouverture » pour désigner une écriture où les traits obliques s'opposent dos à dos, de façon manifeste, comme dans le caractère

⁴⁸² Beihai Jingwang mu 漢北海敬王睦 : Liu Mu 劉睦 était le fils de Liu Xing 劉興 qui devint le roi Jing de Beihai en 64 de notre ère. Liu Mu régna dix ans et prit le nom posthume de Roi Shijing 愷敬. Il est considéré comme un grand érudit.

ba 八⁴⁸³. Il explique également comment a émergé le besoin de créer une nouvelle appellation, en lien avec l'évolution des formes des caractères :

Avant la naissance de la régulière, la chancellerie « en ouverture » était nommée « écriture de chancellerie » ; après la naissance de la régulière, on n'a pas eu d'autre choix que d'appeler l'écriture de chancellerie la chancellerie « en ouverture ». On utilisa cette appellation pour distinguer ce genre du nouveau genre de chancellerie [en usage]. Dans le *Catalogue d'inscriptions anciennes* de Ouyang [Xiu], il est dit: « Ce qu'on appelait « chancellerie » durant la dynastie des Han prit le nom de « chancellerie « en ouverture » dans la période Tang. » Certains commentateurs ironisent sur cette phrase, sans pourtant l'avoir réellement comprise, ce qui nous donne le droit, en retour, de nous moquer de leur erreur. §30

Liu Xizai poursuit son analyse pour le terme *zhangshu* qu'il est convenu de traduire en français par « cursive ancienne », mais dont certains glossaires ne proposent pas de définition claire⁴⁸⁴ :

Le caractère « *zhang* » inclus dans *zhangcao* [la cursive ancienne] correspond au caractère « *zhang* » se référant au Mémoire adressé à l'empereur et ne se réfère pas au « *zhang* » de l'Empereur Zhang des Han; ce qui a été dit par les prédécesseurs à ce sujet est déjà exhaustif. Communément, on commettait l'erreur de croire qu'il dérivait du caractère *Zhang* [inclus dans le nom] de l'Empereur Zhang des Han et pour cette raison on croyait voir la calligraphie de ce dernier dans le *Chunhuage tie* [Calligraphies du palais impérial de l'ère Chunhua]. Bien que la cursive ancienne n'ait pas été créée par l'Empereur Zhang des Han, ce qui est considéré comme sa calligraphie dans ce recueil est la réunion des œuvres en cursive ancienne. Le *Shudian* [Critères de la calligraphie] dit sur Zhang Zhi: « Il excelle dans l'écriture

⁴⁸³ Pour un exposé exhaustif des explications de Liu Xizai concernant l'appellation « en ouverture », lire Aikawa Masayuki 相川政行, « *Guanyu Liu Xizai shulun zhong « fenshu » yongyu de kaocha* 關於劉熙載書論中“分数”用語的考察 [Réflexions sur l'utilisation du terme « fraction » dans la théorie calligraphique de Liu Xizai] », in Xu Linbao 徐林祥, *Liu Xizai meixue sixiang yanjiu lunwen ji* 劉熙載美學思想研究論文集 [Collection d'articles de recherche sur la pensée esthétique de Liu Xizai], Chengdu : Sichuan daxue chubanshe, 1993.

⁴⁸⁴ « *zhangcao*. Draft cursive script. There are several conflicting explanations of the origin of this term. » Chang Ch'ung-Ho [Zhang Zhonghe], Hans H. Frankel, *Two Chinese treatises on calligraphy*, *op.cit.* p. 135.

cursive mais il est meilleur dans la cursive ancienne ». Dans la dernière partie de la section des *Calligraphies du palais impérial de l'ère Chunhua* contenant la calligraphie de Zhang Zhi, l'écriture est ordonnée et carrée, les traits *bo* et *zhe* sont clairement distingués, ce qui la différencie de l'écriture des chapitres précédents, cependant cette calligraphie est semblable à celle que l'on attribue à l'Empereur Zhang des Han. La dernière partie est écrite en cursive ancienne tandis que pour les précédentes, on ne peut parler que d'un style cursif. En général, la façon d'utiliser le pinceau en cursive ancienne a des règles fixes. Sun Guoting dit: "Dans la cursive ancienne, il y a régulation et aisance. S'il n'y avait pas cette régulation, ce style ne serait pas adapté à la correspondance impériale. En outre, dans le recueil *Calligraphies du palais impérial de l'ère Chunhua*, le caractère "empereur" semble tracé en cursive mais est écrit en cursive ancienne.§40

On comprend mieux ici sa méthode de travail : il étudie les livres d'épigraphie, d'histoire de l'écriture et de traités calligraphiques d'un côté, observe intensément les calligraphies modèles de l'autre. Ce faisant, il analyse précisément les termes utilisés par ses prédécesseurs dans les traités. Il discute notamment du terme « shi » 飾, décoré, en lui donnant une interprétation différente de son acception habituelle:

Dans l'évolution de la grande sigillaire à la petite sigillaire et de la petite sigillaire à l'écriture de chancellerie, on tend vers une simplification, seule l'évolution de l'écriture de chancellerie vers la chancellerie « en ouverture » échappe à cette règle. Xiao Ziliang a dit: "Wang Cizhong a inventé la chancellerie « en ouverture » en ordonnant l'écriture de chancellerie." Le caractère "ordonner" a le sens de mettre en ordre avec rigueur et sérieux. §21

Grâce à une lecture précise des textes, à une comparaison minutieuse et à une analyse philologique, Liu Xizai rétablit l'histoire véritable des genres calligraphiques. Cette histoire critique est très précieuse et nous avons pu constater quantité d'erreurs de traduction dans des livres de vulgarisation ou sur des sites pourtant consacrés à l'art de l'écriture chinoise, qui attribuaient à un calligraphe tel genre calligraphique sans se soucier des questions d'appellations.

L'analyse précise du vocabulaire appliquée non seulement aux traités antérieurs mais aussi aux écrits calligraphiés et gravés lui permet également de dater une œuvre :

Le genre « chancellerie » de la stèle de *Yangzhen* des Han est presque semblable au genre régulier des époques postérieures, notamment sur la stèle *Hengyang taishou Gefu jun* du pays de Wu, qui est en pure régulière ; c'est pourquoi les commentateurs émirent des doutes [sur sa datation]. Pourtant, on trouve déjà la régulière de Zhong You avant la stèle dénommée plus haut, or la mort de Zhong You survint dans la quatrième année de l'ère Tai He des Wei. A cette époque, au royaume de Wu, on n'utilisait pas les termes "commanderie de Hengyang" pour désigner l'Ouest de Changsha. §31

Liu Xizai prend soin, avant d'expliquer un terme, de vérifier l'usage de la notion dans la période d'écriture du traité.

L'histoire des genres calligraphiques (3) : une histoire sociale

La confrontation entre les calligraphes populaires et les autres, avant d'être un phénomène artistique, est un phénomène historique. Elle naît en effet de la différence des milieux sociaux. Les styles cursifs apparaissent dans les milieux plus modestes et sur des supports moins nobles que la soie, moins durables que la pierre ou le bronze. On pense ici notamment aux tuiles, aux briques, aux tablettes de bois et de bambou. On trouvera ci-dessous (Figure 22) une illustration de ce type. Il s'agit d'un texte gravé sur brique. L'écriture est rapide, peu élégante. Les caractères sont de dimensions inégales, ils sont distribués en colonnes approximatives : à côté des maîtres calligraphes et des fonctionnaires-scribes, qui, parmi le peuple, maniait le pinceau ?

Zhong You a dit: « La chancellerie « en ouverture » est en réalité l'écriture des règlements administratifs. » Cela signifie en gros que les caractères écrits dans cette écriture sont adaptés aux documents impériaux. Selon la loi de la dynastie Han, on

enseignait et on évaluait les connaissances des jeunes à travers six types d'écriture et la chancellerie en faisait partie. Quelquefois, les fonctionnaires subalternes et les gens du peuple adressaient des messages aux autorités ; si les caractères étaient écrits de façon incorrecte, ils étaient immédiatement mis en accusation. Cela nous fait comprendre que dans chaque dynastie l'écriture était réglementée. Le règlement une fois établi, l'écriture devenait un genre régulier et non plus ordinaire. En réalité, il n'est pas certain que la façon correcte d'écrire de la dynastie Han fût la même que celle de la dynastie Qin et que celle de la dynastie Qin correspondît à celle de la dynastie Zhou. Ce que les hommes des époques postérieures appellent un « genre régulier » était peut-être, dans l'optique des anciens, un « genre populaire ». Cependant, au fil du temps, l'écriture populaire s'est transformée en « genre régulier ». Ceux qui, parmi les générations postérieures désireront savoir si la chancellerie « en ouverture » de la dynastie Han était adaptée aux ordonnances impériales devront vérifier quelle fraction y occupe le style régulier. §24

On voit par ce qui précède que la réflexion sur les genres d'écriture ne peut se passer d'un état des lieux historique. A qui voudrait opposer le genre correct et le genre populaire, présenter *zheng* 正 et *su* 俗 comme des notions invariables, Liu Xizai répond par un examen minutieux des usages de ces termes au fil des siècles. Qui plus est, la question de la genèse des genres d'écriture rencontre l'histoire sociale. Elle interroge l'usage qui est fait de l'écriture et le niveau d'instruction des utilisateurs. Les « fonctionnaires subalternes » et les « gens du peuple » écrivent et sont sanctionnés s'ils commettent des erreurs. Liu Xizai ne s'étend pas sur ce point mais on apprend dans le *Wenxin diaolong* de Liu Xie :

Au début des Han on rédigea les lois, et on [y] précisa les règles de l'écriture. Les archivistes qui instruisaient les enfants leur enseignaient les six corps/styles. Et lorsque les officiers ou le peuple soumettait un avis, si les caractères étaient erronés, ils étaient rejetés ou punis. C'est ainsi que Shi Jian craignit la mort pour avoir oublié un trait au caractère [signifiant] cheval. Et [quand on pense] qu'il était

réputé consciencieux de nature, on [imagine] combien à l'époque on accordait d'importance à l'écriture.⁴⁸⁵

Dans le même temps, c'est dans le milieu des petits fonctionnaires qu'est apparue l'écriture de chancellerie, ce qui lui valut son nom. L'histoire des genres et les critères de qualité qu'on attribue à telle ou telle écriture sont donc dépendants de l'usage officiel ou non de l'écriture et du va-et-vient permanent entre écriture régulière, à savoir écrite selon des règles fixées par l'autorité et écriture populaire, écrite par les gens du commun sans souci des règles.

⁴⁸⁵ Liu Xie, *Wenxin diaolong* [L'esprit de littérature], *Lianzi* (Le choix des mots, 39). Traduction Marie Bizais. Bizais, Marie, « Pensée de la forme/ Forme de la pensée dans le Wenxin diaolong [Esprit de littérature] du poéticien chinois Liu Xie (ca.465-521), soutenue à l'inalco, Paris : 2008.

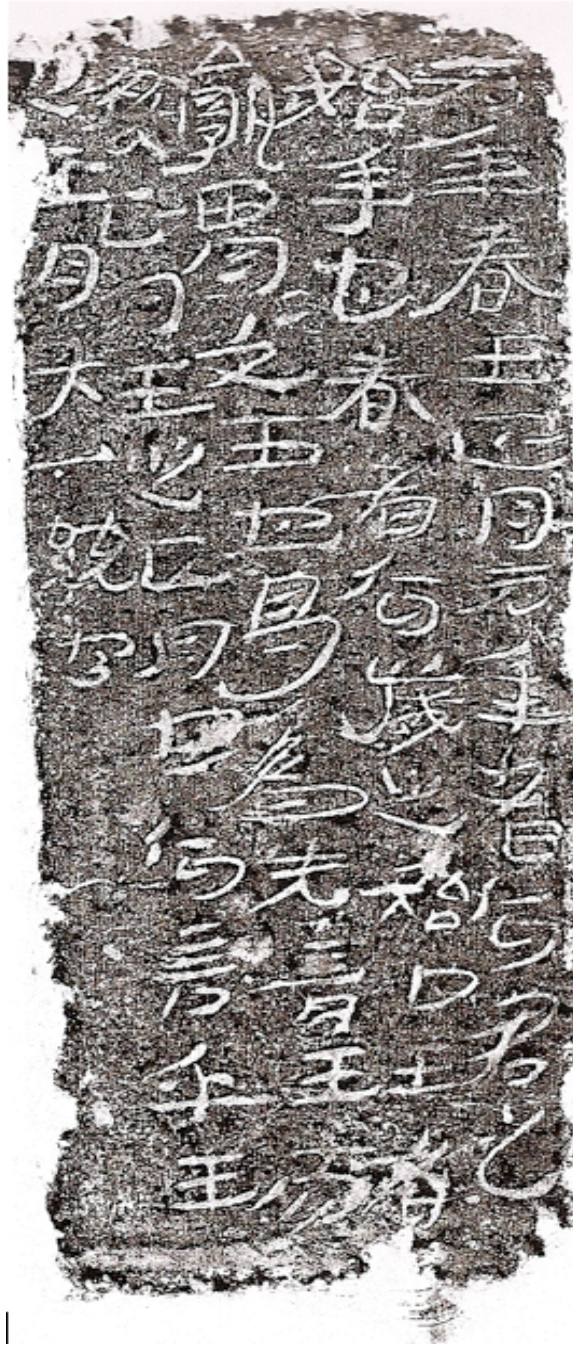


Figure 22 : *Gongyang zhuan* [Inscription d'un texte classique sur brique] environ 85 CE (Han de l'Est), cursive. Estampage. Pékin, Musée National de Chine.

Ce thème de la relation entre la position sociale du scripteur, l'usage de l'écriture et la forme que revêt cette écriture est aujourd'hui encore au cœur de l'actualité en épigraphie, en particulier grâce aux découvertes des fiches sur bambous et sur bois

de l'époque Han. Nous en voulons pour preuve un article paru dans l'édition de références des documents de Dongpailou⁴⁸⁶ qui détaille pour chaque fiche le nom du scripteur, son poste dans l'administration, le poste de celui à qui la lettre est adressée, la teneur du message. Puis l'auteur recoupe l'ensemble de ces informations avec le genre d'écriture choisi : sigillaire, chancellerie, cursive ancienne (*zhangcao*), cursive moderne, courante. Liu Xizai ne s'adonne pas à ce type de mise en rapports mais son analyse montre une conscience du lien entre l'utilité pratique de l'écriture et l'évolution esthétique des formes.

Quand Wei Heng dit: « Wang Cizhong a commencé à forger la méthode régulière », il parle de la chancellerie « en ouverture ». L'écriture des scribes est une simplification de la méthode sigillaire, afin de faciliter le travail des petits fonctionnaires. Ensuite, cette écriture s'est développée sans retour possible, son usage devenant de plus en plus vulgaire. (...) [Cette écriture] insiste sur la loi [de composition] des caractères et des traits, ne laisse la place à aucune augmentation ni diminution, aucun déplacement ou changement. En amont, elle désorganise [l'écriture] antique ; en aval, elle tombe dans l'usage vulgaire. La méthode régulière est là, et non dans [la présence ou l'absence] de traits modulés. §23

Nous avons affaire à une écriture qui s'impose en brisant les formes classiques de la sigillaire ; dans un second temps, elle se développe avec ses règles propres, particulièrement attachée à la régularités traits et des caractères, à ce que chaque trait soit à sa place, que chaque caractère soit toujours écrit de la même façon ; dans un troisième temps, cette écriture entre dans l'usage commun, sans retour en arrière possible. Moment fugace que celui où une écriture peut être déclarée « régulière » ! Liu Xizai insiste sur le fait que la caractéristique de l'écriture régulière de l'époque ne tient pas uniquement à la présence des traits modulés mais à cette rigueur absolue dans le processus d'écriture qui se traduit par une rigueur formelle visible.

⁴⁸⁶ Changsha shi wenwu kaogu yanjiusuo 長沙市文物考古研究所 et Zhongguo wenwu yanjiusuo 中國文物研究所 (ed), Changsha Dongpailou Dong Han jian du 長沙東牌樓東漢簡牘, Pékin, Wenwu chubanshe, 2006.

Ce que Liu Xizai écrit à propos de l'histoire de la genèse des genres calligraphiques, il le reprend à la fin de son livre à propos du jugement de goût. Il nous semblait nécessaire de rappeler ici le contexte historique et social de l'émergence et du développement des formes d'écriture et la forte prise sur le réel de l'histoire des genres calligraphique et de l'aspect esthétique de cette histoire. La « retombée » dans l'usage commun est conçue comme une évolution nécessaire et irrémédiable sur le plan historique et comme une déchéance sur le plan esthétique. Le commun, au sens social, c'est le vulgaire, au sens esthétique.

La question sociale n'intéresse pas véritablement Liu Xizai, même si son appel à raffiner ses sentiments et ses idées rejoint le thème du comportement de l'homme en société. Pour autant, nous sommes confrontés, dans son traité, à la question de l'élégance et de la vulgarité d'une pièce écrite, version « esthétique » de la question. Ce problème est d'ailleurs fort complexe, dans la mesure où les écritures manuscrites hâtives, même si elles naissaient dans les milieux de petits fonctionnaires, pouvaient être ensuite retravaillées par des personnages plus importants et devenir même, par volonté impériale, l'écriture standard.

Parmi les œuvres en cursive ancienne (...) il y a aussi la cursive ancienne de Du Du, et puisque son écriture cursive plaisait beaucoup à l'Empereur Zhang des Han, ce dernier lui ordonna d'écrire ses rapports en cursive. Même si ce genre calligraphique était utilisé à la manière de la cursive ancienne, cela restait de la cursive. (...) §41

Pourtant, si les premières œuvres connues dans l'histoire de la calligraphie chinoise à l'époque où Liu Xizai écrit son « Précis » sont les *Tambours de pierre* et les stèles que le Premier Empereur fit ériger, il semble que ce soient ces mêmes stèles qui, pour les amateurs des Song, constituaient les chefs-d'œuvre de l'écrit :

Dans le *Catalogue d'inscriptions anciennes*, Ouyang Xun commente le *Fatie* [Calligraphie modèle] de Wang Xianzhi : « Ce qu'on nomme *Fatie* est écrit lors d'un deuil, d'une maladie ou d'une séparation, lorsque survient une nouvelle, au milieu d'un cercle familial ou amical et ne dépasse pas quelques colonnes. Au début [du texte] il n'y a pas d'anticipation, le pinceau désinvolte laisse paraître la fantaisie, les caractères jaillissent du pinceau, tantôt élégants tantôt laids, cent allures tout à coup

apparaissent, produisant un effet saisissant, et plus on l'observe, plus son apparence nous ravit. Quant aux chefs d'œuvres, n'ont-ils jamais ressemblé à cela ! » A propos des chefs-d'œuvres, pourraient-ils être autre chose que des stèles ? Bien qu'Ouyang Xun parle précisément des calligraphies sur papier, il est évident qu'il valorise davantage les calligraphies sur stèles. §92

Liu Xizai met en relief les préférences des esthètes des Song et des critiques plus tardifs. Il prend ses distances et va contrer ces jugements point par point.

***Beipai* [Ecole des stèles] et *tiepai* [Ecole des livres de calligraphie modèle], une dichotomie à interroger**

La reconnaissance d'une distinction entre un style calligraphique du Nord et un style calligraphique du Sud, déjà en place sous les Song, se cristallise à la fin du XIXe siècle. La publication des vues critiques de Dong Qichang (1555-1636), qui sépare distinctement l'école de peinture du Nord de celle du Sud, n'y est pas étrangère. Danielle Elisseeff résume ainsi les vues de Dong Qichang en peinture :

« [Selon le classement de Dong Qichang:] Tout ce qui est confucéen, sérieux, descriptif et lié à la pratique du style strict (*gongbi*) relève de l'école du Nord; et ce qui s'apparente à l'expression personnelle, au taoïsme, à la rêverie, aux brumes, en s'appuyant sur le style libre (*xieyi*) se classe dans l'école du Sud. C'est seulement à la fin du XXe siècle, à partir du moment où commence un important travail sur les archives, que les historiens de l'art osent dénoncer les incohérences et les partis pris, souvent sclérosants, de ce système. »⁴⁸⁷

Le modèle critique de Dong Qichang, prenant ses racines dans une dichotomie célèbre distinguant le bouddhisme du Nord et celui du Sud, et venant consolider une démarcation déjà en place dans la critique calligraphique, va s'installer durablement et imposer une vue duelle des œuvres et de leurs auteurs. D'un côté, l'Ecole du Nord, mise en équivalence avec le courant *beipai* ou Ecole des stèles ; de l'autre, l'Ecole du Sud mise en équivalence avec le courant *tiepai* ou Ecole des livres de calligraphie modèles. Or, l'Ecole des stèles regroupe des écrits sur pierre

⁴⁸⁷ Danielle Elisseeff, *Histoire de l'art : De la Chine des Song (960) à la fin de l'Empire (1912)*, Paris, École du Louvre, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux (Manuels de l'École du Louvre), 2010. p. 221.

commémorative, bronze, tuile, brique, falaise couvrant des époques différentes et provenant aussi bien du Nord que du Sud, même si le Nord de la Chine se révèle plus riche en pierres gravées. De même, l'Ecole des livres de calligraphies modèles comprend des œuvres sur papier et sur soie provenant aussi bien du Sud que du Nord, même si les calligraphes du Sud se sont révélés particulièrement productifs. Il s'agit donc d'une dichotomie arbitraire mais très ancrée dans la vision de l'histoire de la calligraphie à l'époque de Liu Xizai et qui conduit les calligraphes et les critiques à prendre parti pour une des deux écoles, l'Ecole du Nord étant, à cette période, la plus prisée. Cette préférence se situe dans le contexte d'un regain d'intérêt pour l'Antiquité chinoise dans l'ensemble des arts. L'imitation de l'Antiquité chinoise, depuis la fin du XVI^e siècle, implique une connaissance des matériaux et des méthodes de création du passé tout en prenant appui sur une solide formation aux langages plastiques de cette période⁴⁸⁸. En calligraphie, l'emploi des techniques et la référence à l'esprit des maîtres anciens donne lieu à un brassage incessant entre méthodes anciennes et langage moderne. Ruan Yuan (1764-1849) et Bao Shichen (1775-1855), grands lettrés, se sont fait les hérauts et défenseurs d'un retour aux œuvres antiques et plus largement de l'Ecole des stèles.

Bao Shichen, lettré de Jingnan dans la province de l'Anhui, s'est spécialisé très tôt dans la copie et la réflexion sur les stèles du Nord à partir de l'établissement d'une collection de stèles de cette période. Dans son livre *Yi zhou shuangji* [Doubles rames de la barque des arts], il traite de littérature et de calligraphie. Il détaille les différences entre les inscriptions sur stèles et les calligraphies sur soie et sur papier et prend fait et cause pour les premières. Bao se montrait critique envers Zhao Mengfu, calligraphe et peintre sous les Song et les Yuan et qui avait pris pour maître les Deux Wang. Il critiquait également tous les calligraphes des Yuan, des Ming et du début des Qing qui avaient suivi, sans interrogation aucune, la tradition des calligraphes Wei et Jin, Tang et Song. Ces calligraphes n'avaient pas su préserver les canons stylistiques de chaque genre calligraphique. Par contre, il

⁴⁸⁸ A titre d'exemple, le glaçage craquelé de la céramique Song, la surface décolorée des jades, la patine des bronzes anciens, servent de modèles aux artisans. Pour en savoir plus: He Quanxing, Yu Peiqin : « Imitating Antiquity and Creating Anew », in *Through the Prism of the Past : Antiquarian Trends in Chinese Art of the 16th to 18th Century*, op.cit.

regardait d'un œil très favorable Deng Shiru 鄧石如 (1743-1805) qui avait été son professeur, pour s'être inspiré des inscriptions sur stèles.

Ruan Yuan, né à Yangzhou dans le Jiangsu, fut un érudit et un haut fonctionnaire de l'empire Qing. Lauréat de l'examen impérial en 1789, il fut nommé à l'Académie Hanlin l'année suivante puis au Nanshufang. Pendant quatre ans, il exerça auprès de l'empereur diverses fonctions et fut notamment chargé d'établir un catalogue de la collection impériale de peinture et de calligraphie. Il tira de cette charge une expertise certaine qu'il exerça tout au long de sa vie. Parallèlement à une carrière de fonctionnaire exemplaire, il poursuivit sa quête passionnée pour les vestiges anciens, s'intéressant aux stèles et bronzes, aux armes et aux monnaies, aux estampages qu'il recueillit dans chaque province où il fut affecté. Afin de pérenniser ses collections et dans un souci de transmission autant que de catalogage, il écrivit de nombreux ouvrages. Après une campagne d'inventaire des monuments épigraphiques du Shandong et du Zhejiang qu'il mena avec d'autres savants, il écrivit le *Shanzuo jinshi zhi* 山左金石志 [Mémoire sur les pierres et bronzes du Shandong] et le *Liangzhe jinshi zhi* 兩浙金石志 [Mémoire sur les pierres et bronzes du Zhejiang]. En 1804, après dix ans de recherches, il présenta et commenta cinq cent soixante objets de sa collection et d'autres collectionneurs et amis dans le *Jiguzhai zhongding yiqi kuangzhi* 積古齋鐘鼎彝器款識 [Compilation des inscriptions sur cloches et vases de bronze du Pavillon des antiquités accumulées].

Dans ces ouvrages, il transcrivit en écriture régulière les inscriptions figurant sur ces objets, renouvelant la pratique des études épigraphiques⁴⁸⁹. Le but n'était pas seulement de collectionner les objets anciens mais de bénéficier des connaissances que représentent les inscriptions qu'ils portent. D'où un intérêt particulier pour la lisibilité des inscriptions, leur estampage quand cela est possible, leur transcription, leur déchiffrement. Tout ce processus pouvait donner naissance à des discussions entre les savants autour de leur signification⁴⁹⁰. Les notices des objets étaient précises et détaillées, faisant non seulement état du contexte dans

⁴⁸⁹ Voir à ce sujet l'article d'Eric Lefebvre, « Collectionner pour transmettre. Ruan Yuan (1764-1849) » in Blanchon, Flora, *La Question de l'art en Asie orientale*, Paris : PUPS, pp. 215-222. Du même auteur, « L'Image des antiquités accumulées de Ruan Yuan, La représentation d'une collection privée en Chine à l'époque pré-moderne », in *Arts asiatiques*, Tome 63, 2008.

⁴⁹⁰ Voir Lefebvre, Eric, « L'Image des antiquités accumulées de Ruan Yuan, La représentation d'une collection privée en Chine à l'époque pré-moderne », in *Arts asiatiques*, Tome 63, 2008. pp. 61-72.

lequel l'objet avait été gravé, mais donnant toutes sortes d'informations dans une volonté d'exhaustivité.

Cette recherche épigraphique allait de pair avec un choix esthétique déterminé pour l'« École du Nord », appellation qui recouvre, selon la définition de Ruan Yuan, les inscriptions gravées dans la pierre des Dynasties du Nord, des écrits gravés sur différents supports dont le bronze et toutes les œuvres écrites avant Wang Xizhi. Ruan Yuan en rendit compte dans ses essais *Nanbei shupai lun* 南北書派論 [Discussions des Écoles du Sud et du Nord] et *Beibei nantie lun* 北碑南帖論 [Discussions sur les stèles du Nord et sur les livres-modèles du Sud]. Le style du Nord est décrit comme « strict et sérieux, simple et rustique ». Celui du Sud est « détendu et sans contrainte, charmant et merveilleux »⁴⁹¹. Il faut bien avouer que le trait de pinceau du Nord est « rude et simple » mais il est tout autant « fort, droit, ferme et élégant »⁴⁹². Autrement dit, ses faiblesses apparentes, rusticité, simplicité, font sa force et sa qualité supérieure.

Un autre argument en faveur de l'École du Nord touche au peu de moralité de celle du Sud : Wang Xizhi, modèle de l'École du Sud, n'écrivait pas toujours dans un état d'esprit solennel. Sûr de son talent et de son succès, il était près à monnayer ses autographes, pour acquérir notamment un panier d'oies⁴⁹³. Enfin, Ruan Yuan souligne la provenance centrale de l'École du Nord : c'est bien au cœur de la Chine (*zhongyuan*) qu'ont été forgés ces premiers écrits. Par contraste, que reste-il des premières œuvres sur papier ou sur soie, si ce n'est de tardives copies ? Et entre ces copies et les originaux se glisse irrémédiablement le risque d'une transformation ou d'une falsification. Ce risque est moindre pour les stèles.

Ruan Yuan, afin de comparer deux copies du *Lanting xu* par deux célèbres calligraphes d'époque Tang, Ouyang Xun (557- 641) et Chu Suiliang (597-658), met ces copies en regard de deux stèles gravées de textes d'Ouyang Xun, le *Huadusi bei* 化度寺碑 et de Chu Suiliang, le *Shengjiao bei* 聖教碑.

⁴⁹¹ *Nanbei shupai lun* [Discussions des Écoles du Sud et du Nord], p. 353.

⁴⁹² *Ibid.* p. 355.

⁴⁹³ Cf Ledderose, 2001, *op.cit.*, p. 232.

En remarquant que dans ces copies, « l'ossature » procède à la manière du Nord, tandis que « l'épiderme » relève de la manière du Sud, Ruan Yuan suggère que les deux maîtres originaires du Nord de la Chine n'ont fait qu'habiller leur style personnel en adoptant les douces inflexions de Wang Xizhi.⁴⁹⁴

Eric Lefebvre note que le terme « épiderme » et son opposition à « ossature », « laisse[nt] à penser que les emprunts au style de Wang Xizhi sont superficiels. » et ajoute :

L'utilisation du terme *rou*, la chair, en lieu et place du terme *pi*, aurait peut-être dénoté une osmose plus profonde entre le style du copiste et celui de son modèle.

Nous reviendrons sur la question de la chair (Cf infra, III-4). Voyons comment Liu Xizai s'inscrit dans le débat entre les deux écoles.

De fait, Liu Xizai ne choisit pas une école au détriment de l'autre. D'abord parce que cette dichotomie est une fabrication des critiques qui ne repose pas sur des principes solides. Il remet en question la notion même d'école. Il montre notamment que les raisons pour lesquelles Suo Jing est considéré comme le chef de file de l'école du Nord, et Ouyang Xun comme son successeur ne sont pas aisées à comprendre:

(...) Ceux qui discutent sur Suo Jing le considèrent comme le chef de file de l'école du Nord. On retient que la calligraphie de style Shulun de Ouyang Xun dérive de celle de Suo Jing et qu'elle en est donc proche. Pourtant, le fait qu'Ouyang Xun ait pendant trois jours contemplé les stèles [écrites par Suo Jing] ne suffit pas à conclure cela. §78 (extrait)

Liu Xizai examine ensuite l'appartenance des grands calligraphes à ces deux courants : au Nord, Suo Jing, Wei Guan et Wei Heng, pour lesquels il conclut :

⁴⁹⁴ Lefebvre, Eric, *La collection de Ruan Yuan (1764-1849) : un cas de transmission du patrimoine culturel en Chine.*, op.cit., p. 122.

L'art des deux calligraphes a en soi quelque chose de la calligraphie du Nord et quelque chose de celle du Sud.

L'opposition du Nord et du Sud ne serait-elle qu'une lutte de territoire ? une lutte entre des familles ? Au Sud, les familles Wang, Xie, Xi et Yu avec la prépondérance de la famille Wang où se sont illustrés Wang Xizhi et Wang Xianzhi « considérés comme les chefs de file de l'art calligraphique des dynasties du Sud ». Parmi les calligraphes célèbres de la période Liu Song, tous les calligraphes furent formés par les deux Wang, père et fils : Yang Xin fut personnellement instruit par Zijing (Wang Xianzhi), Wang Senqian de la dynastie Qi et Xiao Ziyun de la dynastie Liang ont été formés par les deux Wang, le moine Zhiyong de la dynastie Chen a « obtenu la moëlle de la calligraphie de Wang Xizhi ».

Il utilise des arguments purement historiques, rappelant que la variation dans l'histoire des supports d'écriture est intimement liée à l'histoire des dynasties chinoises. Il explicite les raisons pour lesquelles les stèles se sont davantage développées au Nord qu'au Sud de la Chine sont politiques. En effet, Cao Cao 曹操, roi de l'Etat de Wei, interdit cet usage pour des raisons d'économie, trouvant injustifié de dépenser des sommes colossales à chaque enterrement pour ériger des monuments.⁴⁹⁵ Cet interdit, promulgué en décret la dixième année de l'ère Jianan [205], sera maintenu sous les Jin par un décret de l'Empereur Wu 武 des Jin, Sima Yan 司馬炎 la quatrième année de l'ère Jianning [278]⁴⁹⁶ et jusqu'aux Dynasties du Sud. Cette décision politique eut comme conséquence le déclin momentané de la gravure et de l'érection des stèles mortuaires sur une partie du territoire chinois⁴⁹⁷ et, par conséquent, influa sur les modes d'écriture du temps.

⁴⁹⁵ « 漢以後天下送死者奢靡，多作石室、石獸、碑銘等物。建安十年（205年），魏武帝（曹操）以天下凋敝，下令不得厚葬，又禁立碑。 » Shen Yue 沈約, *Song shu: li zhi er* 宋書 禮志 2 [Histoire de la dynastie Liu Song, Mémoire des rituels, II] *Juan* 15, Beijing : Zhonghua shu ju, 1974. p. 407. Cité par Wang Yuchi, « Striving for perfection amid social upheaval, Calligraphy during the Wei, Jin, Southern and Northern dynasties », in Ouyang Zhongshi, *Chinese calligraphy, op. cit.* p. 134. Voir également l'histoire du développement des stèles sur le site de la ville de Jinmen : http://www.kinmen-travel.org/digibook/2011stonetablet/chapter/chapter_01/section_01.html

⁴⁹⁶ 於咸寧四年（278年）下詔云：「此石獸碑表，既私褒美，興長虛偽，傷財害人，莫大於此，一禁斷之，其犯者雖會赦令，皆當毀壞。」 *Op. cit.*

⁴⁹⁷ L'histoire des sculptures grecques a connu un épisode semblable. L'art des stèles funéraires est en effet tombé en déshérence en Attique à la fin du IV^e siècle avant notre ère à la suite d'une loi prise par le gouverneur d'Athènes afin de limiter la démonstration de luxe dans les sépultures. De

Au début de la dynastie des Jin occidentaux, il était défendu de dresser des stèles. C'est ce qu'on apprend dans la *Demande d'érection d'une stèle pour le Grand Précepteur* que Ren Yansheng écrivit pour Fan Shixing. Au début de l'ère Yixi des Song [405-418], Pei Shiqi dit : " L'écriture sur stèles servait à faire connaître les événements aux descendants et on ne devait pas inciser les pierres sinon pour des motifs solennels. Les motifs les plus répandus étaient mondanité et vulgarité or, ils étaient présents depuis fort longtemps et si ces motifs n'étaient pas combattus, ils ne seraient jamais défaits". De cela, nous pouvons savoir qu'à cette époque il n'était pas autorisé de graver des stèles. Cette interdiction a été révoquée seulement après la dynastie des Qi et donc la demande de Fan Shixing de graver une stèle n'a jamais été écoutée. Sous les dynasties du Nord, il n'y avait pas cette interdiction et les stèles étaient nombreuses. (...) Si dans les Dynasties du Sud les stèles n'avaient pas été interdites, comment peut-on affirmer que celles-ci n'auraient pas été plus nombreuses que celles des Dynasties du Nord ? §93

Il s'intéresse également à la question de l'antériorité des œuvres et à l'idée selon laquelle plus un courant calligraphique remonte à des sources anciennes, plus il a de la valeur:

Dans le geste calligraphique du *Yihe ming*, il y a l'idée cachée de la sigillaire et des points communs avec la calligraphie de Zhen Daozhao des Wei. Ceci peut aider ceux qui voudraient étudier la calligraphie des écoles du Sud et du Nord. Cai Zhonghui dit : « Dans la période des Wei du Nord (386-534), tous les calligraphes étudiaient la méthode de l'écriture de chancellerie. Depuis que la dynastie Sui (581-618) battit la dynastie Chen (557-589), une grande partie des calligraphes commença à mélanger la façon d'utiliser le pinceau de la régulière et de la chancellerie. Dans le *Yihe ming*, on trouve mélangées les méthodes des deux genres d'écriture. Donc, on pense que cette œuvre remonte à la dynastie Sui. » Ceux qui discutent à propos des Dynasties du Nord n'ont jamais cherché son origine dans la sigillaire. Donc, quand il s'agit de discuter du *Yihe ming*, ils n'épuisent pas les ressemblances. §90

nombreux marbriers partirent alors pour d'autres régions. La ville d'Avignon conserve un certain nombre de stèles funéraires et d'épithames que l'on peut voir au Musée Lapidaire, contenant les collections archéologiques du Musée Calvet.

La stèle dont il est ici question, le *Yihe ming* 瘞 (瘞) 鶴銘 [Epitaphe pour une grue], porte une inscription en hommage à une grue, inscription sur une falaise de la colline Jiaoshan au milieu du fleuve Yangzi. Le texte de l'inscription fut composé par un moine taoïste du sixième siècle de notre ère en souvenir de sa grue. La stèle fut érigée en 514. Dès l'époque Song, les calligraphes célèbres se devaient de faire le pèlerinage jusqu'à cette falaise et d'y graver un éloge personnel. On peut lire les écrits de Mi Fu et de Zhang Banqiao. Les caractères se lisent de gauche à droite au lieu de se lire de droite à gauche. Le style marque le passage de l'écriture de chancellerie à l'écriture régulière. Et cette stèle est considérée comme « chef de fil » de l'École du Sud. Or, Liu Xizai, en analysant visuellement cette stèle, y voit des réminiscences de sigillaire. Et l'écriture sigillaire étant la plus archaïque, cela veut dire que cette œuvre porte les marques de l'écriture archaïque, qu'elle est proche de l'écriture des origines. Cet argument vise à contrer les théoriciens qui reprochent à l'École du Sud de ne pas disposer d'œuvres originales mais des copies tardives ou des faux. Le *Yihe ming* représente l'École du Sud et elle est une gravure, qui plus est originale.

A l'argument selon lequel les calligraphes du Nord seraient plus proches des écritures anciennes servant de modèle, à savoir la chancellerie et donc plus proches d'une « vérité » calligraphique, Liu Xizai oppose une autre observation : Yu Shinan, donné pour chef de file de l'École du Sud, en déviance par rapport à celle du Nord, puise en fait son inspiration, non dans la forme de ses caractères, mais dans la manière d'écrire, dans une écriture plus ancienne encore que la chancellerie, à savoir la sigillaire :

Ceux qui discutent des calligraphes de l'époque Tang séparent deux courants : Ou [Yangchun] et Chu [Suiliang] pour le courant du Nord et Yu [Shinan] pour le courant du Sud. Il faut bien dire que le courant du Nord prend ses racines dans la chancellerie, c'est pourquoi on respecte Ou [Yangchun] et Chu [Suiliang]. Pourtant, la calligraphie de Yu [Shinan] puise justement son esprit dans la forme sigillaire *yuzhu*. Ceux qui vénèrent les calligraphes du Nord ne veulent surtout pas le dire ! §119

Remarquons que sur ce point, Liu Xizai ne remet pas en cause l'idée de la relation entre l'antériorité d'une œuvre et sa plus grande qualité. En quelque sorte, il combat les défenseurs de l'école du Nord avec leurs propres arguments.

A partir de ces arguments historiques, il s'engage dans une appréciation critique des œuvres. Le style du Nord était considéré comme rustique et simple, fort et droit, le style du Sud comme flatteur et ornementé : l'observation des œuvres fournit la preuve de la partialité de ces jugements.

Le Catalogue d'inscriptions anciennes dit : « Les lettrés des dynasties du Sud [420-589] avaient une allure décadente et pour ce qui est du travail d'écriture, ils considéraient l'ornementation et la flatterie comme critères d'excellence »⁴⁹⁸. On peut corriger cet avis et chercher à être impartial. Les calligraphies du Sud ont en elles une noblesse antique et imposante comme des œuvres sans apprêt de Tao Zhenbai [Tao Hongjing], sans parler des œuvres puissantes de You Jun [Wang Xizhi]. §88

Pour redresser les jugements hérités de l'époque Song repris par les critiques du mouvement *beipai* et très en vogue à son époque, il fait appel à son regard et à ses connaissances. Il utilise les termes appliqués d'ordinaire aux écritures du Nord, comme *gaogu* 高古 [riche en élégance antique] ou *xiongqiang* 雄強 [mâle et vigoureux] et les applique aux écritures du Sud.

Il est un argument avancé par les défenseurs de la primauté de l'école du Nord que Liu Xizai a du mal à contrer, c'est celui de la copie stérile et consensuelle de siècle en siècle, de l'imitation de la forme au lieu de s'attacher au fond :

La grande partie de ceux qui ont étudié l'art des Wang en ont assimilé la racine. Mais si leur écriture n'exprime ni la force ni la puissance, cela veut dire qu'ils ont

⁴⁹⁸ « 宋文帝《神道碑》说：“又南朝士人氣尚卑弱，字書工者率以纤劲清媚為佳，未有伟然巨筆如此者，益疑后世所書。[L'Empereur Wen des Song dans la stèle *Shendao bei* dit : « Les lettrés des dynasties du Sud [420-589] privilégient la délicatesse, pour ce qui est du travail d'écriture, ils considèrent l'ornementation et le caractère attrayant comme critères d'excellence, il n'y a rien de la grandeur ni de l'excellence du trait de pinceau de cette œuvre-ci, raison de plus pour penser qu'elle est l'œuvre des générations postérieures.]» Ouyang Xiu, *Jigulu bawei, juan 4* 集古录跋尾卷四 [www.kltartgallery.com/kanwu/ReadNews.asp?]

seulement imité la forme extérieure. N'est-ce pas sur ce point que les calligraphes du Nord ironisent sur ceux du Sud ? §94

Imiter la forme extérieure d'un style sans en toucher et en transmettre l'esprit est la pire critique qui puisse être faite à un calligraphe. Ici, elle s'applique même à l'ensemble des calligraphes après Wang Xizhi. Peu de personnes ont critiqué les deux Wang eux-mêmes, mais ceux qui les suivirent ont été dépossédés de toute qualité, de toute reconnaissance, comme si le trop plein de lumière irradié par les deux maîtres des Jin les avaient réduits à la stérilité.

Pour sortir de cette vue étroite, et sans remettre en question la critique précitée, Liu Xizai va tenter de définir de façon positive les deux courants, afin que l'un ne soit pas le négatif de l'autre. Il va mêler la critique historique des courants artistiques (plan diachronique) et la critique des genres calligraphiques (plan synchronique). Il fait un parallèle inattendu entre la calligraphie sigillaire et les calligraphies-modèles des Dynasties du Sud d'une part ; l'écriture de chancellerie et les Dynasties du Nord d'autre part. Le premier groupe exprime « joliesse et fluidité » et le deuxième groupe « précision et densité » :

« La calligraphie sigillaire doit exprimer joliesse et fluidité » comme les calligraphies-modèles des Dynasties du Sud. « La chancellerie doit être précise et dense » comme les stèles des Dynasties du Nord. §98

Etonnant parallèle entre un genre calligraphique et une période qui ne peuvent résolument pas se résumer l'un à l'autre. Liu Xizai cherche des analogies. Or, nous avons vu en étudiant sa vision des genres calligraphiques que Liu Xizai insistait sur les surgissements, les mutations, les effacements des formes des caractères et des genres calligraphiques. L'écrit est conçu comme une matière et soumis aux mêmes règles d'évolution. De même, les qualités propres à un courant calligraphique donné entrent en proportions diverses dans les œuvres qu'il produit. La caractéristique d'une période correspond à une qualité exacerbée, mais il n'est pas dit que d'autres qualités ne soient pas présentes et non reconnues.

La calligraphie des Dynasties du Nord l'emporte par son ossature, la calligraphie des Dynasties du Sud l'emporte par sa résonance. Cependant, même la calligraphie des

Dynasties du Nord possède une certaine résonance et celle des Dynasties du Sud une certaine ossature. § 99

Le terme *yun* 韻 vient de la poésie chinoise où il désigne la rime - la rime incluant le ton -, la consonance. Il est en rapport graphique, phonétique et sémantique étroit avec le terme *yin* 音 le son puisqu'il désigne une relation particulière entre deux sons. En peinture, cette relation d'harmonie se fait non pas entre les sons mais entre les formes et les couleurs sur la toile lorsqu'un certain rythme, une pulsation de vie habitent l'ensemble. Ainsi la première des « Six lois sur la peinture » de Xie Ho s'écrit-elle: *qiyun shengdong* 氣韻生動 «La résonance du souffle fait naître le mouvement». Par extension, il est employé pour signifier l'élégance, le raffinement. Quand il s'agit d'une œuvre d'art, il indique que cette œuvre a du style, de la force, des nuances. Nous aurions pu traduire *yun* par « vibration », car il s'agit d'un phénomène physique mais impalpable, diffus et qui s'oppose de façon adéquate à la structure robuste et visible de l'os.

Ruan Yuan et Liu Xizai invoquent l'ossature et lui oppose l'épiderme pour l'un, la résonance pour l'autre. Comment comprendre ces qualités opposées ?

L'art calligraphique des Dynasties du Sud est affable et élégant, celui de la Dynastie du Nord est viril et robuste. (...) Cependant, cette analogie s'adapte à quelqu'un qui ne maîtrise qu'un seul [des deux styles]. Mais celui qui peut embrasser en son sein l'ensemble [des formes] et englober tous les talents ne se limitera pas à l'un d'eux. § 100

L'os serait du côté de la virilité et de la robustesse, la résonance du côté de la douceur et de l'élégance. De part et d'autre, nous voyons des qualificatifs pleins, avantageux, positifs. C'est peut-être pour cela qu'il n'est pas question dans les termes de l'opposition d' « épiderme » *pi*, de surface mais de résonance *yun*, de rayonnement. D'ailleurs, cette opposition trouve une résolution dans la vitalité, l'animation propre aux grandes œuvres. Liu Xizai retient que les calligraphies du Nord et du Sud ont beau avoir des styles (*fengqi* 風氣) différents, il faut essayer d'embrasser, de maîtriser les deux. Il va encore spécifier les qualités des calligraphies du Sud :

Huang Shangu dit du *Luoshen shisan hang* (Treize colonnes d'après le poème *l'Esprit de la rivière Luo*)⁴⁹⁹ de Wang Xianzhi "Si Zhou Yue et Song Yuan utilisaient un peu plus de force dans l'écriture, ils pourraient arriver au niveau de Wang Xianzhi". Ceci semble facile à dire mais explique comment la calligraphie de Wang Xianzhi n'est pas meilleure que les autres uniquement par sa grâce et son élégance (*yanmiao* 妍妙). Dans son *Baomu zhuanzhi* [Eloge funéraire de ma nourrice]⁵⁰⁰ et bien qu'il ne reste aujourd'hui de cette œuvre qu'une copie, elle a conservé sa force brute et son caractère sans prétention (*jingzhi zhi yi* 勁質之意). Ceux qui étudient la calligraphie de la dynastie des Jin doivent souligner la primauté de ces qualités.

Et d'attribuer des qualités visuelles réservées par les critiques aux œuvres de l'école du Nord - *jing* 勁, la vigueur et la force et *zhi* 質, la simplicité, l'état naturel – aux œuvres de Wang Xizhi, représentant par excellence de l'école du Sud.

Pour conclure ce chapitre historique, et avant d'aborder les conséquences purement esthétiques de ses choix, nous aimerions comparer Liu Xizai avec un personnage de trente ans son cadet, calligraphe comme lui, mais qui, par ses engagements politiques, donna à sa théorie calligraphique une dimension « retentissante ».

Liu Xizai penseur plutôt que réformateur

Au contraire de Kang Youwei (1858-1927) devenu le leader du mouvement réformiste, et partant sous le feu des projecteurs, Liu Xizai reste peu connu du grand public et des sinologues occidentaux. S'il occupe une place importante dans l'histoire intellectuelle de la Chine, comme le prouvent les quelques huit cents articles concernant sa vie et son œuvre critique sur la base de recherche chinoise

⁴⁹⁹ Calligraphie de Wang Xianzhi en écriture régulière, d'après un poème de Cao Zhi intitulé *Luoshen fu* [Rhapsodie de l'Esprit de la rivière Lu]. L'original est aujourd'hui perdu mais il en reste une copie gravée sur pierre par Jia Sidao 賈似道 (1213-1275) et intitulée *Biyu shisanhang* 碧玉十三行 (Les treize colonnes gravées dans le jade).

⁵⁰⁰ *Baomu zhuanzhi* 保母磚誌 [Eloge funéraire de ma nourrice] : inscription sur une stèle funéraire attribuée à Wang Xianzhi. Écriture régulière-cursive *zhengxing*. L'original est aujourd'hui perdu mais il reste une copie de cette pièce, faite d'après un estampage d'époque Song, dans le service de protection des antiquités du district de Shaoxing 紹興.

CNKI, pourtant il n'a pas suscité autant de travaux de recherche que son illustre collègue.

Kang Youwei, dans *Guangyizhou shuangji* 廣藝舟双楫 [Prolongement de La double rame de la barque des arts]⁵⁰¹, donne une appréciation positive sur le « Précis de calligraphie » :

L'inspecteur d'enseignement Liu Xizai dit : « L'écriture de chancellerie des Han peut être considérée comme le « huit dixième » de la petite sigillaire, celui-ci peut [à son tour] être considéré comme le « huit dixième » de la grande sigillaire ; [de même pour] l'écriture régulière, laquelle peut être considérée comme le « huit dixième » de l'écriture de chancellerie. » Il s'agit bien là d'une connaissance profonde des causes des changements et des transformations, des divisions et de l'union [des genres calligraphiques] d'hier et d'aujourd'hui.⁵⁰²

Mais s'il partage les vues de Liu Xizai en matière d'histoire de l'art calligraphique, il ne partage pas ces appréciations esthétiques. Liu Xizai expose les deux courants *beipai* et *tiepai* et ne prend jamais partie. Il reste un grand admirateur de Wang Xizhi et des calligraphes des Tang.

Kang Youwei est connu pour ses prises de position politiques, publiques et cette popularité a suscité l'intérêt pour ses calligraphies et son œuvre critique. Il s'est surtout inspiré des inscriptions sur stèles (*beipai* 碑派) qu'il vénère plus que tout et qu'il juge supérieures aux œuvres sur soie et papier (*tiepai* 帖派). Liu Xizai, lui, aime à dire que ces deux courants sont incompressibles dans l'histoire chinoise et doivent être conçus tout autant comme des réussites artistiques et culturelles majeures. Entre les deux courants (*pai* 派), il ne tranche pas. Il englobe, il embrasse.

Kang Youwei est un réformateur. Il veut régénérer la Chine en s'appuyant sur les Classiques confucéens comme fondement (*ti* 體) et sur le modèle occidental dans

⁵⁰¹ Kang Youwei, *Guangyi zhoushuang ji* 廣藝舟双楫 [Prolongement de La double rame de la barque des arts], in LDSFLWX, pp.748-868.

⁵⁰² 善乎劉督學熙載曰：“漢隸可當小篆之八分，小篆亦大篆之八分，正書亦漢隸之八分。”真知古今分合轉變之由，其識甚通。Kang Youwei, *Ibid.*, « Fenbian diwu 分变第五 [Divisions et changements [des genres calligraphiques], 5e chapitre] », LDSFLWX, p. 784.

ses productions scientifiques et techniques comme pratique (*yong* 用)⁵⁰³. Dans le même temps, sa volonté de réforme puise dans les ressources chinoises anciennes. Dans le domaine de la réflexion politique et du gouvernement, il s'appuie sur les Classiques confucéens en *jinwen* (textes modernes). Dans le domaine des arts, son goût le porte vers les stèles des Wei du Nord. Il développe ses vues dans un traité resté célèbre : le *Guang yizhou shuang ji* 廣藝舟双楫 [*Prolongement de La double rame de la barque des arts*] où il traite de littérature et de calligraphie. Ce traité se veut en prolongement de l'ouvrage de Bao Shichen, *Yizhou shuang ji* 藝舟双楫 [La double rame de la barque des arts], d'où son nom.

Selon Kang Youwei, si la Chine a besoin d'une réforme politique, il est urgent également de réformer la calligraphie, qui est la forme d'art la plus ancienne et la plus développée en ce début du XX^e siècle dans son pays. En politique, il proposait d'instituer une monarchie parlementaire. En calligraphie, il proposait de réformer les principes esthétiques et philosophiques à la base de la calligraphie depuis les Tang et de briser les limitations imposées à la pratique et à l'appréciation de cet art depuis lors.⁵⁰⁴ C'est ce qu'il explique dans son traité *Prolongement de Doubles rames de la barque des arts*. Sans critiquer directement le système de gouvernement, il y critique un art qui lui a été intimement lié pendant des siècles. Or, cet art se trouve pris dans un ensemble de lois si contraignantes qu'elles réduisent à néant toute aspiration à la fraîcheur, à la nouveauté. Par ailleurs, le mouvement *tiexue*⁵⁰⁵, s'étant développé fort longtemps, laissant dans l'oubli les tablettes et stèles des périodes précédentes, serait arrivé à une période de déclin, comme tout processus naturel ayant connu trop longtemps l'apogée. Et seul l'intérêt renouvelé pour ces inscriptions oubliées aurait été capable de renouveler l'art de la calligraphie en le remettant en lien, en résonance avec ses racines profondes⁵⁰⁶. C'est pourquoi il prône un retour non pas aux stèles érigées sous les Tang en modèle de calligraphie, mais un retour plus radical, vers l'époque des Wei et des

⁵⁰³ Fan, Guoxiang, Huang, Bei (trad) « Kang Youwei, au gré de ses calligraphies » in Idier, Nicolas (ed), Shanghai. Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire, Paris : Robert Lafont, 2010.

⁵⁰⁴ Carrante, Massimo, « Double Face of Modernity, Calligraphy of Kang Youwei (1858-1927) and his Political Life », Sztuka Chin, Tom 12, Wydawnictwo Neriton, Warszawa, 2009.

⁵⁰⁵ Division en deux écoles : *beipai* [Ecole des calligraphies modèles] et *tiepai* [Ecole des stèles].

⁵⁰⁶ Lu Jinguang 吕金光, « Kang Youwei beixue lilun de sixiang zhi yuan 康有为碑學理論的思想之源 [Les origines de la théorie de Kang Youwei sur le *beixue*] », *Shufa yanjiu* : Shanghai chuhua chubanshe, 2005, n°5, pp.1-18.

Jin, quand les règles de composition, de symétrie et les critères d'appréciation établis sous les Tang (618-907) n'avaient pas encore cadenassé l'expression calligraphique.

Kang Youwei ne veut pas mettre fin à la copie des modèles, mais il est intéressé par le procédé de l'apprentissage plus que par la copie à l'identique. L'apprentissage en calligraphie doit conduire, à partir de la copie des anciens, à intégrer leurs règles sans s'y laisser enfermer. Et, comprenant les règles de la méthode et de l'évaluation des œuvres comme une métaphore du milieu dans lequel ces œuvres naissaient et étaient jugées, c'est aux règles du milieu étroit de la cour et des cercles de lettrés fonctionnaires proches du pouvoir que l'auteur adresse sa critique à peine indirecte. Ses propres œuvres, nourries des copies des maîtres, font ressortir une vigueur naturelle, peu ouvragée, sans recherche de virtuosité ni souci du détail.

Liu Xizai, lui, ne réfléchit pas de façon manifeste au lien entre la pratique de la calligraphie et l'exercice du pouvoir, ni entre les genres calligraphiques choisis et le mode de gouvernement. Cela ne signifie pas qu'il n'ait pas de réflexion sur les liens entre les genres d'écriture et les dynasties successives mais il s'agit plutôt du constat que les genres « réguliers » varient d'une dynastie à l'autre sans qu'il y ait une véritable réflexion sur les éventuelles raisons politiques d'un tel changement. Ce constat le conduit à une discussion sur le nom des genres et à la conclusion que l'appellation « genre régulier » ou « officiel » ne recouvre qu'une réalité historique et non une réalité stylistique fixe qui traverserait les siècles.

Liu Xizai est conscient également du lien de ces genres officiels avec les choix des hauts responsables et en plus haut lieu, des empereurs. Mais il ne découle de là aucune réflexion sur les rapports de l'esthétique et de la politique. Par contre, qu'il écrive dans une perspective d'historien ou qu'il réfléchisse au processus de création, reconnaît la nécessité pour chaque calligraphe d'apporter du « neuf » à la tradition. Il reconnaît l'inanité de la copie scrupuleuse des grands maîtres et la moindre énergie qui émane d'une copie par rapport à celle de l'œuvre originale. Mais cette apologie du renouveau ne s'accompagne pas de l'idée d'une réforme nécessaire ou d'un retour aux « sources », à l'époque où les règles n'étaient pas aussi nombreuses.

Liu Xizai laisse percer à maintes reprises un goût prononcé pour les grands calligraphes qui forgent un style original et pérenne et un dégoût prononcé pour le reste de la société qui reprend ce style et le copie, le dégrade, l'avilie. Chez lui, il y a les grands créateurs et les gens du commun et entre les deux, une déperdition inéluctable de tenue, de force et de beauté.

Kang Youwei est plus ambitieux. Il a lu Liu Xizai et veut être celui qui porte à bout de bras le style du Nord et le style du Sud. On dirait qu'il souhaite répondre à l'appel de son prédécesseur :

Cependant, cette analogie s'adapte à quelqu'un qui ne maîtrise qu'un seul [des deux styles]. Mais celui qui peut embrasser en son sein l'ensemble des formes et englober tous les talents ne se limitera pas à l'un d'eux. §100

Fan Guoxiang, grand admirateur et collectionneur des œuvres de Kang Youwei, cite ce passage :

Depuis les Song, pendant mille ans, tout le monde a pris en modèle les œuvres calligraphiques tracées sur soie ou papier. C'est seulement pendant une centaine d'années qu'on commence à respecter les œuvres gravées des dynasties du Nord. [...] Cependant, personne n'a encore réussi à rassembler les qualités des deux, sans parler d'assimiler en même temps les styles des écritures des Qin et des Zhou. Je ne suis pas adroit, mais je veux bien essayer [...]. Ainsi naîtra peut-être un nouveau style.⁵⁰⁷

Nous aimerions pousser notre comparaison encore plus loin dans le temps et dans la radicalisation des prises de position. Un homme comme Lu Xun 鲁迅 (1881-1936), un des plus grands écrivains de la Chine moderne et un des principaux moteurs du « mouvement pour une culture nouvelle » illustre par son attitude envers la calligraphie la dualité dans laquelle étaient plongés les intellectuels de l'époque. Tout en prônant la modernisation de la Chine, Lu Xun était très versé dans la culture traditionnelle. En particulier, il vouait une grande admiration aux

⁵⁰⁷ Fan, Guoxiang, *ibid.* p. 750.

reproductions d'œuvres calligraphiées sur papier et sur stèles et possédait plusieurs milliers de pièces.

Pourtant, dans sa nouvelle *La véritable histoire d'AQ*, Lu Xun met en relief le rôle du pinceau comme emblème de pouvoir pour ceux qui le manient, emblème d'asservissement pour ceux qui n'y entendent rien. Dans le dernier chapitre de l'œuvre, son personnage arrive au tribunal, accusé d'un pillage auquel il n'a pas pris part. Là, on lui demande de signer un papier. Il ne sait ni lire ni écrire. Il ne sait pas tenir un pinceau. Le préposé lui suggère alors de faire un rond en guise de signature, mais le pinceau est difficile à manœuvrer et il rate même le rond. En outre, il ne sait pas que, signant ce document, il vient de signer son arrêt de mort.

On mesure la distance entre la prise de conscience du rôle politique du pouvoir de l'écriture et l'examen historique et esthétique auquel se livrait Liu Xizai, peu avant la naissance de Lu Xun. On comprend mieux, à lire ce dernier, ce que furent les gens du peuple (*su* 俗), petits fonctionnaires, artisans, population illétrée, pour qui le maniement du pinceau, loin d'être le chemin vers une purification de l'être, était la voie interdite.

Quand la dialectique est motivée par un idéal d'harmonie

La calligraphie de Wang Xizhi [peut être ainsi décrite] : « nul besoin de parole, le souffle des quatre saisons y est contenu », c'est ce qui s'appelle « le centre et l'harmonie comme bases véritables ». Si l'on nuit à l'esprit du dur ou du souple quand on imite [son œuvre], tout est faux. §81

Une lecture attentive du « Précis de calligraphie » laisse paraître une nette préférence pour l'harmonie, au-delà d'un réel souci de laisser une place à une « légère » extravagance. Certains critiques contemporains considèrent même que c'est là ce qui fait la particularité de Liu Xizai : une pensée des contraires qui englobe différents champs de la réflexion sur l'œuvre d'art, l'histoire des genres et le geste calligraphique, une pensée des contraires assumée et qui tend vers un idéal de conciliation. C'est le cas notamment de Zhou Bin, dans un article paru en

1999 et intitulé « La dialectique : Liu Xizai et l'idéalisme esthétique de sa théorie calligraphique »⁵⁰⁸. L'auteur développe l'idée selon laquelle :

La dialectique est la caractéristique essentielle de la pensée de Liu Xizai sur l'art de l'écriture. Plus que tout autre, Liu Xizai expose de façon dialectique toute une série de contradictions internes à la création artistique. Par rapport à ses prédécesseurs, son mode de raisonnement dialectique est conscient, profond et étendu à l'ensemble des réflexions sur l'art calligraphique. (...) La visée idéale de l'art calligraphique de Liu Xizai est « le centre et l'harmonie » et cette visée idéale est également l'horizon ultime de sa pensée dialectique et ce qui fait sa valeur.

Quel est cet idéal d'harmonie ? Nous avons vu (§81 note) que ce jugement « nul besoin de parole, le souffle des quatre saisons y est contenu » venait du *Shishuo Xinyu*, 34 et décrivait un personnage qui a beaucoup de possibilités mais ne s'en vante pas, ne fait pas étalage de ses talents. Mais remontons plus loin: cet idéal du « sans parole » vient du *Zhuangzi* et de sa célèbre expression, que nous traduisons ici librement:

Le Ciel et la Terre ont une beauté immense et, pourtant, [cette beauté ne passe pas par] la parole.⁵⁰⁹

Et le texte se poursuit ainsi:

Les quatre saisons ont des règles bien différentes et pourtant elles n'en débattent pas [entre elles].⁵¹⁰

⁵⁰⁸ Zhou Bin 周斌 « *Bianzheng : Liu Xizai shuyi zhi shenmei lixiang* 辯證 : 劉熙載書藝之審美理想 [La dialectique : Liu Xizai et l'idéalisme esthétique de sa théorie calligraphique] ». Shanghai: Huadong shifan daxue xuebao, zhexue shehui kexueban, 1999. Voir également Shao Ding 邵鼎, « *Liu Xizai shufa « zhongheguan » de cairen shi* 劉熙載書法“中和觀”的再認識 (一) [La reconnaissance de la perception de l'harmonie et du centre dans la calligraphie de Liu Xizai]» [<http://shufa.pku.edu.cn/view.asp?class=25&id=2216>].

⁵⁰⁹ « Tiandi you damei er buyu 天地有大美而不言 », in *Zhuangzi* 庄子, « Waipian 外篇 [Chapitres extérieurs] », « *Zhi beiyu* 知北游 [Intelligence voyage au Nord] ».

⁵¹⁰ « *Sishi you mingfa er buyi* 四时有明法而不議 », *op.cit.*

Ces expressions sont devenues courantes dans le langage critique. Liu Xizai les réutilise d'ailleurs également dans son « Précis de littérature », quand il écrit:

La littérature valorise la plénitude des souffles des quatre saisons, néanmoins, on doit bien distinguer les souffles purs ou mélangés, épais ou fins.⁵¹¹

Or, Liu Xizai met en relation ce souffle des quatre saisons, grand et sans fin, embrassant différentes caractéristiques dans son mouvement, avec « le centre et l'harmonie ». Cette relation remonte elle aussi au *Zhuangzi* et à son encouragement à « harmoniser les quatre saisons, pacifier les dix mille êtres. »⁵¹² Cette harmonie n'est pas donnée d'emblée, elle s'obtient par la ferme intention de maintenir ensemble les opposés, de ne verser ni dans l'excès ni dans le défaut:

Dans le corps même de la pierre tombale *Diao bigan muwen* [Élégie en l'honneur du Ministre Bigan] de l'Empereur Xiaowen des Wei postérieurs sont mêlées la sigillaire et la chancellerie, et la tradition y voit l'origine de la calligraphie de Cui et de Hao. Le *Xiu Kongzimidiao bei* [Stèle en l'honneur de Li Zhongxuan, qui répara le temple de Confucius] de Li Zhongxuan des Wei de l'Est et la stèle des Sui *Caozi jian bei* [Stèle en l'honneur de Caozi, qui bâtit le temple] sont les prolongements de ce courant. L'inscription des Tang *Jinglongguan zhongming* s'en inspire, tout en ayant su modérer les formes de façon à en faire une œuvre modèle. §113

Des Wei du Nord aux Tang s'est engagé un processus d'harmonisation des formes des caractères, de la longueur et de l'épaisseur des traits, de l'appartenance à un genre calligraphique. Et c'est la stabilisation de ce processus qui permettra aux maîtres des Tang d'établir des « genres purs » et non plus mêlés.

Bao Shichen critiquait les calligraphes de l'Ecole des calligraphies modèles pour n'avoir pas su préserver les canons stylistiques de chaque genre calligraphique. Liu Xizai, tout en valorisant lui aussi le respect des canons n'aboutit

⁵¹¹ 文貴備四時之氣，然氣之純駁厚薄，尤須審辨。Liu Xizai, *Yigai* 藝概 [Précis des arts de l'écrit], «Wengai [Précis de littérature] », *Liu Xizai wenji* [Œuvres complètes de Liu xizai], *op.cit.*, p. 84.

⁵¹² « 調理四時，太和萬物. », in *Zhuangzi* 庄子, « Waipian 外篇 [Chapitres extérieurs] », « Tianyun 天運 [Le mouvement céleste] ».

pourtant pas à la conclusion qu'il faut privilégier la copie des stèles. Il déplace plutôt la question sur le plan esthétique, réaffirmant l'importance de la qualité personnelle du calligraphe dans la copie des anciens. Par contre, son idéal d'harmonie le pousse à valoriser la calligraphie de l'époque Tang par rapport à celle des époques antérieures. Voici deux illustrations représentant la première des « genres mêlés », chancellerie et sigillaire (Figure 23) et la seconde une chancellerie stabilisée par les grands maîtres des Tang (Figure 24).



Figure 23 : *Caozi jianbei* 曹子建碑 [Stèle en l'honneur de Caozi, qui bâtit le temple]. [593]. Dynastie des Sui 隋. Estampage d'une stèle conservée au Musée du Palais de Pékin.



Figure 24 : *Jinglongguan zhongming*. [711]. Estampage d'une inscription sur cloche. Forêt des Stèles de Xi An.

La vision historique de Liu Xizai, reposant sur des principes métaphysiques omniprésents, débouche sur une réflexion esthétique de l'auteur. Suivant son cheminement d'idées et le développement du « Précis de calligraphie », notre analyse de la vision historique débouche donc elle aussi sur une analyse proprement esthétique.

III- 3 - L'appréciation esthétique et sa terminologie.

III-3-1 Tentative de précision terminologique et conceptuelle

L'œuvre *Evaluation de poèmes en vingt-quatre sections* de Si Kong Biaosheng est plus adaptée pour l'étude de la calligraphie que l' *Evaluation des calligraphes* de Yu Zishen parce que dans son œuvre ce dernier se limite à commenter le niveau atteint par ses prédécesseurs et à les classer de façon hiérarchisée tandis que Sikong, dans son *Evaluation des poèmes* propose un critère de jugement personnel. [Celui qui veut apprécier la différence entre les deux] doit bien connaître la calligraphie, mais ne pas se limiter à elle. §216

L'esthétique vient du grec *aisthanesthai* « sentir ». Elle est à la fois « la science du beau dans la nature et dans l'art » et ce qui présente un « caractère esthétique ». En calligraphie, les concepts qui ont trait à la qualité plastique d'une œuvre, à la sensibilité du calligraphe, à l'émotion du connaisseur, sont tout à fait spécifiques. Quels concepts trouvons-nous dans le « Précis » et quels termes sont utilisés ? Tout au long du « Précis », Liu Xizai utilise des termes qu'il n'interroge pas. Ces termes ont une longue histoire, il les recueille et les utilise. Ainsi, le terme *ya* élégance, souvent associé avec *gu*, ancien, telle que nous l'avons vu employé dans ses jugements sur les grandes œuvres de l'histoire. Il est un terme très présent : *wei* 微, qui signifie à la fois minuscule et subtil. C'est dans cette seconde acception qu'il est employé pour juger d'une œuvre :

Sun Guoting dans son *Traité de calligraphie* parle des œuvres de Wang Xizhi [...] Il apprécie au plus haut point la subtilité de leurs sentiments, de leurs idées, de leur esprit et de leurs pensées. § 79

Ce terme est utilisé pour apprécier la qualité d'une œuvre, et particulièrement d'une certaine période :

Selon les commentateurs, Cai Junmo [Cai Xiang] serait le nouveau Yan Zhenqing de la dynastie Song. Cela veut seulement dire que sa régulière en grands caractères est correcte, mais en réalité elle ne ressemble pas beaucoup [à celle de Yan Zhenqing]. Huang Shangu disait que « son *Kemo tie* rappelait la calligraphie des dynasties Jin et Song », son goût, ses détails et sa saveur subtile. §161

Comme pour le terme *gu* 古, antique, qui faisait référence à une certaine teneur artistique, le terme *wei* 微, subtilité, est comme attaché à la période des Jin et des Song, grande période de production calligraphique durant les Dynasties du Sud.

Reliant les sens de chose minuscule, différence ténue et de subtilité, wei peut également signifier minutie, comme dans ce précepte dans l'utilisation du pinceau :

En calligraphie, il faut que le cœur et la pensée [développent] une attention minutieuse, que l'âme possède une grande force. La minutie est visible dans l'ordonnancement des caractères, la grandeur présente dans la majesté qui en émane.
§ 214

Que le cœur et la pensée développent une attention minutieuse, jouent leur rôle de façon la plus subtile (*xinsi wei* 心思微), cela vient s'ajouter à la force d'âme (*poli da* 魄力大), qui donne l'audace nécessaire. La minutie, la subtilité peuvent se lire dans le cœur même des caractères. La grandeur demande du recul : elle ne peut s'appréhender que du dehors.

Dans les deux dernières parties de son essai, Liu Xizai se fait penseur. S'intéressant aux critères de jugement d'une œuvre réussie, il va chercher dans l'histoire des traités des exemples de critères qui lui semblent cohérents. Il compare un traité d'évaluation poétique par Sikong Tu et un traité d'évaluation calligraphique par Yu Zishen. Le premier cherche à définir des critères de jugements détaillés qui lui sont apparus au fil de ses lectures de poèmes. Il a en quelque sorte repéré des points forts, des caractéristiques formelles qui peuvent servir à classer les œuvres. Il ne s'agit pas à proprement parler d'un classement de valeur mais d'un classement en fonction de qualités différentes du contenu et de la forme des poèmes. Ce traité classe les poèmes en vingt-quatre rubriques en fonction de leurs

caractéristiques formelles. Pour chaque rubrique, l'auteur décrit le style nommé à l'aide de douze vers de quatre caractères. Voilà l'ensemble des catégories ainsi qu'un exemple de définition sous forme versifiée dans la traduction de Véronique Alexandre⁵¹³: *xionghun* 雄浑 (Vigueur mâle), *chongdan* 冲淡 (Sans saveur du vide médian), *xiannong* 纤秣 (Délicate magnificence), *chenzhu* 沉著 (Désespoir), *gaogu* 高古 (Élévation), *dianya* 典雅 (Élégance classique), *xilian* 洗煉 (Lustral), *jinjian* 劲健 (Influx), *qili* 绮丽 (Beauté extraordinaire), *ziran* 自然 (Naturel), *hanxu* 含蓄 (Préserver du non-dit), *haofang* 豪放 (Libre de toute contrainte), *jingshen* 精神 (Essence spirituelle), *zhenmi* 缜密 (Fin secret), *shuye* 疏野 (Rusticité sauvage), *qingqi* 清奇 (Pureté rare), *weiqu* 委曲 (Circonvolutions), *shijing* 实境 (Miroir vrai), *beikai* 悲慨 (Désolation), *xingrong* 形容 (Forme et contenance), *chaoyi* 超诣 (Sublime [hors de portée ordinaire]), *piaoyi* 飘逸 (Détachement), *kuangda* 旷达 (Vastitude), *liudong* 流动 (Flots sans fin). Les poèmes sublimes ont une allure vigoureuse et franche ; les poèmes détachés s'élèvent au-dessus du commun tout en gardant un langage poétique sans affectation ; les poèmes où le naturel domine ont un langage spontané ; les poèmes tout en réserve avancent par touches, sans démonstration. Voilà un exemple des catégories que Sikong Tu met au point, montrant à l'évidence une grande intimité avec la lecture et la compréhension des poèmes et une volonté de distinguer certains éléments spécifiques qui permettent de définir les styles et ce à grand renfort d'images naturelles suggérant des paysages et des airs, et de renvois à des données mythiques ou philosophique.

Au contraire, le traité de Yu Zishen [alias Yu Jianwu] concerne la calligraphie et devrait donc intéresser au premier chef Liu Xizai. Or, que fait Yu Zishen dans son traité ? Il classe les calligraphes antérieurs en neuf catégories, les trois catégories supérieure, médiane et inférieure étant elles-mêmes divisées en trois catégories supérieure, médiane et inférieure. Les calligraphes sont donc « rangés dans des cases » selon leurs qualités et leurs défauts et entrent tous dans un même dispositif comparatif et hiérarchisé. Cette façon de procéder, mimant les méthodes d'évaluation du personnel administratif dans l'histoire chinoise avant la mise en

⁵¹³ Véronique Alexandre Journeau, *L'art poétique de Sikong Tu, 24 poèmes traduits et commentés*, Paris : You Feng, 2006.

place du système des examens (dynastie des Sui), semble ici ne pas retenir l'attention de Liu Xizai : il l'a trouve trop froide, trop formelle. Écoutons Yu Shinan parler de son travail :

Lorsqu'on recherche les traces des maîtres anciens, certains sont profonds, d'autres superficiels. J'ai seulement sélectionné cent vingt-huit calligraphes habiles en cursive et en chancellerie. Boying [Zhang Zhi], parce qu'il est qualifié de « saint [de la cursive] », est placé en tête ; [le maître taoïste Fagao, parce qu'il recherche l'élégance (jun 駿), est placé en dernier. J'ai mis en avant leurs différences de talent et les ai hiérarchisés en neuf sous [- catégories], je les ai introduits par genres qui correspondent, en trois grandes classes, que j'ai quelque peu commentées. L'ensemble s'appelle l'*Evaluation des calligraphes*.⁵¹⁴

Par ce qui précède, on voit que Yu Jianwu faisait référence à des critères tirés de la pensée taoïste : le naturel et le spontané d'un côté, l'ouvragé de l'autre. Fagao, qui recherche le *jun 駿*, la performance, est placé dans la dernière classe. Or, ces critères sont importants pour Liu Xizai, peut-être même sont-ils les plus importants, si on en croit ce qui suit :

Celui qui étudie la calligraphie doit avant tout chercher à passer du “non ouvragé” à l’ “ouvragé” puis de l’ « ouvragé » au « non ouvragé ». En réalité, le “non ouvragé” représente le niveau suprême de l’ouvrage. Dans le chapitre « L’arbre sur la montagne » du *Zhuangzi* est écrit : “Faire d’une façon détaillée et précise, mais à la fin revenir à la simplicité”. C’est excellent ! §220

Le critère supérieur de l’œuvre écrite est la présence ou l’absence de traces du travail accompli.⁵¹⁵ Et ce critère était celui que Liu Jianwu, homme des Tang appliquait. Mais ce faisant, il classait les calligraphes et leurs œuvres en échelons.

⁵¹⁴ Traduction Yolaine Escande, *Traité*s, p. 271. 求諸故迹，或有淺深，輒刪善草隸者一百二十八人。伯英以稱聖居首，法高以追駿處末。推能相越，小例而九，引類相附，大等而三。復為略論，總名《書品》。

⁵¹⁵ Ce thème est transversal dans le *Précis des arts de l’écrit* : “《左氏》森嚴，文瞻而義明，人之盡也。《檀弓》渾化，語疏而情密，天之全也。”（《文概》）“古樂府中至語，本只是常語。一經道出，便成獨得。詞得此意，則極煉如不煉，出色而本色，人籟悉歸天籟矣。”（《詞曲概》）

Or, ce que Liu Xizai cherche ici, c'est à mettre au clair des critères d'appréciation qui naissent de l'émotion de celui qui apprécie l'œuvre. C'est le sens de la formule utilisée plus haut pour Sikong Tu : « Sikong « *pin* » *zuwei yiji tao xiongci ye* 司空 « 品 » 足為一己陶胸次也 [Sikong, dans son *Evaluation des poèmes*, propose un critère de jugement personnel.] » Sachant que *xiongci* 胸次 fait ici référence au cœur capable de s'émouvoir. Par ailleurs, Sikong Tu, loin de s'arrêter à deux critères, fussent-ils majeurs, le naturel et le travaillé, en sélectionne vingt-quatre, permettant de distinguer chaque qualité d'une œuvre avec subtilité.

Avant de proposer une façon personnelle de juger d'une œuvre, Liu Xizai fait une incursion du côté de la peinture qui, elle aussi, fut soumise à diverses tentatives d'évaluation objective.

La calligraphie et la peinture ont des formes différentes mais se prêtent au même type de classement. En peinture, la variation des idées et des figurations [de l'artiste] sont inépuisables. Pour être concis, les œuvres ne peuvent sortir de ces quatre classes : divine, talentueuse, extraordinaire ou merveilleuse. Voilà tout. §217

Ici, Liu Xizai reprend les trois classes permettant de distinguer les œuvres peintes - divin, merveilleux et talentueux – auxquelles s'ajoute le spontané, une catégorie créée postérieurement pour faire entrer dans cette classification des peintres quelque peu « hors normes ». Cela nous rappelle que le système des classifications s'est répandu dans les traités de littérature, de calligraphie et de peinture⁵¹⁶. Xie He avait distingué les peintres en six classes et Li Shizhen en neuf, selon le même système que Yu Shinan. Zhang Huaiguan des Tang avait classé les artistes en trois catégories mais donné un nom à ces catégories : *shen*, *miao* et *neng*. Donner un nom à une classe de peintres, était un progrès dans la critique d'art, dans la mesure où le critère de sélection était défini. Les peintres de la première classe étaient capables de transmettre l'esprit des êtres et des choses

⁵¹⁶ Voir sur ce thème Nicole Vandier-Nicolas, *Art et sagesse en Chine. Mi Fou (1051-1107), peintre et connaisseur d'art dans la perspective des lettrés*, Paris: Presses universitaires de France, 1985. Première édition: 1963.

qu'ils peignaient, ceux de la seconde et de la troisième classes déployaient un art qui touchait au miracle ou manifestaient, pour le moins, une compétence certaine. Il fallait que les peintres maîtrisent les règles de l'art et les appliquent avec spontanéité pour appartenir à la seconde catégorie et qu'ils maîtrisent les règles et montrent de l'application s'ils voulaient appartenir à la première. A la fin de la dynastie des Tang, ajouta une nouvelle classe : *yi* 逸, parce qu'il estimait que certaines peintures ne pouvaient pas être classées dans les trois premières rubriques, étant par trop « excentriques ». ⁵¹⁷ Par la suite, Huang Xiuyi, sous la dynastie des Song, donna la première place à cette nouvelle rubrique, *yi* 逸 [sans entraves], devant *shen* 神 [divines], dans son *Anthologie des peintres fameux de Yizhou*. Cette classe « hors classe » devenait, ainsi, la meilleure de toutes. Pour faire partie de cette classe « sans entrave », il fallait avoir lu plus de mille kilomètres et voyagé plus de mille lis...Et c'est ce que la tradition retint : les peintres lettrés faisaient partie de la classe « sans entrave », les peintres de cour de celle des « divins » ou des « inspirés », et les peintres professionnels et les artisans des deux classes restantes. Mais cette hiérarchie n'était pas du goût de tous et Zhao Ji, un critique qui était à la tête d'une académie de peinture à la cour, modifia l'ordre des deux premières classes, redonnant à la catégorie des peintres inspirés, des peintres qui savaient transmettre l'esprit des êtres, la première place.

Il suffit à Liu Xizai de faire cette mise au point pour que l'on connaisse ses pensées sur la peinture. La peinture est sœur de la calligraphie, la peinture des lettrés, évidemment. Il ne s'agit pas là de la peinture des artisans, qui décorent les temples ou de celle des peintres de cour qui suivent des règles établies, utilisent des couleurs éclatantes, des modules qu'ils réassemblent à loisir. ⁵¹⁸

Bien qu'il affiche parfois ses préférences en matière de peinture (Figure 1), Liu Xizai ne s'étend pas davantage sur cette classification et s'aventure dans la tentative de définition des critères précis d'appréciation.

⁵¹⁷ Voir Gao Jianping, « The Reclusive Spirit in Ancient Chinese Painting », Chinese Academy of Social Sciences, Bureau of International Cooperation, Hongkong Macao and Taiwan Academic Affairs Office, 2003. Pour la version chinoise, voir *Xueren* 學人 [The Scholar], n°. 5, 1994, pp. 151-198 et *Huajing tanyou* 畫境探幽 [Les secrets de la peinture – une étude des principes esthétiques de la peinture chinoise], Hong Kong: Cosmos Books, 1995.

⁵¹⁸ Sur ce point, voir les réflexions de Ledderose dans « Freedom of the brush », dernier chapitre de *Ten Thousand Things*. pp. 187- 213.

Aride, viril, gracieux : à la recherche de termes adéquats pour apprécier une oeuvre

Les commentateurs parlent des concepts d' « aride », de « viril » et de « gracieux » mais je retiens que « profond » est encore plus important. Celui qui prend seulement en considération l'aspect « aride », se cogne à la vieillesse et à la sécheresse, celui qui donne plus d'importance à la virilité se perd dans la brutalité et la négligence, celui qui, à l'inverse, donne plus d'importance à la grâce finit dans la superficialité et la vulgarité, et tout cela arrive parce qu'on n'a pas cherché à être profond. §218

Liu Xizai donne des termes concrets, précis, qui permettent de juger d'une oeuvre. Signalons que ces termes sont ceux que les critiques ont utilisés tout au long de l'histoire critique mais que Liu Xizai ne les utilise pas dans le « Précis de calligraphie ». Par ailleurs, selon Liu Xizai, aucun de ces termes ne permet de réussir une oeuvre sans cet autre terme essentiel : « profond ». « Aride » (*cang* 蒼) renvoie à une manière héritée des anciens, selon l'explication donnée dans le *Shiwen* 釋文 [Explication des textes classiques et canoniques]⁵¹⁹ : *wulao zhizhuang* 物老之狀 [L'apparence des vieux objets]. Pourtant cette manière, qui évoque également un espace sans fin, si elle est appliquée sans discernement, sans profondeur, devient surannée et obtue, comme le suggère la référence au *laotu* 老秃 : un vieillard chauve.

Une oeuvre « virile » (*xiong*) a de quoi plaire : elle met en jeu l'héroïsme et la puissance de l'effet visuel. D'ailleurs, ce terme est souvent utilisé par Lu Xizai lui-même dans sa critique. Ainsi à propos de la différence entre les écritures du Nord et du Sud :

L'art calligraphique des Dynasties du Sud est affable et élégant, celui de la Dynastie du Nord est viril et robuste. La calligraphie des dynasties du sud rappelle Yuan Hong qui récite ses poésies sur une petite île tandis que la calligraphie des dynasties du Nord peut-être comparée au *Lale ge* de Hu Lujin. (...). §193

⁵¹⁹ *Jingdian shiwen* 經典釋文 [Explication de textes classiques et canoniques] : ouvrage de Lu Deming 陸德明 (556-627), exégèse consacrée aux textes confucéens et taoïstes (*Lao Zi* 老子 et *Zhuang Zi* 莊子), en 30 *juan*.

Pour mémoire, le *Lale ge* 刺勒歌 est un poème à caractère militaire écrit par le général Hu Lüjin 斛律金 en 546 sous le règne de l'empereur Xiao Jing (534-550) des Wei du Nord. Dans le « Précis de calligraphie », le terme « viril » *xiong* se trouve en combinaison avec différents adjectifs signifiant la force et la puissance, comme dans *xiongqiang* 雄強 ou *xiongjian* 雄健, le goût des grandes œuvres du passé, comme dans *xionggū* 雄古. Si dans le présent paragraphe, Liu Xizai évoque un général, ailleurs c'est l'image du guerrier qui est convoquée pour illustrer ce caractère : « Redresser le bois et plier le fer, comme un guerrier à l'aspect fier (直木曲鐵法, 如介冑有不可犯之色) » §121. Pourtant, si la virilité est le seul effet recherché, le héros idéal devient une brute, le puissant se fait négligent. A l'inverse, quand on recherche la grâce, on peut rester coincé à la surface de la forme, en faire trop, exagérer. La profondeur est cette qualité qui, à l'intérieur de l'acte créateur, lui donne une plénitude telle que tous les aspects se développent avec mesure. Au-delà de cette mesure, les aspects développés et notamment les qualités citées plus haut, « aride », « viril » et « gracieux », deviennent obtus, violents ou vulgaires. Grâce à ce souci de plénitude, les aspects, les tendances que l'on donne à une œuvre sont comme autant de qualités qui peuvent certes servir de critères de jugement mais pour lesquelles il n'existe pas de classement possible, car ce sont comme des qualités d'être des formes. Leur qualité fait leur valeur et les valeurs n'entrent pas dans un processus de comparaison.

Les saules devant le Palais Linghe nous emplissent d'amour et les cyprès devant le Temple Kongming suscitent le respect. Si on utilise ces deux [allusions littéraires] pour parler de calligraphie, on peut se demander en quoi la recherche d'élégance et de perfection [formelle] serait supérieure à celle de la prestance personnelle. §219

En utilisant une comparaison paysagère, Liu Xizai suscite l'imagination du lecteur. L'amateur de calligraphie est, en Chine, nécessairement amateur de paysage. Et l'émotion suscitée par des arbres d'espèce et d'allure différentes, habités par l'esprit de deux lieux distincts, sert ici de métaphore de l'émotion suscitée par deux œuvres de calligraphie. Comme les arbres devant un temple ou un palais, une œuvre écrite se regarde et s'apprécie à distance, éveille nos sens et nos émotions. De même

que la position des arbres devant leur bâtiment respectif détermine le sentiment qu'ils éveillent en nous, de même différents styles de calligraphie, en fonction de l'esprit du calligraphe qui les a tracés, nous émeuvent de diverses façons. Il s'agit pourtant plus d'une métaphore littéraire que visuelle car, si elle éveille une image dans l'esprit du lecteur de la fin du XIX^e siècle, c'est moins parce que celui-ci a vu de ses propres yeux saules et cyprès, que parce qu'il sait ce que ces arbres représentent à l'endroit même où ils se trouvent.

Dans l'*Histoire des Dynasties du Sud, Biographie de Zhang Yu*, on peut lire : Quand Liu Quan était à Yizhou, il offrit des peupliers en nombre. Leurs branches étaient longues, elles ressemblaient à des fils de soie. A l'époque où l'on commençait à construire le jardin de l'ancien palais, l'Empereur Wu avait demandé à ce que ces peupliers soient plantés devant le Palais Linghe, et souvent il les admirait en soupirant : « Ces peupliers sont distingués et admirables, ils ressemblent aux années où Zhang Xu a vécu »⁵²⁰

Pour les poèmes de Du Fu, on reconnaît une méditation poétique sur le passé : le poète a composé ces vers suite à un pèlerinage au temple dédié au premier ministre du royaume de Shu Han (221-263), Zhuge Liang (181-234), conseiller de Liu Bei, et plus connu sous le nom de Kongming. Du Fu, à travers une description du paysage et en particulier de la forêt de cyprès, exprime un sentiment de reconnaissance devant la loyauté de ce personnage et de tristesse face à sa mort au combat.

Beside the Temple of the Great Premier stands an ancient cypress
With a trunk of green bronze and a root of stone.
The girth of its white bark would be the reach of forty men
And its tip of kingfish-blue is two thousand feet in heaven.
Dating from the days of a great ruler's great statesman,
Their very tree is loved now and honoured by the people.

⁵²⁰ « 劉悛之為益州，獻蜀柳數株，枝條甚長，狀若絲縷。時舊宮芳林苑始成，武帝以植於太昌靈和殿前，常賞玩咨嗟，曰：‘此楊柳風流可愛，似張緒當年時。’ » *Zhangyu zhuan* 張緒傳 [Biographie de Zhang Xu] in *Nanshi* 南史 [Histoire des Dynasties du Sud]. Traduction personnelle.

Clouds come to it from far away, from the Wu cliffs,
 And the cold moon glistens on its peak of snow.
 ...East of the Silk Pavilion yesterday I found
 The ancient ruler and wise statesman both worshipped in one temple,
 Whose tree, with curious branches, ages the whole landscape
 In spite of the fresh colours of the windows and the doors.
 And so firm is the deep root, so established underground,
 That its lone lofty boughs can dare the weight of winds,
 Its only protection the Heavenly Power,
 Its only endurance the art of its Creator.
 Though oxen sway ten thousand heads, they cannot move a mountain.
 ...When beams are required to restore a great house,
 Though a tree writes no memorial, yet people understand
 That not unless they fell it can use be made of it....
 Its bitter heart may be tenanted now by black and white ants,
 But its odorous leaves were once the nest of phoenixes and pheasants.
 ...Let wise and hopeful men harbour no complaint.
 The greater the timber, the tougher it is to use.⁵²¹

Ce qui importe ici, c'est l'émotion que ces arbres ont fait naître et le fait que cette émotion repose en premier lieu sur la qualité du défunt, sa loyauté jusqu'à la mort.

Where is the temple of the famous Premier? –
 In a deep pine grove near the City of Silk,
 With the green grass of spring colouring the steps,
 And birds chirping happily under the leaves.
 ...The third summons weighted him with affairs of state

⁵²¹ Bynner, Harold W. Du Fu : A Song of an Old Cypress, in *Tang Shi* 唐詩 [Poèmes de l'Époque des Tang]. *Tangshi* III. 1. (63), Bynner 63.

釋文孔明廟前有老柏，柯如青銅根如石。霜皮溜雨四十圍，黛色參天二千尺。君臣已與時際會，樹木猶為人愛惜。雲來氣接巫峽長，月出寒通雪山白。憶昨路繞錦亭東，先主武侯同闕宮。崔嵬枝幹郊原古，窈窕丹青戶牖空。落落盤踞雖得地，冥冥孤高多烈風。扶持自是神明力，正直原因造化功。大廈如傾要梁棟，萬牛回首丘山重。不露文章世已驚，未辭翦伐誰能送。苦心豈免容螻蟻，香葉終經宿鸞鳳。誌士幽人莫怨嗟，古來材大難為用。Du Fu 杜甫 (712–770), « *Gubo xing* 古柏行 [Balade de l'ancien cyprès]», *Tang Shi* III. 1. (63) 1. Bynner 63.

And to two generations he gave his true heart,
But before he could conquer, he was dead;
And heroes have wept on their coats ever since.⁵²²

Par comparaison, cette qualité est le *qige* 氣格, la prestance, le raffinement du souffle du calligraphe lui-même. C'est cette qualité humaine du calligraphe qui surpasse toutes les manières, attitudes (*zi* 姿) et l'accomplissement formel (*zhi* 致) que celui-ci pourrait rechercher dans son travail. Ce terme est ici particulièrement riche, parce qu'il désigne à la fois la saveur artistique (*qiyun* 氣韻 [résonance du souffle]) et le style (*fengge* 風格) d'une œuvre et le port d'un personnage (*qidu* 氣度), son caractère et sa moralité (*pinge* 品格). Etant donné les réflexions qui précèdent, il nous semble clair que c'est la deuxième lecture qui s'applique ici.

Liu Xizai cherche à sortir du système de classement de la valeur des œuvres tel qu'il s'est répandu dans les traités d'art dès le V^e siècle de notre ère et qui consistait à répartir les œuvres en fonction de leur degré de « réussite ». Il recherche des critères objectifs de la qualité d'une œuvre tels qu'ils puissent faire ressortir les caractéristiques essentielles de celle-ci et non pas simplement se laisser classer dans un système hiérarchisé. Cette recherche le conduit à définir la profondeur de celui qui trace l'œuvre comme qualité suprême, désignant par là la richesse intérieure et les connaissances humanistes des calligraphes. Mais comment aller plus loin dans l'analyse esthétique ?

Le beau et le laid : une question de goût ?

Des pierres aux formes étranges semblent belles à cause de leur laideur et si elles atteignent la suprême laideur, elles rejoignent certainement le suprême degré de beauté. En réalité, le concept de « laideur » n'est pas simple à définir. §221

⁵²² 丞相祠堂何处寻？锦官城外柏森森。

映阶碧草自春色，隔叶黄鹂空好音。

三顾频频天下计，两朝开济老臣心。

出师未捷身先死，长使英雄泪满襟。Bynner, Harold W., Du Fu : The Temple of the Premier of Shu, in Tang Shi Du Fu, *Tang Shi* 唐詩 [Poèmes de l'Époque des Tang]. *Tangshi* VI. 1. (182).

Du Fu, « Shu xiang 蜀相 [Le Temple du Premier Ministre] », Bynner 182 *Tang Shi* VI. 1. (182).



Figure 25 : *Guaishi* 怪石 [pierre étrange]. Pékin, Palais d'été, 2004.

Photographie de l'auteur.

Il y a ici de la part de Liu Xizai une tentative de définition du laid et du beau. Il appuie sa réflexion sur l'appréciation des pierres étranges, une pratique qui révèle le goût prononcé des lettrés chinois pour les pierres aux formes naturellement étonnantes. Ces pierres distordues qui, posées sur des socles, ornent les jardins ou les intérieurs, donnent à voir le processus de création naturelle, de « malaxage » de la matière. Or, leurs formes ne sont pas harmonieuses, ne sont pas reposantes, ne sont pas « ravissantes ». Elles sont manifestement disharmonieuses, tordues, pleines d'aspérités. D'ailleurs, elles sont nommées « pierres étranges (*guaishi* 怪石) », « pierres laides (*choushi* 丑石) ». Et pourtant, par leur disgrâce, elles forcent l'admiration. Qui plus est, selon Liu Xizai, plus elles sont laides et plus elles paraissent belles. L'extrême laideur et l'extrême beauté se rejoignent. Quelle est la raison de ce tour de force ? C'est que l'amateur de pierre ne recherche pas

l'harmonie d'une mélodie, la régularité des traits d'un visage, la courbure douce d'un chemin : il cherche l'étrangeté d'une forme où le processus de création naturelle saute aux yeux⁵²³. Il aime à repérer, dans le corps de la pierre, ces « yeux de dragons », comme autant de cavités portant la marque du passage du souffle de l'univers. Dans la suite du texte, Liu Xizai passe de la différenciation du beau et du laid chez l'amateur de pierres étranges à la même question chez le calligraphe. Quels vont être les critères de valeur pour ce dernier? Avant même de poursuivre, Liu Xizai sait que son entreprise est périlleuse : le terme qu'il emploie *qiuho* 邱壑 - mot à mot collines et vallées-, renvoie à la fois à un paysage reclus où vivrait un ermite et à une situation complexe, embarrassante. Utilisé dans un contexte critique, il s'applique au sentiment d'un artiste, au mûrissement profond dont est issue son œuvre. Ce mûrissement se fait aussi bien à travers l'étude des anciens qu'à travers ses propres réflexions. De même que le peintre doit avoir en lui la variété des collines et la vastitude des vallées pour peindre un paysage, le critique qui utilise le terme « laid » doit également posséder ce riche paysage intérieur, car « laid » est, à lui tout seul, aussi riche et aussi complexe qu'un ensemble de monts reculés et de gorges cachées.

Au fond, cette question du beau et du laid, qui a intéressé au plus haut point l'esthétique occidentale, est bien présente dans le texte du « Précis de calligraphie ». Mais en Occident, l'arrière-plan de la réflexion était la différence ontologique entre l'idée, l'objet et l'œuvre, la première du côté de l'être, les deux autres de l'apparence et, en prolongement, la théorie de la *mimesis*, à savoir de l'œuvre comme imitation de la nature. Si l'œuvre était conçue comme imitation, c'était parce cette conception se fondait sur celle d'un modèle idéal (Platon) ou formel (Aristote) sur lequel l'artiste pouvait s'appuyer pour créer une copie. Celle-ci, conçue comme pâle reflet du réel (Platon) ou comme de l'ordre du vraisemblable (Aristote) était toujours sur un autre plan que son modèle. Or, la réflexion de Liu Xizai repose sur la conception de l'œuvre inscrite en prolongement du processus de figuration à l'œuvre dans la nature (Voir son *incipit*). Le travail du calligraphe

⁵²³ Lire à ce sujet : Catherine Delacour, *Rochers de lettrés. Itinéraires de l'art en Chine*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2012. Catalogue faisant suite à l'exposition du même nom au Musée national des arts asiatiques - Guimet, Paris, 2012.

s'intègre dans ce plan. Il n'y a pas de rupture qui pourrait donner à l'artiste l'occasion de dévier, d'embellir. Ainsi, si l'Occident s'est demandé « Comment ce qui est laid dans la nature peut devenir beau dans l'œuvre d'art »⁵²⁴ la question du beau et du laid est abordée d'une tout autre façon dans le texte qui nous occupe. La question pourrait être formulée ainsi : « Comment ce qui, dans la nature, est laid peut devenir beau » et par analogie : « Comment ce qui, dans une œuvre écrite, est laid peut devenir beau ». Liu Xizai essaie de comprendre sur quoi cette distinction entre le laid et le beau est fondée mais sans distinguer les plans de la nature et de l'art.

Pour ce faire, il prend l'exemple des pierres, objets naturels, et les compare à l'œuvre écrite. Nous sommes donc bien dans le même plan du processus créatif, il n'y a pas de rupture entre le naturel et la calligraphie, rupture qui pourrait permettre à l'artiste de « créer du beau » là où la nature est neutre ou laide. Ce n'est même qu'en se coulant dans le processus naturel que le calligraphe peut atteindre la beauté véritable. Celui qui cherche à sortir de ce processus, lequel embrasse dans son sein laideur et beauté, ne fait que créer de la beauté d'apparat. Le beau calligraphique intègre en lui-même le laid parce que dans la nature, l'extrême beauté ne peut être séparée de l'extrême laideur.

Si nous nous intéressons à présent aux critères permettant de savoir si une œuvre est belle, nous trouvons chez les philosophes grecs et romains, et notamment chez Cicéron, l'idée selon laquelle la beauté visible est affaire de symétrie des parties les unes par rapport aux autres et par rapport à l'ensemble. Plotin écrit à ce sujet :

Tout le monde, pour ainsi dire, affirme que la beauté visible est une symétrie des parties les unes par rapport aux autres et par rapport à l'ensemble ; à cette symétrie s'ajoutent de belles teintes ; la beauté dans les êtres comme d'ailleurs dans tout le reste, c'est leur symétrie et leur mesure ; l'être beau ne sera pas un être simple, mais seulement et nécessairement un être composé ; de plus le tout de cet être sera beau ;

⁵²⁴ Nous empruntons cette formule à François Jullien, « Limites à une conception mimétique de l'œuvre littéraire » in Jullien, François, *La valeur allusive, op.cit.*, p. 47.

et ses parties ne seront pas belles chacune par elle-même, mais en se combinant pour que leur ensemble soit beau.⁵²⁵

Le souci de symétrie et de mesure des parties les unes par rapports aux autres rejoint les discussions des théoriciens chinois de la calligraphie dont Liu Xizai se fait le hérault. La quatrième partie du « Précis de calligraphie » consacrée à la composition des caractères et à l'agencement des colonnes de caractères ne parle même que de cela, en soulignant notamment l'importance de placer le trait principal d'un caractère avant tout autre comme le son principal en musique ou le sommet principal d'une chaîne de montagne en peinture au lavis. Il est encore question de construction et d'harmonie des formes quand Liu Xizai, reprenant le discours des critiques, parle d' « angles, d'arêtes et de charpentes ».

On trouve également chez Plotin un questionnement sur le rapport des parties par rapport au tout qui existe chez les théoriciens de la calligraphie. Ce questionnement pourtant ne reçoit pas les mêmes réponses. Liu Xizai insiste en effet sur le conflit d'éléments opposés qui précède toute composition, il insiste sur l'opposition préalable à toute harmonie. Le lâche et le serré, la ligne droite et la ligne courbe, le rond et le carré, le droit et l'oblique, le semblable et le dissemblable sont des éléments dont la lutte est indispensable. La beauté est à ce prix.

La méthode de composition d'une œuvre de calligraphie obéit à une « grande règle » et à une « petite règle ». La « petite règle » concerne le rapport entre un et plusieurs caractères tandis que la « grande règle » concerne le rapport entre une et plusieurs colonnes ou entre une et plusieurs rouleaux. Ces deux méthodes doivent jouer sur [l'effet] merveilleux de la dissemblance et de la similitude formelles, des contrastes et des correspondances. §203

⁵²⁵ Ibid.; Voir aussi la première édition bilingue (grec-français) : Plotin, *Première Ennéade, Livre sixième*, « Du Beau », Tome premier, PARIS : Hachette, 1857. Trad. M.-N. Bouillet. [<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/plotin/enneade6.htm>]

Mais ce qui est frappant, c'est une même intuition que la beauté ne saurait être simple, qu'elle est nécessairement composée de divers éléments. Cependant, chez Plotin, le tout, l'assemblage des parties, doit être beau. En calligraphie chinoise, ce n'est pas le beau qui est recherché. Quand il l'est, il tourne au vulgaire.

La calligraphie populaire poursuit ostensiblement la beauté et par voie de conséquence renforce la laideur. En réalité, les canons de la beauté ne coïncident pas toujours et leurs différences se trouvent dans les différentes façons de voir les choses. §222

Le terme laid veut à la fois dire « ce qui n'est pas beau à regarder » et ce qui est abominable et honteux. Lui est ici adjoint le terme *zhuo*, stupide, malhabile. Il semble donc qu'il s'agisse d'une appréciation esthétique et non morale, même si les deux appréciations se frôlent souvent. Leur sont opposés les termes *yan* 妍 et *mei* 美. Si les deux termes signifient « beaux », le premier a également le sens d'ingénieux. Mais il s'agit d'une beauté naturelle, qui advient d'elle-même, sans qu'on le veuille. La calligraphie vulgaire ou commune recherche ostensiblement la beauté, elle se donne la tâche de « faire du beau ». C'est pourquoi elle obtient la laideur. Le problème viendrait donc de l'intention qui préside à ces écrits, une intention de mimétisme. Tel type de calligraphie est jugée belle ? Le vulgaire va alors la singer. Mais que signifie, au fond, le terme *su* 俗 ?

Dans certains contextes, *su* signifie l'usage, la coutume, la tradition. Dans le domaine des arts, il prend la connotation de quelque chose de banal, de rebattu. Dans un contexte critique, il peut en venir à connoter une préoccupation triviale, vile. Il est alors le parfait opposé de *ya* 雅, distingué, classique. Plus largement, il s'applique au monde, au siècle, à la société d'une époque et signifie populaire, commun. Lui est adjoint alors le terme *yong* dans le binôme *yongsu* 庸俗 : le vulgaire, le commun du peuple, l'homme du commun (§50).

Les gens qui recherchent à tout prix la beauté, obtiennent une beauté d'apparat, et finalement produisent des œuvres laides. Ils produisent des œuvres sur le plan humain, sans rejoindre le fond naturel. Il semble donc difficile de déterminer des

critères objectifs de beauté et de laideur, car cela dépend de ceux qui poursuivent beauté ou laideur, cela dépend de l'intention de ceux qui écrivent et du plan sur lequel ils se placent.

Les calligraphes sont tous d'accord pour donner de l'importance à l'habileté, mais celle-ci peut être raffinée ou grossière, profonde ou légère. C'est uniquement à travers la pratique que, partant du degré zéro, elle augmente jusqu'à devenir maîtrise, et alors seulement elle a de la valeur. Dans la société, on confond facilement l'habileté avec ce qui est léger, populaire, sans aspérité et facile, et dans ce cas l'habileté véritable disparaît. §223

Liu Xizai, à la recherche d'un critère qui recueille l'assentiment de tous, semble avoir avancé d'un pas. Il déplorait en effet au paragraphe précédent que « les canons de la beauté ne coïncident pas » et que la définition du beau et du laid se trouvait en proie à la plus extrême relativité puisque reposant entièrement sur une différence de regard. Or, les calligraphes sont tous d'accord sur un point : l'importance de l'habileté, de l'expérience, de la maturité. Pourtant, cet accord ne dure pas et Liu Xizai met son lecteur en garde contre la croyance populaire selon laquelle la pratique de la calligraphie serait chose aisée. Elle nécessite à la fois raffinement et profondeur et suppose un processus qui fasse passer celui qui écrit de novice à maître d'œuvre. Or, ce processus n'est pas à la portée de tous et ne peut pas être perçu de tous.

Il est difficile de produire une calligraphie qui ne plaise à personne et de ne pas chercher à ce que nos œuvres plaisent. La présence ou l'absence de ce désir [de plaire] est ce qui différencie les calligraphies « humaines » de celles qui « retournent à la nature » §224

Si le processus qui mène de novice à maître calligraphe n'est pas à la portée de tous, c'est que la plupart des artistes cherchent à plaire. Et ce désir de plaire, très humain, nuit à la qualité de l'œuvre produite. Car celle-ci doit être produite non par le désir de plaire mais par celui de s'inscrire dans la quête du « naturel ». Simon Leys proposait comme traduction de *tian* 天, « naïve et vraie » et de *ren* 人,

« commune » : « Le désir de plaire rend l'œuvre commune, son absence la rend naïve et vraie (書之所以別人天也). »⁵²⁶

Il y a donc un désir de plaire duquel il faudrait s'affranchir et qui est à mettre en rapport avec la vulgarité. Ce désir de plaire peut être conçu comme ce qui éloigne du naturel, et c'est ainsi que Simon Leys comprenait cette phrase. Sous la plume de Liu Xizai, on peut pourtant lui donner un autre sens. Ne pas chercher à plaire, c'est aussi ne pas chercher la reconnaissance. Or, si on relit la biographie de Liu Xizai contenue dans le *juan* 480 du *Qingshigao*, on trouve ces deux formules qui décrivent sa personnalité : *zhishi buwang cai gouhe* 志士不忘在沟壑 [L'homme aux hautes aspirations ne les oublie pas quand bien même sa dépouille aurait été abandonnée dans le ravin] que nous avons traduit par « garder son idéal et ses valeurs même quand on est cadavre au fond du ravin » et *dunshi bujianzhi er buhui* 遁世不見知而不悔 [Vivre en retrait sans être vu ni connu et ne pas le regretter] que nous avons traduit par « Celui qui, se mettant à l'écart du monde, n'est pas reconnu pour son talent, ne doit pas le regretter ». Ces deux formules que Liu Xizai aimait à se répéter trouvent ici une application dans le domaine de l'activité calligraphique et dictent une ligne de conduite. Celle-ci a des conséquences esthétiques immédiates. Mais précisons d'abord leur source. La première formule vient du *Mengzi* 孟子, de la deuxième partie du chapitre « Teng wengong 滕文公 » :

L'homme aux hautes aspirations ne les oublie pas quand bien même sa dépouille serait dans le ravin, le guerrier n'oublie pas ses valeurs, quand bien même il le paierait de sa vie.⁵²⁷

Cette phrase a été diversement interprétée au cours du temps. Le sens qui nous semble le plus éclairant et le plus à propos est celui que lui a donné Su Shi 苏轼 dans *Da Wang Dingguo* 答王定国 [Réponse faite à Wang Dingguo] :

⁵²⁶ Simon Leys, « Premiers éléments d'un petit dictionnaire de la peinture chinoise », in *Trésors du Musée national du Palais, op.cit.*, p.245.

⁵²⁷ « 志士不忘在沟壑，勇士不忘丧其元。 » « Teng wengong 滕文公 », seconde partie in *Mengzi* 孟子.

A partir de maintenant, si certains d'entre vous viennent me chercher pour me sortir du précipice, je resterai chez moi reclus, jusqu'à la fin de mes jours.⁵²⁸

La seconde formule se rencontre sous la plume de Pi Rixiu 皮日休, pendant la dynastie des Tang, dans *Yi Yuanzhi jun shu* 移元徵君書:

Si celui qui, se retirant du monde et n'étant pas reconnu [pour son talent] n'en conçoit pas de regret, alors Shun ne s'est pas retiré au loin, n'est pas devenu un véritable ermite.⁵²⁹

Mais elle remonte beaucoup plus loin sous une forme plus simple : *dunshi wumen* 遁世無悶, laquelle signifie s'évader du monde vulgaire sans que le cœur-pensée en soit troublé. Cette expression prend sa source dans les *Mutations des Zhou*, plus précisément dans l'explication du caractère *qian* 乾: « *bucheng huming, dunshi wumen* 不成乎名, 遯世無悶 [Celui qui ne parvient à se faire un nom, quitte le monde sans regrets] ». Cette expression s'est développée selon plusieurs variantes, devenant notamment sous la plume de Wang Bo (époque Tang) dans une stèle du nom de *Pengzhou Jiulongxian Longhuaisi bei* 彭州九隴县龍怀寺碑 [Stèle du temple Huailong dans le district du Gansu, à Pengzhou]: « *Dunsu wumen, yinshi youte* 遁俗無悶, 因时有待 [Se retirer du monde vulgaire sans regrets, s'appuyer sur le cours du temps pour subsister .

Ce détour par l'histoire de la langue, au sein de laquelle l'équivalence entre *shi* 世 (le monde) et *su* 俗 (le vulgaire, le commun) est attestée, nous a permis de préciser ce recul face au monde. S'il s'agit bien de se retirer du monde commun sans se retourner, sans ruminer d'éternels regrets, c'est que le monde, peut certes apporter la gloire et la reconnaissance, mais aussi être un fardeau dans l'affinement de soi et de son style d'écriture.

⁵²⁸ « 而今而后, 谁復出我于沟壑者, 归耕没齿而已矣。 » Su Shi 苏轼, *Da Wang Dingguo* 答王定国 [Réponse faite à Wang Dingguo]

⁵²⁹ « 如遯世不见知而不悔, 则舜 不为高蹈也, 舜 不为真隐也。 » Pi Rixiu 皮日休, *Yi Yuanzhi jun shu* 移元徵君書 [Lettre à Yi Yuanzhi].

Ne pas chercher à plaire revient à supprimer toute trace de vulgarité, de goût populaire (*su* 俗), comme toute trace de froideur :

Celui qui étudie la calligraphie cherche le moyen « d'augmenter » plutôt que de « diminuer ». En réalité, « diminuer » veut aussi dire « augmenter », si, en effet, on arrive à supprimer totalement des défauts comme la froideur ou la vulgarité, n'augmente-t-on pas le niveau de sa propre calligraphie ? §225

Pourquoi le populaire est-il vulgaire ? Il faut pour cela retourner à ce que Liu Xizai écrit sur l'histoire des genres. Que devient en effet un genre calligraphique lorsqu'il se répand dans le peuple ? Les manquements aux règles sont légion, qu'il s'agisse de la structure des caractères, de la juste proportion en longueur ou en épaisseur des traits :

Dans les calligraphies vulgaires en courante et en cursive, les erreurs dans la structure des caractères sont facilement commises, [et on voit] des caractères qui, dans leur partie haute et gauche, sont petits et maigres et dans leur partie basse et droite, grands et gras, ou des traits horizontaux, verticaux, obliques à gauche et obliques à droite où la différence entre le lourd et le léger n'est pas marquée. §50

Et l'écriture devient un genre hybride, méconnaissable, sans caractéristique propre :

Huang Changrui dit que dans la cursive ancienne les traits *bo* et *zhe* sont bien délimités, et qu'ils sont au contraire absents dans la cursive. Les anciens considéraient comme de l'écriture cursive les écrits où les caractères n'étaient pas reliés entre eux et employaient le nom de « cursive moderne » pour les caractères reliés. A l'origine, la cursive et la cursive ancienne devaient être distinctes, mais dans la société, certains mélangeaient ces deux types d'écriture, créant « un dragon sans cornes et un serpent avec des pattes. » §42

Pour comprendre la nécessité de se défaire de la vulgarité, il était nécessaire de faire un retour vers l'histoire des genres d'écriture et de souligner à nouveau l'importance de délimiter les styles, de définir leurs caractéristiques propres, de les

nommer. Ce sont ces délimitations, ces règles et ces noms qui posent les normes de l'esthétique. Comment éviter qu'une écriture se répandant dans la société ne devienne vulgaire ? C'est la tâche qui incombe aux utilisateurs de cette écriture :

Quand il parle de calligraphie, Huang Shangu donne la première place à la résonance (*yun* 韻) contrairement aux calligraphes vulgaires (*suqi* 俗氣) qui ne l'atteignent jamais et ne peuvent en parler. Dans la lettre écrite à son neveu Huang Jia dans laquelle il commentait les poésies "sans une once de vulgarité (*wu yidian chensu qi* 無一點塵俗氣)" de Ji Shuye, il disait : « Les fonctionnaires vivent dans la société et peuvent y faire beaucoup ; ils doivent seulement veiller à ne pas [suivre la mode] vulgaire. La vulgarité, cela ne se soigne pas. » Avec ces paroles, Huang Shangu voulait se débarrasser de toutes les tâches vulgaires (*suwu* 俗務). Mais faisait-il seulement référence à la calligraphie ? Si on revient à la calligraphie, les connaisseurs disent que Huang Shangu a hérité de la haute résonance (*gaoyun* 高韻) du *Yi heming*. §193

Chensu, c'est le siècle, le bas monde, le monde de poussière. Celui que l'on veut quitter, dans le bouddhisme, pour entrer en religion. Mais le calligraphe ne propose pas de quitter le monde, au sein duquel il est né ; seulement de ne pas succomber à sa poussière. Car de cela, on ne guérit pas. Et la haute résonance, le raffinement qui étaient attribués au *Yihe ming* [Elégie pour ma grue] a traversé les siècles pour s'appliquer à Wang Xizhi (dynastie des Jin) et à Huang Tingjian (dynastie des Song).

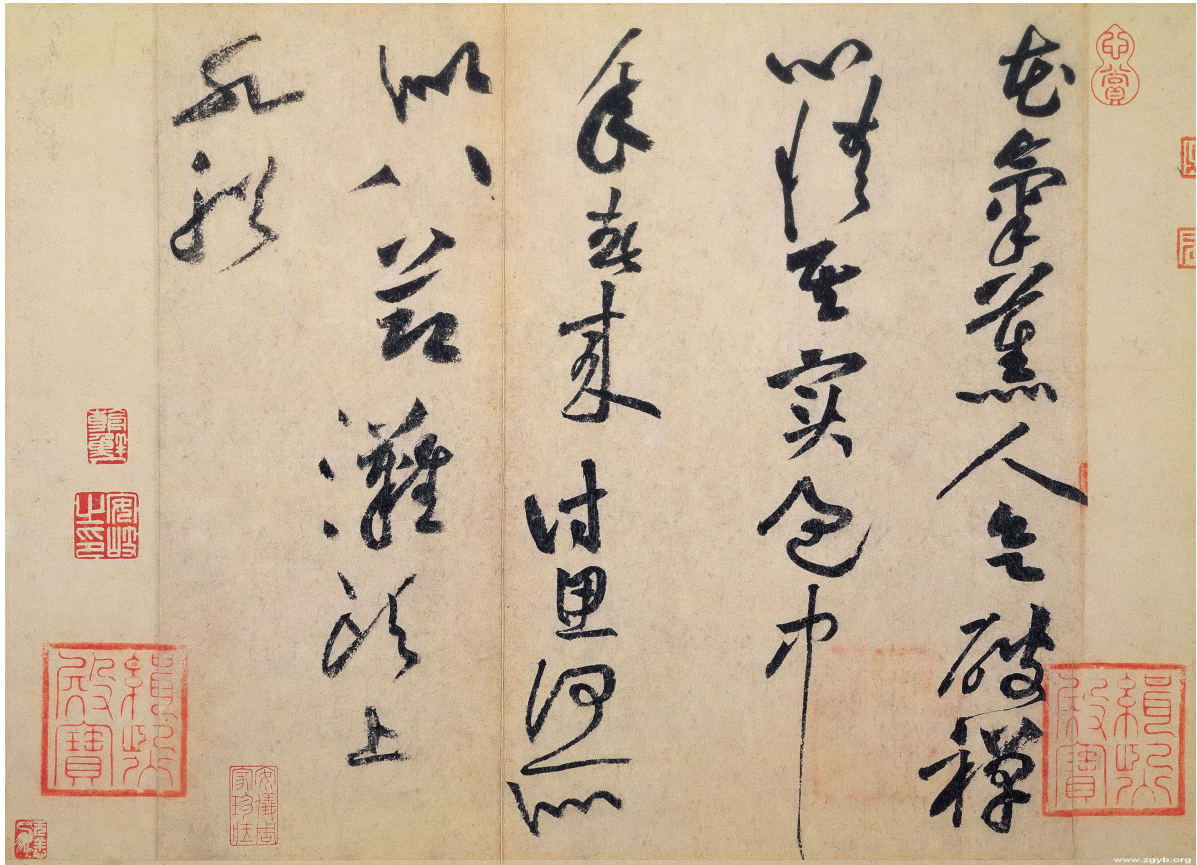


Figure 26 : Huang Tingjian 黄庭坚, *Huaqi xunren tie* 花氣薰人帖 [Observer le parfum des fleurs]. Poème en sept vers. Ecriture courante. Taïpei, Musée National du Palais ⁵³⁰

Rempart à la vulgarité, la résonance (*yun* 韻) est ce qui sauve le calligraphe. Encore faut-il comprendre ce terme et pouvoir atteindre cette qualité. Ce terme est souvent utilisé comme une caractéristique des œuvres de Wang Xizhi :

La calligraphie de Wang Xizhi peut se décrire en deux expressions: « sa force pourrait vaincre dix mille héros », et elle est « d'une résonance profonde et éternelle ».

La formule « d'une résonance profonde et éternelle (*yungao qiangu* 韻高千古) » utilise le caractère résonance (*yun* 韻) et lui adjoint le caractère *gu* 古, que nous avons établi comme critère de beauté classique. Si le terme *gu* 古 a été

⁵³⁰ Image libre de droits. Wikimedia Commons.

beaucoup utilisé pour juger de la période des Han et des temps antérieurs, le terme *yun* 韻 a été utilisé plutôt pour caractériser les œuvres sur papier de la période Jin, par opposition aux calligraphies gravées dans la pierre :

La calligraphie des Dynasties du Nord l'emporte par son ossature, la calligraphie des Dynasties du Sud l'emporte par sa résonance. Cependant, même la calligraphie des Dynasties du Nord possède une certaine résonance et celle des Dynasties du Sud une certaine ossature. § 99

Ce raffinement, synonyme d'une résonance harmonieuse, sert de terme comparatif dans l'appréciation des œuvres de plusieurs calligraphes, comme ici avec quatre calligraphes de l'époque Tang:

Certains mettent sur le même plan la calligraphie de Su Lingzhi et celle de Li Taihe, de Yan Qingchen [Yan Zhenqing] et de Xu Lihai [Xu Hao]. Cependant, bien que le style de Su Lingzhi soit décidé et fluide, il y a encore beaucoup de distance entre les caractéristiques d'élégance et de désinvolture de [Xu] Li[hai], la force de Yan Zhenqing et le raffinement de Xu Hao. [Su Lingzhi], cependant, avait gravé de nombreuses stèles. Ouyang Xiu avait dit que durant la dynastie Tang, certaines personnes écrivaient les classiques, mais de Su Lingzhi, on peut dire seulement qu'il était parmi ceux qui gravaient des stèles. § 151

La qualité de l'œuvre d'une personne s'étend à une époque, d'une époque, elle devient une catégorie qui permet de qualifier et de différencier des œuvres. Dans ce qui précède sont opposées différentes qualités : *tuotie shuchang* 妥貼舒暢 [proprement arrangé, joyeux et sans souci], *titang* 倜儻 [libre, facile], *xiongyi* 雄毅 [puissant, résolu] et *yundu* 韻度 [apparence extérieure, posture, raffinement].

Au final, c'est cette qualité qui est choisie par Liu Xizai comme un préalable à toute calligraphie, accompagnée dans la phrase qui suit par la sensibilité et l'émotion dont elle est proche, mais également accompagnée de son opposé, la droiture :

Haute résonance et sentiments profonds, absence d'artifice et vaste souffle : s'il manque un de ces [quatre éléments], ce ne sera pas de la calligraphie.

Cette conclusion est précieuse. Elle résume à elle-seule le principe qui a guidé Liu Xizai tout au long de ses réflexions sur le développement des courants stylistiques tout au long de l'histoire. Il a observé les œuvres et les calligraphes avec ce regard et dans la dernière partie de son essai, il rassemble ses idées et les principes qui ont présidé à ses choix esthétiques.

Le chapeau de chanvre et le chapeau de soie

On a pu voir dans la première partie de notre analyse, comment un esthéticien de la fin du dix-neuvième siècle propose une synthèse de la calligraphie solidement ancrée dans la philosophie chinoise à travers des oppositions clés comme *yin/yang*, intention/figure, racine/utilisation. A ces couples notionnels, il donne une acception proprement esthétique, qui parle de l'acte d'écrire comme d'une création. Mais l'esthétique de la calligraphie ne peut se défaire de la moralité dans la mesure où le retour à soi, l'examen de soi sous l'angle de la vertu, est présenté comme une des sources de la création.

Pourtant, une œuvre réussie et admirée n'est pas nécessairement sophistiquée. C'est ce qu'indique Liu Xizai dès le début de son traité en convoquant une image: celle des chapeaux utilisés dans les rituels anciens.

La sigillaire de la dynastie Zhou présente des lignes sinueuses et détaillées comme celui des Tambours de pierre. La sigillaire de la période Qin est simple et droite comme dans les stèles *Yishan* [du Mont Yi] ou *Langya tai*. La différence entre ces styles est comparable à celle qu'il y a entre un chapeau de chanvre et un chapeau de soie. §3

Comment décrire les caractères de l'une et de l'autre de ces inscriptions ? Liu Xizai parle de traits simples et droits pour la stèle du Mont Yi (Figure 27). On peut parler en effet de caractères longilignes, uniformes et calibrés. En comparaison, les lignes des Tambours de pierre (Figure 21) sont décrites par Liu Xizai comme « sinueuses et détaillées ». Ainsi, nous voyons que la sophistication est du côté de l'écriture des *Tambours de pierre* et la simplicité du côté de la *Stèle du Mont Yi*. L'évolution stylistique s'est faite dans le sens de la simplification.

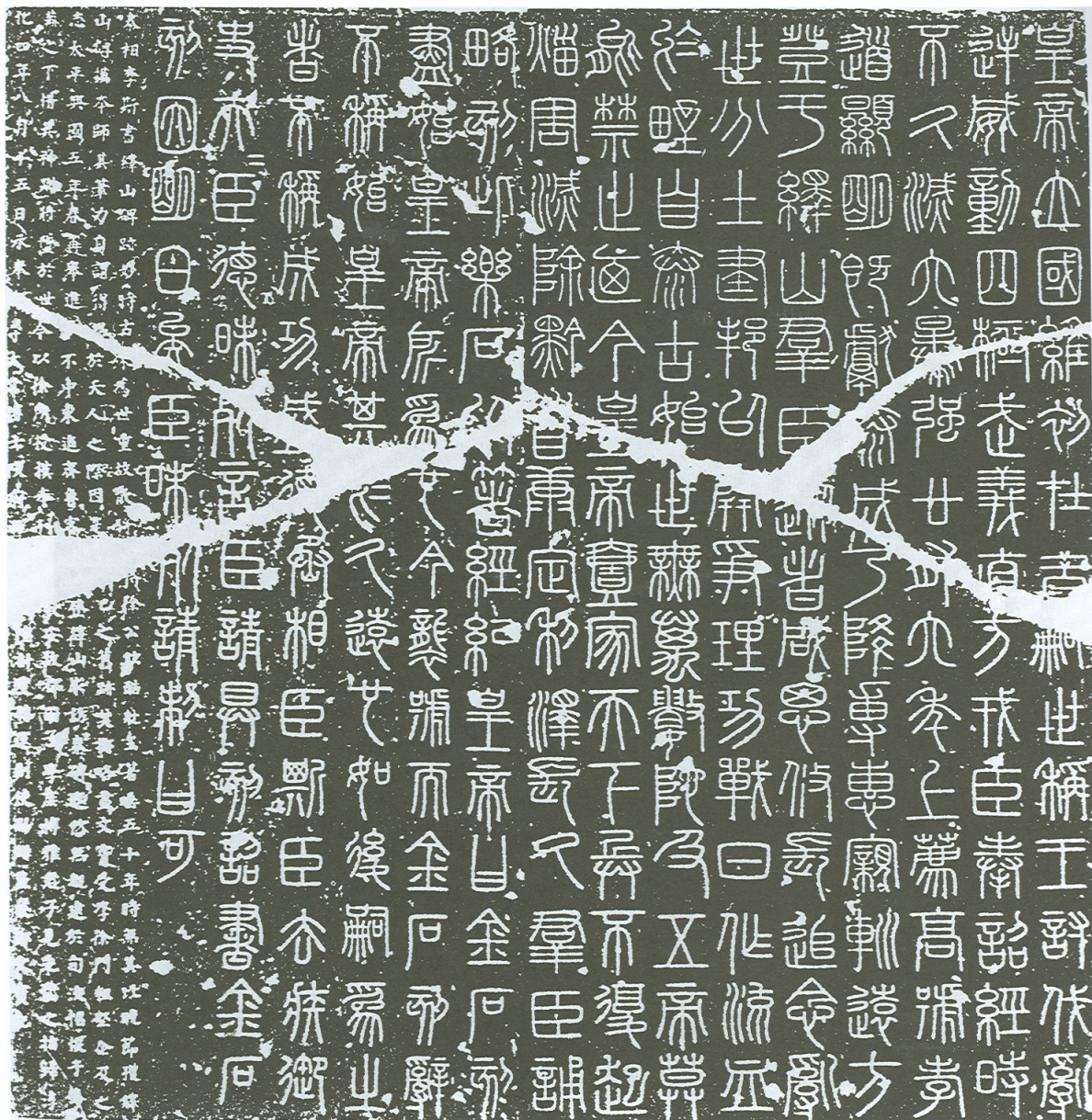


Figure 27 : *Yishan* 嶧山. Dynastie Qin, gravée par Li Si. Sigillaire.

Estampage de Zheng Wenbao (993) à partir d'une regravure sur pierre⁵³¹.

⁵³¹ [Licence Art Libre <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yishankeshi.jpg>]



Figure 28 : Estampage des Tambours de Pierre d'après le *Houjingben* 後勁本 (Epoque Song)⁵³²

Cette exigence de simplicité qui rejoint, au plan de l'attitude, le choix du non ouvragé sur l'ouvragé, traverse les genres calligraphiques et les siècles. C'est ce qui permet à Liu Xizai de juger de l'écriture cursive et des mille changements dans la taille et l'épaisseur des caractères, dans la forme même de ceux-ci que certains calligraphes tentent de reproduire :

Il n'y a pas de "Sage de la sigillaire" ni de "Sage de la chancellerie" tandis qu'il y a un "Sage de la cursive". C'est ainsi, parce que la méthode de la cursive présente des changements infinis, mais quelquefois, en cherchant à appliquer cette méthode à

⁵³² Li Tiehua 李鐵華, *Shigu xinxiang* 石鼓新響 [Nouvel écho des Tambours de pierre], Xi An : Sanqin chubanshe, 1994. p. 364.

tout prix, on s'en éloigne davantage. Qui peut arriver à un niveau d'excellence sans être arrivé, par lui-même, à un certain degré de clarté spirituelle? §46

Sagesse et folie, régulier et extraordinaire: une frontière difficile à saisir

De fait, Li Yong semble être le modèle du parfait calligraphe. Il fait preuve d'une grande capacité d'invention plastique, et, qui plus est, dans chacun de ses traits le geste est sûr, définitif, comme lorsqu' une brique tombe à terre :

Dans la calligraphie de Li Beihai [Li Yong], la variété des caractères est grande et ce qui est le plus difficile, c'est que chaque trait, chaque point semble comme une brique tombée à terre, ce qui fait que les gens qui l'imitent n'osent pas se montrer arrogants. §134

L'image de la brique tombée à terre fait bien référence à une trajectoire spontanée. La calligraphie de Li Yong semble s'être écrite « par elle-même » :

La calligraphie de Li Beihai [Li Yong] fait triompher [les formes] abruptes et semble avoir été tracée sans intervention humaine. Celui qui ne la comprend pas cherche à varier l'inclinaison des traits en suivant la voie de la frivolité. C'est ce que Beihai signifie en disant : « Les [œuvres] de mes imitateurs sont vulgaires, [les œuvres de] ceux qui étudient mon style sont mortes.

Ainsi, n'est pas Li Yong qui veut et les imitateurs n'obtiennent que la banalité (*su*) ou l'absence de vie. Qu'est-ce qui produit cette configuration abrupte, semblable au précipice des monts, aux pentes escarpées ?

Les styles de Li Beihai [Li Yong] et de Xu Lihai [Xu Hao] offrent une configuration peu ordinaire et recourent tous deux à la force du trait de pinceau, c'est ce qui fait leur particularité. Su Dongpo [Su Shi] a dit qu'en calligraphie, « un cheval boiteux vaut mieux qu'un excellent cheval confiné à l'écurie», moi je dis cependant que l'étalon vaut mieux que le cheval boiteux.

La phrase entière de Sushi, dans « Parlant calligraphie avec Zhiyou », est la suivante :

J'ai entendu dire qu'en matière de calligraphie ancienne, les chevaux boiteux valent mieux que les bons chevaux confinés à l'écurie. Mais le pinceau des gens ordinaires est laborieux et [ressemble à] un cheval indompté, qui au milieu de la foule rue et bondit.

La métaphore des chevaux est ici pleinement développée. Après l'étalon (*jun* 駿) et le cheval boiteux (*bo* 跛), voici le cheval indompté, fort et vigoureux (*jiao* 骄). Le premier, excellent coursier, aux performances inégalées, a fière allure. Le second boite, il n'a pas l'allure digne du premier, il est plutôt penché et gauche. Et Su Shi nous dit que, pourtant, c'est au second que va sa préférence. Pourtant, il semble qu'il ne faille pas franchir un certain seuil d'irrégularité, d'anormalité. Et Sushi d'expliquer que le pinceau du vulgaire est arrogant, comme un cheval indompté et rebelle (*jiao* 骄), qui au milieu de la foule se montre violent, extravagant (*wei* 崑) et comme fou. Selon le *Shuowen* 说文, *e* 馘 désigne un cheval qui secoue la tête. Ce déchaînement animal, que chacun peut imaginer, pour autant qu'il ait vu un cheval s'échapper d'une écurie et traverser la foule en toute liberté, créant l'effroi sur son passage, désigne ici une apparence indomptée de l'écrit, qui, loin de rejoindre l'idéal du « cheval boiteux » des anciens, s'achève dans la vulgarité. La frontière est mince entre le boitement légèrement irrégulier qui fait la qualité de la calligraphie ancienne et le dérèglement total des calligraphes modernes.

Dans l'histoire de la calligraphie, il y eut pourtant des « chevaux fous » appréciés pour leur grande liberté de style. Li Yong (675-747) et Xu Hao en font partie. Li Yong était connu pour son style courant et notamment pour avoir inventé un style qui pouvait être gravé sur pierre. C'est en effet à ses épitaphes à la gloire des défunts que ce calligraphe doit sa réputation. Malgré le support de la pierre propice aux écritures solennelles et malgré le caractère sérieux du contenu des écrits, le calligraphe s'adonnait à un style libre, avec beaucoup de variation dans la taille des caractères. Le dernier Souverain des Tang, Li Yu, disait de lui qu'il avait su capturer l'esprit de Wang Xizhi sans s'occuper des formes. En ce qui concerne la structure

des caractères en effet, on peut en retracer l'origine à la *Préface aux enseignements sacrés [de Wang Xizhi] (Shengjiao xu 聖教序)* calligraphiée par le moine Huairen à la demande de l'Empereur Taizong des Tang (599-649). Dans cette préface extrêmement célèbre, Huairen utilisa uniquement des caractères écrits par Wang Xizhi et contenus dans les œuvres collectionnées par l'empereur⁵³³.

Parmi ceux qui réussirent à rassembler les calligraphies de Wang Xizhi sous les Tang, en dehors de la *Préface* de Huairen, il y eut la stèle Wu Wen du moine Daya. La *Préface* était plus répandue et donc fut retenue comme étant la référence. Bien qu'il y ait des aspects abrupts dans la configuration [de ses colonnes et de ses caractères], ...Dans sa *Biographie de Wang Xizhi*, l'Empereur Taizong des Tang offre ce commentaire : « la configuration est penchée, puis de nouveau d'équerre. » Observant l'œuvre, on ne peut qu'apprécier ce commentaire. §105

Li Yong donna à ses caractères une forme rebondie distincte de son modèle. Pourtant, Liu Xizai ne semble pas souscrire à l'avis de Sushi et maintient les rênes de l'appréciation esthétique, la ramenant vers plus de régularité, de dignité : « moi je dis cependant que l'étalon vaut mieux que le cheval boiteux. » Que veut dire ici Liu Xizai par « valoir mieux » ? Il semble qu'il soit question de valeur, que nous nous situions donc sur un plan axiologique et pas seulement descriptif. Voyons d'abord ce que représente, visuellement, un cheval boiteux.

L'équivalent visuel d'un cheval boiteux, ce sont des traits et des points qui semblent être « tombés » là par hasard, comme des briques tombées d'un toit au gré des intempéries, sans volonté derrière ces mouvements, sans ordre manifeste. Cette grande liberté dans la disposition des unités primaires de la calligraphie que sont les traits et les points, qui fait apparaître les caractères comme des compositions arbitraires et bancales rendent la vie difficile aux imitateurs. Car l'élan qui a conduit

⁵³³ En 648, l'Empereur Taizong des Tang écrit la Préface de la traduction faite par Xuan Zang du Sutra du Cœur et ordonna au moine Huai Ren d'inscrire cette préface sur une stèle au Temple Hongfu de Chang'an en utilisant exclusivement les caractères écrits de la main de Wang Xizhi. Huai Ren s'exécuta et mit vingt-cinq ans à mener à bien ce projet incluant une postface du Prince Li Zhi, un écrit à la mémoire du moine Xuan Zang. On trouve à présent cette stèle dans la Forêt des Stèles de Xi An.

à ce déferlement de points et de traits sur le rouleau est en lui-même principe d'ordre et de structure et si le copieur ne parvient pas à se réapproprier cet élan, alors les points et les traits semblent juste là, posés, sans raison, dans un univers de banalité et de laideur. Autrement dit, la laideur n'est pas là où on l'attend, à savoir du côté du cheval boiteux, de traits trop inclinés, trop étirés mais plutôt du côté d'une copie stérile des matériaux et de la forme. Ce qui est vulgaire, ce n'est pas ce qui est déséquilibré visuellement, mais le désir de produire du déséquilibre.

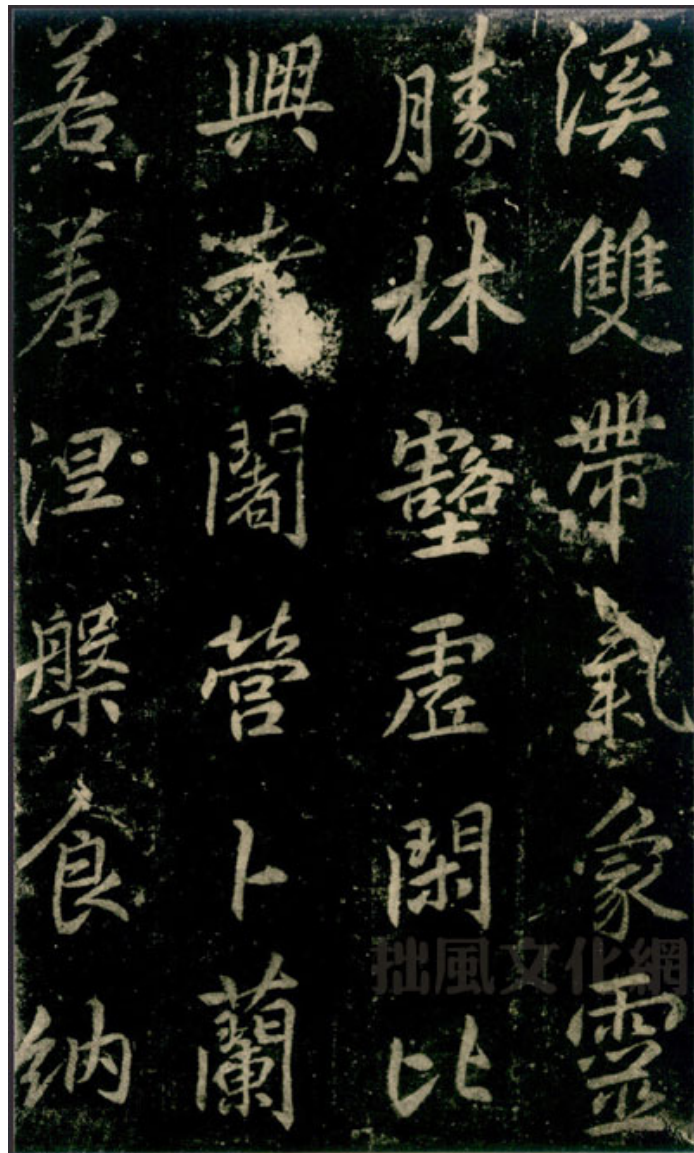


Figure 29: Calligraphie de Li Yong 李邕 (Li Beiha 李北海) extraite de la *Fahuasi bei* 法華寺碑 [Stèle du Temple Fahua]. Ecriture courante.⁵³⁴

⁵³⁴ http://www.360doc.com/content/13/0224/23/7255173_267692790.shtml

Le début et la fin des traits, les angles des caractères sont tracés d'une main ferme. L'inclinaison des traits est très libre, souvent exagérée. Certains traits verticaux sont tout sauf verticaux : ils ressemblent davantage à des traits obliques descendant vers la gauche ; les traits horizontaux sont, pour la plupart, tout sauf horizontaux : ils sont très nettement inclinés, la partie droite étant beaucoup plus haute que la partie gauche. Certains caractères ressemblent aux mobiles que les artistes du Bauhaus construisaient pour faire entendre à leurs élèves les lois de l'équilibre. Observons l'avant-dernier caractère de la troisième colonne en partant de la droite : un vertical incliné, le haut du trait très nettement vers la droite, et un point, pareil à une pierre, à une cale, disposé là très à propos pour faire tenir l'ensemble. Isolé ainsi, ce caractère ressemble à une sculpture éphémère, une construction abstraite où les matériaux seraient faits de tracés d'encre et où le but annoncé serait de déjouer les lois de la physique. L'équilibre n'est jamais plus réussi que lorsqu'il intègre des éléments de déséquilibre, de perturbation.

On trouvera ci-dessous une illustration des constructions visuelles d'un typographe qui s'inspira des recherches du Bauhaus et qui nous semble faire écho à cette dialectique de l'équilibre-déséquilibre en calligraphie.

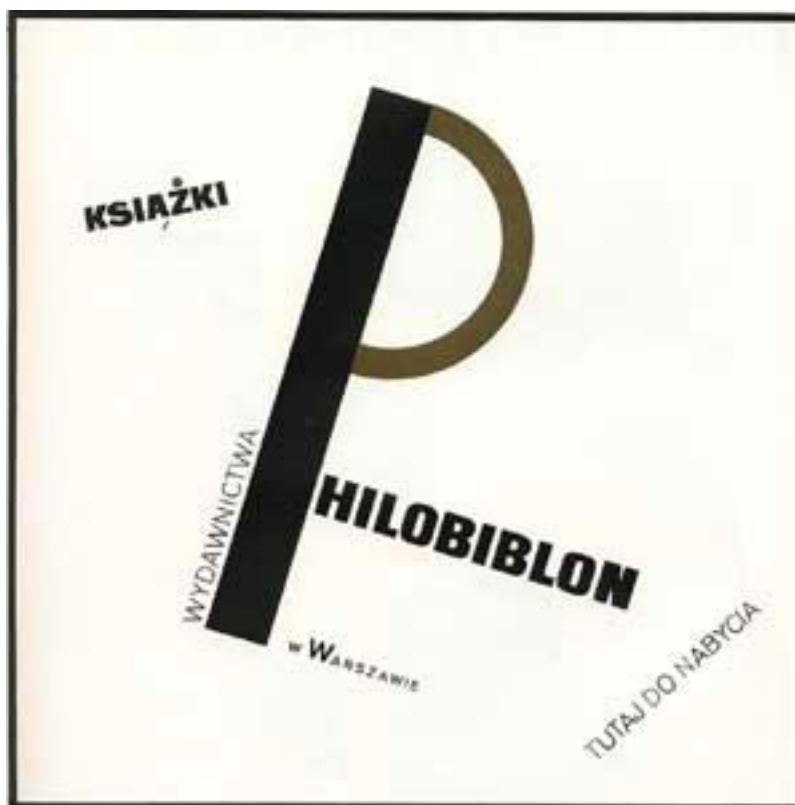


Figure 30: Jan Tschichold (1902-1974), maître typographe. Affiche pour l'éditeur Philobiblon à Varsovie en 1924.⁵³⁵

Nous allons à présent chercher un terme qui pourrait rassembler ces configurations abruptes, ces allures penchées des caractères.

Dans le *L'art de la cursive* de Cui Yuan est écrit: « [Ton geste] libre et détendu fait naître l'extraordinaire » et « il n'y a pas un trait qui puisse être déplacé » les deux aspects d' « extraordinaire » et de « non déplaçable » sont difficiles à concilier. Aujourd'hui, il est rare de pouvoir observer les œuvres en cursive de Cui Yuan, exception faite de la copie présentée dans les *Calligraphies du palais impérial de l'ère Chunhua*. Toutefois, si on prend comme guide ces deux préceptes, on peut repérer de nombreuses traces du merveilleux. §73

On trouvera ci-dessous la seule trace qu'il nous reste de l'œuvre de Cui Yuan, mais on se consolera avec son essai *L'art de la cursive*, qui permet d'observer les œuvres avec le double regard de l'application rigoureuse des règles et de la liberté

⁵³⁵ <http://typomanie.fr/?paged=3>

du geste, la première permettant de donner à l'écriture une grande stabilité, la seconde un aspect original, si ce n'est "extraordinaire".

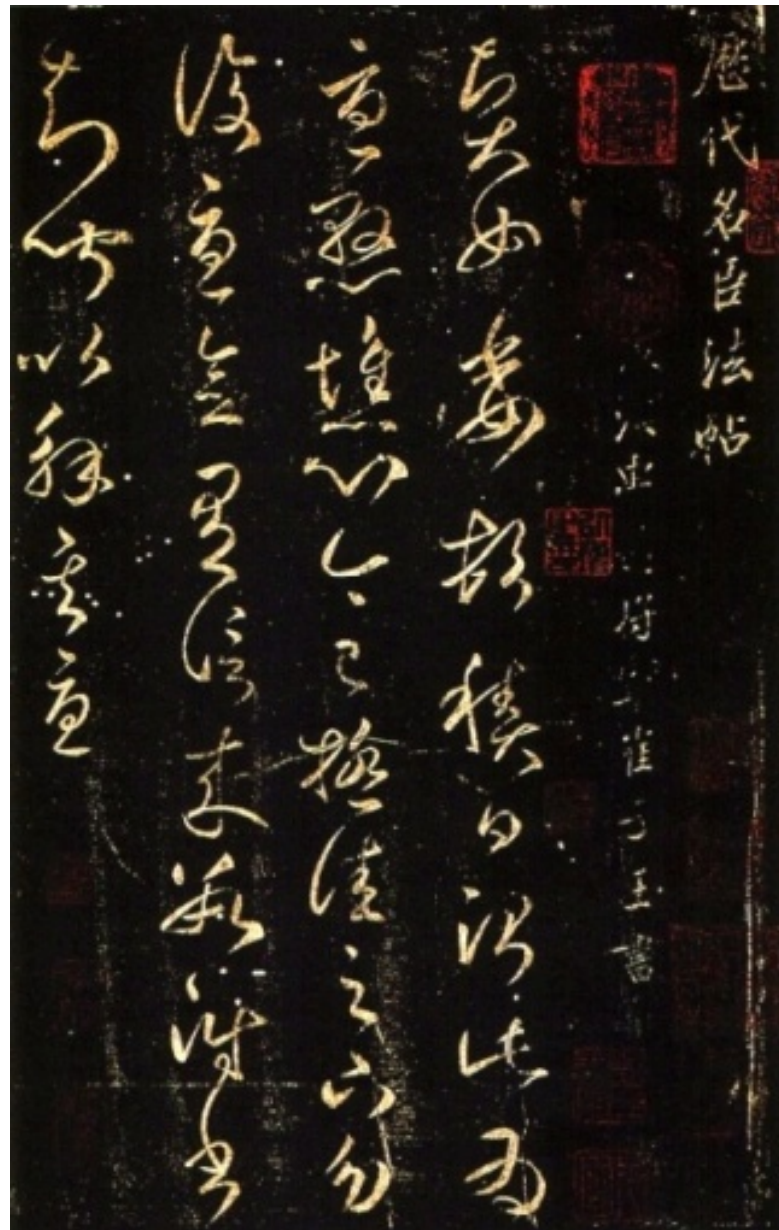


Figure 31 : Cui Yuan 崔瑗, *Xiannu tie* 賢女帖 [La femme vertueuse], *Chunhuage tie* [Calligraphies du palais impérial de l'ère Chunhua, 990-995], rouleau 2. Ecriture cursive.

L'art de la cursive est assurément difficile, car il requiert deux qualités apparemment opposées : la détente, l'absence de contrainte (*yi* 逸) et l'application de règles strictes, au point que pas un seul trait ne puisse être déplacé. Le geste

détendu fait naître un trait *qi* 奇 [extraordinaire]. Ce terme a pour antonyme *zheng* qui signifie ordinaire, normal, et qui a donné son nom à l'écriture « régulière ». Ce qui relève de ce terme est tout ce qui, dans un domaine donné (médecine et stratégie notamment) n'obéit pas aux normes habituelles. Partant, il prend le sens d'étrange, de surprenant et d'imprévisible. D'où l'étonnement de Liu Xizai dans le paragraphe ci-dessus, à savoir que chaque trait doit être à sa place et en même temps nous surprendre. Ce terme n'est pas sans relation avec *guai* 怪 que nous avons rencontré dans l'analyse des pierres étranges. Les deux termes sont d'ailleurs aujourd'hui reliés en chinois moderne. *Guai* 怪, c'est la qualité de ce qui est étrange, bizarre, curieux, excentrique, étonnant comme le mouvement même de s'étonner et de trouver étrange. L'usage de ce terme est plus limité et il n'a pas d'antonyme fixe comme *qi* 奇. Un autre terme fait référence à l'extraordinaire et est utilisé à plusieurs reprises par Liu Xizai, notamment lorsqu'il parle des styles de Li Yong (Li Beihai) et de Xu Hao. Il s'agit de *yi* 異 : différent, dissemblable et dont l'antonyme est *tong* 同, semblable. Ce terme a également le sens d'extraordinaire, de merveilleux, d'étrange et de l'action même de s'émerveiller ou de reconnaître comme extraordinaire. Mais une nuance négative s'immisce ici dans le "non-ordinaire" qui fait référence au non-respect de l'ordre naturel des choses, à une déviance de comportement. Et, à son extrémité, ce terme en vient à signifier ce qui est dissident, hétérodoxe.

Or, Liu Xizai, dans sa partie d'essai sur la terminologie employée dans l'appréciation de la calligraphie, ne reprend pas ces termes directement, même si certaines métaphores y font référence. Nous avons cru le reconnaître dans différentes évocations de personnages célèbres, et notamment "celui qui chevauche et tire à l'arc" et qui s'oppose à la figure de celui "qui rend le salut formel" (§242), "le peintre des Song qui se déshabilla et s'accroupit", "Zhang Xu qui retira son chapeau en laissant voir son crâne". L'artiste qui produit de l'extraordinaire est plus proche de la personne qu'on saoule avec du vin que de celui qui est "assis avec les vêtements et le chapeau en ordre, le visage sérieux et solennel" (§238)... A cela, on voit une esthétique balbutiante: les questionnements sont bien là, mais les concepts ne sont pas encore fixés et une même notion est exprimée à travers différents termes.

Sur l'ordinaire et l'extraordinaire, nous laisserons ici le dernier mot à Liu Xizai et à sa synthèse consensuelle :

En calligraphie, les tracés du pinceau doivent être solides et spontanés, le style doit être original et stable, la méthode de composition doit montrer changements et cohérence. §203

Le couple *yin yang* appliqué à l'esthétique de la calligraphie

Même quand les termes *yin* et *yang* sont peu utilisés, ce sont des couples d'adjectifs qui peuvent se lire selon cette partition qui servent à décrire les styles ou les œuvres. L'esthète, fidèle à la tradition critique, juge d'une œuvre en des termes opposés et complémentaires :

Sun Guoting, dans son *Shupu*, dit: « La sigillaire donne de l'importance aux lignes courbes et fluides ». Cependant, je retiens que [lorsqu'on écrit en sigillaire], il faut exprimer la courbure de la ligne mais plus encore sa force, sa fluidité mais plus encore son contrôle, c'est ainsi. Sinon, on donnerait l'impression de caractères décalqués. §7

Les termes employés par Sun Guoting et repris par Liu Xizai sont proches des termes par lesquels Liu Xizai définit les caractéristiques du *yin* et du *yang* en calligraphie. Sun Guoting, cherchant à qualifier la ligne spécifique de la sigillaire, emploie les termes *wan* 婉 (doux, docile, gracieux) et *tong* 通 (traverser sans entrave, être dégagé), là où Liu Xizai parlera de *qu* 屈 (courbe) et de *da* 達 (communiquant).

L'exigence de complémentarité s'applique d'abord aux formes des caractères et au jugement sur les genres calligraphiques. Liu Xizai reprend les propos d'un théoricien célèbre et les retravaille. A des caractéristiques figées, il répond en réintégrant d'autres caractéristiques moins visibles et pourtant tout aussi présentes. Ainsi, à la caractéristique de douceur et de grâce, il adjoint celle de force, de vigueur et de robustesse (*jin(g)* 勁) et à la caractéristique de circulation, il adjoint celle de modération, de tempérance (*jie* 節). Ce faisant, il gomme les différences trop tranchées entre les genres calligraphiques, propose de garder l'idée maîtresse d'un genre pour voir comment elle a été insufflée dans l'autre :

La forme de l'écriture de chancellerie est opposée à celle de la sigillaire, mais l'idée de la première est complémentaire de celle de la seconde. Dans la droiture la plus

rigide, conserver la courbe; dans l'inflexibilité, laisser résider la souplesse. De cette façon, l'écriture a toute sa saveur, autrement c'est comme saisir une épée en lançant un regard de colère : cela suffit à montrer qu'on ne sait pas l'utiliser. §27 [extrait]

Cette façon d'aller chercher l'opposé d'une qualité afin de produire un jugement exhaustif intégrant plusieurs qualités, voire des qualités contradictoires, Liu Xizai l'applique au jugement des œuvres des grands calligraphes.

Ouyang Xun et Yu Shinan [sont deux grands noms de la calligraphie]. Dans leurs œuvres, le carré et l'arrondi, le dur et le doux se répondent. Celui qui apprend de Yu Shinan écrit d'une façon paisible sans tomber dans le relâchement ; celui qui apprend de Ouyang Xun produit une calligraphie imposante sans pour autant être violente. §127

Pour décrire le travail de Yu Shinan, Liu Xizai nous replonge dans le chapitre consacré à la musique du *Xunzi* 荀子. « D'une façon paisible sans tomber dans le relâchement »⁵³⁶, c'est ainsi que le philosophe Xunzi (-298/-238) demande au peuple d'écouter de la musique. Si la musique est jouée au centre de la gamme, dans l'harmonie des notes et des rythmes, cela permet au peuple de vivre dans l'harmonie, sans débordement émotionnel, sans désordre social. C'est souligner le rôle fondamental de la musique sur la conduite sociale. Ici, il s'agit d'un comportement individuel, celui du calligraphe, mais qui par son rôle de transmission joue également un rôle social. D'ailleurs, dans la phrase citée plus haut : « Celui qui apprend de Yu Shinan écrit d'une façon paisible sans tomber dans le relâchement », c'est le caractère *he* 和 que nous avons ici traduit par « d'une façon paisible ». Ce terme est synonyme d'harmonie et souvent appareillé avec *zhong* 中 (le centre). Au demeurant, il s'agit de ne jamais choisir définitivement un côté plutôt qu'un autre, une qualité au détriment d'une autre et, dans une qualité donnée, de rester au centre de celle-ci sans se perdre dans les extrêmes.

Pour décrire le travail d'Ouyang Xun [Figure 19], Liu Xizai se réfère à Confucius⁵³⁷ : « Le Maître était (...) imposant sans être violent ». Référence suprême au maître vénéré des lettrés depuis l'instauration du confucianisme comme religion d'état

⁵³⁶ Voir le texte du *Xunzi* et sa traduction au §127 (en note).

⁵³⁷ Voir le texte du *Lunyu* et sa traduction au §127 (en note).

sous les Han (-206/220). Le calligraphe peut se montrer paisible sans tomber dans l'apathie, puissant sans jamais verser dans l'excès, la violence ou la férocité.

La calligraphie des personnes vertueuses est douce et sincère, celle des personnes viriles est réfléchie et résolue. La calligraphie des personnes excentriques est désordonnée, celle des hommes de talent est remarquable d'intelligence.

Si les personnes excentriques, en marge, ont ici leur place, l'auteur du « Précis de calligraphie » souligne pourtant sa préférence pour le centre, l'harmonie et, au sein du centre, la coexistence d'une pluralité de qualités. D'ailleurs, cette union des contraires se retrouve dans toute la réflexion sur la méthode calligraphique, et notamment en ce qui concerne l'agencement des caractères et des colonnes de caractères dans l'espace :

Les deux méthodes [de la petite et de la grande règle] doivent jouer sur [l'effet] merveilleux de la dissemblance et de la similitude formelles, des contrastes et des correspondances. §203

Il ne saurait y avoir de similitudes formelles (*xiangxing* 相形) sans contradictions et évitements (*xiangbi* 相避), de correspondances sans rejet (*xianghu* *xiangying* 相呼相應). Et Liu Xizai de conclure cet ensemble d'observations et de conseils portant sur la maîtrise technique de l'art calligraphique par trois couples d'opposés concernant le tracé, le style et l'agencement dans l'espace :

En calligraphie, les tracés du pinceau doivent être solides et spontanés, le style doit être original et stable, la méthode de composition doit montrer changements et cohérence. §204

Ces couples sont formés de qualités qui s'opposent et ne sauraient exister l'une sans l'autre, la solidité sans sophistication (*jian er hun* 堅而渾), l'étrangeté sans stabilité (*qi er wen* 奇而穩), la cohérence sans changement (*bian er guan* 變而貫).

Complétude et incomplétude

Dans l'histoire de l'esthétique occidentale et notamment de la recherche des caractéristiques formelles de la beauté, Saint-Thomas offre une théorie intéressante. Il reprend en effet le critère de la proportion (*consonentia*) et lui adjoint deux autres critères, la complétude (*integritas*) et l'éclat (*claritas*).

Dans la théorie de la calligraphie chinoise, il est beaucoup question de proportion et d'éclat. La proportion se rencontre sous la forme de la régularité et des correspondances, de la similitude formelle. Mais celle-ci ne va pas sans la dissemblance formelle. L'éclat se manifeste sous l'aspect majestueux d'un aigle ou d'un tigre mais la simplicité est tout aussi appréciée. Si l'idée de complétude est présente, elle n'a pas le même rayonnement que son opposé, l'incomplétude. C'est en effet le manque qui révèle le véritable génie d'une œuvre, et ce pour une raison fondamentale : l'œuvre véritablement réussie est l'œuvre traversée par le souffle de vie, l'œuvre vivante, vivifiée par son incomplétude, ses manques, son caractère maladroit. La complétude d'un tout fermé sur soi-même n'est pas un idéal enviable. C'est un idéal de perfection, certes, mais qui oblitère la possibilité du renouvellement nécessaire à toute œuvre réussie. L'incomplétude est sœur de la maladresse :

Les genres régulier et courant sont tous deux nés avec Zhong You. Que sa calligraphie soit d'une grande habileté ou maladroite, aucun calligraphe postérieur n'a été capable de l'égaliser (...). §72 (extrait)

Habile ou maladroite, la calligraphie de Zhong You reste le modèle par excellence et même sa maladresse est savoureuse. Liu Xizai la décrit ainsi :

Celui qui commente la calligraphie de Zhong You affirme que ses caractères sont comme des gentilhommes vertueux à l'allure d'imbéciles, et ceci est facile à comprendre. (...) Toutefois, si on peut tirer profit de la saveur maladroite de Zhong You (...). §75 (extrait)

Si on reprend la conclusion de Liu Xizai citée plus haut, à la complétude il faut préférer la solidité, la stabilité et la cohérence. Qui plus est, ces trois qualités ne sont rien sans la spontanéité, l'originalité et les transformations multiples (§204).

Intention *yi* et méthode *fa*

Le chapitre « Sensibilité à la nature et intentionalité du calligraphe » (III-I) traitait du rapport entre l'intention *yi* et la figure *xiang* dans l'élaboration de la forme des

caractères. Il s'agissait alors de montrer comment le « processus créatif »⁵³⁸ s'ancrait dans le processus naturel. Ces figures naissaient dans l'esprit du calligraphe à la suite de deux observations : *guanwu* 觀物 [observation des objets] et *guanwo* 觀我 [observation de soi]. A présent, nous allons examiner ce processus créatif à l'œuvre dans l'élaboration des formes des caractères. Cette opposition entre l'intention et la méthode traverse l'ensemble des traités théoriques et c'est une des façons d'apprécier les différences entre plusieurs genres calligraphiques.

En cursive, l'intention [esthétique] prévaut sur la forme tandis que dans les autres genres de calligraphie, la forme prévaut sur l'intention esthétique. Celui qui n'est pas expert en cursive prétend que dans cette écriture, intention esthétique et forme se nuisent [l'une l'autre], tandis que pour celui qui en est expert, elles sont complémentaires. En comparant le genre cursif aux genres sigillaire et chancellerie, on voit combien le rapport entre ces deux aspects – intention esthétique et forme – est intime. Quant à l'écriture courante, elle appartient au genre cursif.§47

Jusqu'à présent, nous avons traduit *yi* 意 par idée(s), signification, intention esthétique. Certains traducteurs entendent *yi* 意 dans une acception plus affective, comme Yang Liang qui traduit le même paragraphe ainsi :

Pour les autres [styles] de calligraphie, [la notion] de méthode (*fa*) prédomine celle de l'affectif (*yi*) ; pour la calligraphie cursive, l'affectif prédomine celle sur la méthode. C'est pourquoi pour ceux qui n'ont pas de talent pour la cursive, affectif et méthode sont en opposition négative, alors que pour ceux qui ont du talent pour la cursive, affectif et méthode sont en complémentarité positive.⁵³⁹

Yang Liang propose donc de comprendre l'opposition entre intention esthétique et méthode comme une opposition entre sentiment et méthode, ce qui déplace légèrement un des côtés de l'opposition de la sphère mentale à la sphère affective.

⁵³⁸ Nous empruntons ce terme à Yang Liang, et au titre de sa thèse publiée sous le titre : *Les processus créatifs dans la calligraphie chinoise, op.cit.*

⁵³⁹ Yang Liang, *op.cit.*, p. 189.

Il présente la cursive comme un moyen d'expression privilégié des sentiments humains, des émotions et des états d'âme, qui nécessite tout de même une application des règles fondamentales inhérentes à l'écriture de ce genre calligraphique (méthode).

Prenons le débat entre idée et méthode tel qu'il s'est présenté dans l'histoire des jugements des styles selon les époques. L'idée (*yi* 意) est du côté de la calligraphie des Jin (notamment les deux Wang), la méthode (*fa* 法) est du côté de la calligraphie des Tang. D'un point de vue historique, ce jugement a du sens : les calligraphes Jin étaient libres, créateurs, ils se jouaient des règles : celles-ci étaient encore à inventer. Les calligraphes Tang, quant à eux, donnèrent aux genres calligraphiques leurs formes abouties. Liu Xizai en parle ainsi :

Les critiques affirment que la calligraphie de la dynastie Jin privilégie l'idée, celle de la dynastie Tang privilégie les règles, et que leurs différences se trouvent dans la présence ou l'absence d'angles, d'arêtes et de charpentes. Effectivement, au temps de la dynastie Jin, il n'y avait ni angles ni charpente visible, cependant il y avait déjà des angles et des arêtes sans angles ni arêtes, il y avait déjà une charpente sans charpente. Donc, on ne peut affirmer que la calligraphie des Jin fut privée de règles. D'autre part, dans la calligraphie Tang, il y avait des angles, arêtes et charpentes et pourtant de nombreux calligraphes ont créé leur propre style, sans s'appuyer sur l'héritage calligraphique, c'est pourquoi on ne peut affirmer que la calligraphie Tang fut privée d'idée. §201

Voilà comment Liu Xizai se situe dans ce débat, évoquant des arêtes et des angles invisibles (*you wu guleng jianjia* 有無觚稜之觚稜), donc une méthode sous-jacente ; évoquant des inventions formelles (*ge zi chengti* 各自成體 chacun de lui-même créant un style), donc des idées nouvelles ; cherchant à débusquer à chaque époque la qualité qui lui est refusée par les critiques. S'il est vrai que chaque époque a plutôt développé une certaine innovation ou perfectionné certaines règles, il n'est pas vrai en revanche qu'elle n'ait développé que l'innovation au détriment des règles, ni suivi consciencieusement les règles sans une once d'innovation. En l'occurrence, la traduction de *yi* par « idée » nous semble plus pertinente que la

traduction par « sentiment » évoquée plus haut. Il s'agit ici plutôt d'une volonté de faire évoluer les formes des caractères pour leur donner un aspect intéressant, visuellement riche. Or, comment mesurer l'apport des sentiments intérieurs dans cette création ?

L'épaisseur et la teneur sémantiques du *yi* 意 a varié selon les siècles. Les commentateurs louèrent la calligraphie des Tang comme exprimant le plus clairement l'essence même de la méthode (*fa* 法) d'écriture et la calligraphie d'époque Jin comme manifestant en premier lieu l'idée, l'intention (*yi* 意) qui précède l'acte d'écrire. L'intention qui préside à l'écriture et qui transforme les données sensibles en caractères d'écriture est plus complexe et plus « mélangée » que la seule « idée ». Pour employer un vocabulaire platonicien, nous dirions qu'entrent dans le processus créatif de la calligraphie les parties irrationnelles de l'âme. D'ailleurs, si on en croit la conclusion du « Précis de calligraphie », où une grande place est faite aux sentiments et aux émotions (*qing* 情) ainsi qu'aux vertus (*de*), l'intention (*yi* 意) englobe toute la sphère émotionnelle et morale et ne se limite pas à la sphère intellectuelle.

Mais de là à traduire *yi* par « l'affectif », c'est un pas que nous n'oserions franchir. Il est vrai que, dans l'histoire critique, certains théoriciens ont insisté sur l'importance des sentiments, et ce dès l'époque Tang. Nous en voulons pour preuve ce que dit Sun Guoting des calligraphies de Wang Xizhi. Il les énumère (voir §79) puis détaille comme suit :

When Wang Xizhi wrote the *Eulogy of Yue Yi*, his feelings were mostly melancholy ; when he wrote *The Poem praising Dongfang Shuo's Portrait*, his mind was dwelling on unusual matters ; in *The Yellow Court Classic*, he reveled in vacuity ; in *The Exhortations of The Imperial Tutor*, he twisted and turned in response to conflicting views ; in writing about the happy gathering at the Orchid Pavillon, his thoughts roamed and his spirit; soared ; in *The Formal Notification*, his feelings were predominantly sad.⁵⁴⁰

⁵⁴⁰ « 寫《樂毅》則情多怫鬱，書《畫贊》則意涉瑰奇，《黃庭經》則怡懌虛無，《太師箴》又縱橫爭折；暨乎蘭亭興集，思逸神超，私門誠誓，情拘志慘 », LDSFLWX, p. 128. Traduction : Zhang Zhonghe, *op.cit.*, pp. 10-11.

Les sentiments (*qing* 情), l'intention, dans le texte ci-dessus rendue par *mind* (*yi* 意), l'activité réflexive rendue par *thoughts* (*si* 思), l'esprit (*shen* 神), toutes ces facultés qui font de l'homme un homme entrent dans la confection des pièces de calligraphie. La volonté apparaît elle aussi, en composition avec les émotions dans l'expression *qingju zhican* 情拘志慘 (mot à mot : émotions-restreintes-aspiration-pathétique), traduite par *his feelings were predominantly sad*. L'auteur de la dynastie Tang sépare bien cependant ces instances psychiques. Nous serions tentés de traduire *yi* par « mental » et la phrase de Sun Guoting : « Laissant son mental traverser un monde rare et merveilleux. »

Jean-Claude Pastor, dans son analyse des notions philosophiques du *Siwenlu neipian* de Wang Fuzhi⁵⁴¹ consacre un chapitre à la définition du concept d'intention, qu'il rapproche de celui d'examen du for intérieur (*shen du* 慎獨). Il s'appuie d'abord sur la pensée de Zhu Xi, qui comprend le *yi* 意 comme « ce qui préconise, prend l'initiative », décide de la direction de l'émotion, dirige l'action et conçoit les projets. Le *yi* 意, chez Zhu Xi « joue un rôle de vecteur dans la manifestation des émotions ». Wang Fuzhi développe les notions présente dans la pensée de Zhu Xi et décrit ainsi le processus d'émanation d'une idée :

Il faut qu'il y ait une impulsion empathique [...] pour provoquer une manifestation de la pensée. Autrement dit, il faut que se produise un effet de résonance entre le cœur-conscience et un objet pour qu'un flux de pensée émane de la conscience.⁵⁴²

Jean-Claude Pastor traduit *yi* 意 par « manifestation de la pensée ». Il met cette instance en relation avec le cœur-conscience (*xin* 心), fondement du moi véritable. Car l'émanation de la pensée n'a pas de structure fixe et peut conduire à l'égarement. C'est en cherchant à se perfectionner, par l'examen de son for intérieur (*shendu* 慎獨) et en faisant appel à la détermination (*zhi* 志), que chacun peut rectifier l'émanation de la pensée afin qu'elle se fasse dans le sens du bien.

⁵⁴¹ Pastor, Jean-Claude, *Éléments pour une lecture du Siwenlu neipian de Wang Fuzhi (1619-1692). Analyse des notions philosophiques et traduction*, Paris : You Feng, 2010. p. 139-155.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 141.

[La manifestation de la pensée] se fait « lorsqu'elle prend son essor chez le sujet pour trouver sa limite dans un ailleurs », tandis que le cœur-conscience en tant que tel « ne dépend nullement d'un essor ». ⁵⁴³

Et Jean-Claude Pastor de conclure :

On peut alors affirmer que le cœur-conscience est situé en amont du surgissement de la pensée et joue le rôle de « structure constitutive du milieu », tandis que la manifestation de la pensée opère en tant que fonctionnement (*yong* 用), à l'extérieur. ⁵⁴⁴

Dans la « structure constitutive du milieu (*zhong zhi ti* 中之體) », la structure constitutive (*ti* 體) est constitutive du milieu (*zhong* 中), parce que le cœur, grâce à la détermination, demeure au milieu compris au sens moral, contrairement à l'émanation de la pensée qui peut être spontanément amenée vers le bien ou vers le mal. Nous ne voyons pas d'élément affectif déterminant dans l'analyse de la pensée de Wang Fuzhi. Mais celui-ci fait intervenir un élément sans lequel il ne peut y avoir d'émanation de la pensée, à savoir l'impulsion empathique (*gan* 感). Le cœur-conscience qui demeure calme, ne se manifeste pas, doit aussi compter sur une autre instance qui elle, va à la rencontre du monde, l'empathie pénétrante (*gan tong* 感通), laquelle peut être définie ainsi :

Capacité qu'a l'homme d'entrer en résonance avec l'ensemble de la réalité et d'être à même de la pénétrer jusque dans son fondement invisible. ⁵⁴⁵

D'où la définition du *yi* comme :

⁵⁴³ *Ibid.* p. 144.

⁵⁴⁴ *Ibid.* p. 145.

⁵⁴⁵ *Ibid.*

l'émergence d'un flux de pensée au moment où l'esprit entre en contact avec le monde extérieur⁵⁴⁶.

La traduction de M. Pastor est une « explication » de la notion et convient dans le cadre d'une réflexion sur Wang Fuzhi. Mais concernant le texte du « Précis de calligraphie » qui nous occupe, cette traduction ne nous semble pas à propos. En effet, ce texte s'appuie sur une soixantaine de traités traversant près de deux millénaires. Si nous avons dû faire varier la traduction de *yi* en fonction des époques, nous aurions perdu l'unité de cette notion. Nous avons donc opté pour la traduction comme « intention » ou comme « idée », plus englobante. Ce qui n'exclut pas un réexamen attentif de chaque occurrence de *yi* 意 en essayant de traduire par affectif (proposé par Yang Liang) ou par « émanation de la pensée » (proposé par Jean-Claude Pastor).

Dans la langue française, l'intention désigne une intériorité qui précède la manifestation extérieure, elle fait signe vers un sujet ayant une vie propre et qui va décider d'une action se manifestant dans le réel. Le Larousse propose : « Disposition d'esprit par laquelle on se propose délibérément un but ; ce but lui-même ». L'idée de tension vers un but est présente, mais cette tension n'est pas explicitée en terme de flot ; cette tension est délibérée et l'intension frôle la volonté. L'idée désigne plus une mise en forme précise et restreinte de cette intention, mais elle ne nous semble pas donner lieu systématiquement à une tension vers l'extérieur, encore moins ouvrir sur une manifestation. Dans les deux cas, nous sommes à l'intérieur de la personne humaine, au stade de l'élaboration, même si l'intention nous pousse plus à l'extérieur que l'idée. De fait, dans le cas de l'idée, le monde extérieur n'est pas nécessairement convoqué, notamment pour les idées mathématiques, et l'idée peut être intéressante ou plaisante sans pour autant conduire vers un dehors. « Tout contenu de pensée, toute élaboration de l'esprit » (Larousse) est idée. La seule définition où on peut concevoir la proximité des deux termes, telle qu'elle a été pensée en Chine, est une « élaboration originale de la pensée, permettant, en particulier, de répondre à une situation, d'être à l'origine

⁵⁴⁶ *Ibid*, p. 148. François Jullien dans *Procès et création* propose comme définition du *yi* : « le mouvement de la conscience au contact du monde. »

d'une action, d'une œuvre ou d'une invention originale. » (Larousse) On voit dans cette définition réapparaître le réel, sous forme de la « situation ».

Dans le dictionnaire de Zhang Dainian, *Key concept in chinese philosophy*, la notion de *yi* 意 est classée dans deux catégories figurant toutes deux dans la deuxième partie de l'ouvrage consacrée à l'anthropologie (la première partie est consacrée à la métaphysique, la troisième à l'épistémologie). La première catégorie fait partie de la section « psychologie » (l'autre section est : « philosophie morale ») et plus précisément dans la sous-section consacrée aux concepts d'intentionnalité (la première sous-section concerne la nature humaine). Parmi ces concepts se trouvent trois groupes de notions : *xin* 心 (mental⁵⁴⁷, cœur-conscience) ; *yi* 意 (intention)⁵⁴⁸ et *yizhi* 意志 (volonté) ; *liangxin* 良心 (conscience), *liangzhi* 良知 (connaissance morale innée).

La deuxième occurrence de la notion de *yi* dans le dictionnaire de Zhang Dainian se situe dans la troisième partie consacrée à l'épistémologie. Cette partie comporte trois sections, théorie de la connaissance, théorie du langage, théorie de la vérité. La notion de *yi* est traitée avec dans la seconde section consacrée à la philosophie du langage et qui est constituée de deux groupes de notions : *ming* (nommer), *zhengming* (rectification des noms, concept) ; *yanyi* (idée)⁵⁴⁹.

Liu Xizai résume ainsi les rapports entre intention et méthode et la nécessaire soumission de la seconde à la première :

Tang Taizong disait en commentant l'art de la calligraphie : « Quand j'écris, ma première préoccupation est l'idée principale, ainsi j'obtiens toujours de bons résultats ». Dans *La moëlle du pinceau* de Yu Shinan, le premier essai s'intitule « Distinguer l'idée » et ceci parce qu'en calligraphie, même si la méthode est importante, c'est pourtant l'idée qui lui dicte la direction à prendre. §235

Liu Xizai a fait l'amalgame entre deux paragraphes de *La moëlle du pinceau*, l'un appelé *bianyíng* 辨應 [distinguer les correspondances] et le suivant appelé *zhiyi*

⁵⁴⁷ Nous traduisons ainsi le terme anglais *mind*.

⁵⁴⁸ *Ibid.* p. 409-410.

⁵⁴⁹ *Ibid.* p. 475-478.

指意 [indiquer l'intention]. Il n'en reste pas moins vrai que sa conclusion indique la nécessaire antériorité et l'autorité que l'intention, l'idée principale garde sur la méthode. Le terme employé est fort : *gai shu sui zhong fa, ran yi nai fa zhi shouming ye* 蓋書雖重法，然意乃法之所受命也. *Shouming* 受命 signifie recevoir le mandat du Ciel. Cette acception ne peut être rejetée, étant donné l'ancrage du "Précis de calligraphie" en métaphysique. On peut évidemment lui préférer le sens plus séculaire de "recevoir un ordre, accepter une tâche" ou plus didactique de "recevoir l'instruction, l'enseignement" Au final, et le paragraphe en question se situant parmi les derniers, en position conclusive, nous pourrions forcer un peu la traduction avec une formule du type "c'est pourtant l'idée qui lui donne vie", adoptant pour *shouming* le sens d' "obtenir la vie : vivre de, sur".

Laissant là cette question de la répartition du mental et de l'émotion (un nouveau type de « huit dixièmes » ?), et avant de nous intéresser aux images et aux procédés stylistiques utilisés par Liu Xizai, nous mesurerons notre avancée par rapport au début de cette analyse.

Nous avons établi (*Infra*, III-1) que la réflexion ontologique contenue dans le « Précis de calligraphie » était essentiellement fondée sur les concepts principaux que sont *tian* 天 (le Ciel), *dao* 道 (la Voie), *zhi* 質 [la Substance], *wu* 物 [la Matière] et *qi* 氣 [le Souffle]. Nous avons établi également que ces termes se doublaient d'un sens moral et proprement humain lorsqu'ils étaient employés par Liu Xizai dans le contexte de la réflexion sur le calligraphe. *Zhi* 質 [la Substance] devient, sous la plume de Liu Xizai, un synonyme de qualité de la personne humaine que celle-ci peut affiner par la pratique de l'étude et la réalisation de ses vertus. Nous allons à présent nous arrêter sur une conception de l'œuvre écrite comme un corps humain, conception que nous avons déjà évoquée à plusieurs reprises et que nous allons déployer dans toutes ses dimensions. L'excès ou le défaut d'une qualité du trait, d'un agencement de la forme ou du traitement de l'espace, revient à blesser cet organisme.

III-3-2 Etude de la vision du caractère d'écriture comme personnage et de l'œuvre calligraphiée comme corps

Tout au long du *Précis des arts de l'écrit*, la composition écrite est considérée comme un tout organique et, comme telle, a un « œil » (ou des yeux ?) : *shiyān* 詩眼 [l'œil du poème régulier], *ciyān* 詞眼 [l'œil du poème chanté], *tongti zhiyān* 通體之眼 [l'œil du corps de l'œuvre], *quanpian zhiyān* 全篇之眼 [l'œil de l'ouvrage entier] sont des expressions employées d'un chapitre à l'autre. Ce corps organique qui a un œil a également du souffle et de la vigueur, de l'os et de la force: c'est ce que nous verrons en détail en analysant les données terminologiques issues du corps humain et utilisées pour parler d'un type d'écriture.

« La traduction met en contact des langues et des cultures différentes et prend en charge les rapports difficiles et compliqués entre elles ; elle transmet le savoir, transmet les sens et la viscéralité des langues. »⁵⁵⁰ Cette définition est d'autant plus vraie quand la langue utilise le langage du corps humain pour dire autre chose que le corps. Le rôle central du corps dans l'expérience humaine, du corps percevant et agissant, se reporte dans le langage, le discours sur le monde. Cela a été souligné par les phénoménologues et, après eux, par les traducteurs qui ont suivi leur voie. Comme l'écrit Jean-Claude Coquet : « Le texte l'incitait à faire d'abord une expérience perceptive ; à abandonner l'habit de l'être rationnel pour endosser celui de l'être naturel, plus précisément, comme le dit le phénoménologue, du « corps naturel », de cet « élément central de la Nature », le corps propre, ou mieux, la « chair » (Leib), qui est le pivot du contact avec le monde. Il revient ainsi au corps percevant, (mais aussi agissant, parlant, connaissant) d'être cette instance de base à partir de laquelle et grâce à laquelle les constructions de l'esprit deviennent valides »⁵⁵¹.

⁵⁵⁰ Magdalena Nowotna, introduction à l'ouvrage *D'une langue à l'autre, essai sur la traduction littéraire*, Paris, Aux lieux d'être, 2005. p. 7.

⁵⁵¹ Jean-Claude Coquet, « L'étrangeté dans le langage », in Magdalena Nowotna (ed), *D'une langue à l'autre, essai sur la traduction littéraire*, Paris : Aux lieux d'être, 2005. p. 16. Le phénoménologue

Étudions à présent ces « constructions de l'esprit » chinois que sont les jugements esthétiques et voyons comment ils ont emprunté une terminologie issue du corps humain. Remontons pour cela le cours de l'histoire des pratiques humaines à la découverte de pratiques courantes sous la dynastie des Han : la physiognomonie et l'anthroposcopie.

De l'artiste à l'œuvre ou comment les termes touchant au corps sont entrés dans le langage critique (littérature, peinture, calligraphie)

Des pratiques courantes à l'époque Han : la physiognomonie et l'anthroposcopie

La physiognomonie (*xiangfa* 相法)⁵⁵² était une méthode pour connaître le caractère et le destin d'un homme d'après la structure de ses os, corps et tête. Cette pratique s'appliquait également aux chevaux. Pratique divinatoire qui permettait de « tirer des pronostics de l'examen de formes et de signes distinctifs du corps humain ou de certains animaux. », en examinant notamment « le nombre et la dimension des os des hommes ou des animaux domestiques »⁵⁵³, la physiognomonie faisait partie de « morphoscopie » (*xingfa* 形法). La forme des os humains est un objet d'étude au même titre que celle des ustensiles, des maisons et demeures, des remparts, et jusqu'aux formes des cités.

Nous savons peu de choses sur la pratique en elle-même, si ce n'est qu'elle était décriée par les maîtres à penser. Malgré ces critiques prononcées au nom de la rationalité, les rois et les puissants invitaient à la cour des maîtres des techniques et devins que l'on appelait « hommes à recettes » (*fangshi* 方士). Ils les invitaient à faire des prédictions, à interpréter les prophéties, à décrypter rêves et visions.⁵⁵⁴ On s'inquiétait de tout ce qui concernait la vie en société et les relations familiales :

dont il est question est Edmund Husserl dans *Méditations cartésiennes (1929-1931)*, Vrin, Paris, 1992. p. 190 et p. 216.

⁵⁵² Catherine Despeux, Marc Kalinowski. Physiognomonie. *Divination et société dans la Chine médiévale. Une étude des manuscrits de Dunhuang à la Bibliothèque nationale de France et à la British Library*. Paris : Bibliothèque Nationale de France, 2003. pp. 513-555.

⁵⁵³ *Hanshu*, 30, p. 1775. Sur la physiognomonie à l'époque Han, voir Zhu Pingyi, 祝平一, *Han dai de xiang ren shu* 漢代的相人術, Taipei shi : Taiwan xue sheng shu ju, Minguo 79 [1990] , cité par Catherine Despeux, *op.cit.*

⁵⁵⁴ Nicolas Zufferey, *Wang Chong, Connaissance, politique et vérité en Chine ancienne*, Bern ; New York : P. Lang, 1995. Introduction, chap. « du surnaturel ».

richesses et honneurs, relations familiales, vie officielle, émoluments, longévité, qualités et défauts d'un individu. Les maîtres se fondaient sur l'observation minutieuse de l'attitude, du comportement, de la forme de certaines parties du corps et de couleurs sur certaines parties du visage. Une grande attention était donnée à la proportion des différentes parties du corps. Il reste dans les textes historiques quelques mentions de traités sur le sujet, notamment un *Xiangren* 相人 [De la physiognomonie humaine]⁵⁵⁵ et un *Xianglun* 相論 [Traité de physiognomonie] attribué à Cao Zhi (192- 232)⁵⁵⁶.

Dans une analyse du *Xu Fu xiangshu* [Ecrits de physiognomonie]⁵⁵⁷, attribués à Xu Fu, physiognomoniste célèbre du second siècle avant notre ère, Catherine Despeux présente les éléments pris en compte lors de l'examen du consultant. Qu'il s'agisse de forme ou d'aspect, de couleur ou de *naevi*- tâches sur le visage et le corps-, de lignes ou de figures, on cherche à retrouver sur l'individu observé des formes naturelles, animales ou végétales. Un visage rond comme la pleine lune sera forme de stabilité, mais peuvent également ressortir du visage des formes de bœuf ou de mouton, de dragon ou de ver à soie. Pour les figures, inscrites notamment sur le front, la plante des pieds ou la paume des mains, certaines portent un nom comme « figure en forme de croissant de lune ». On cherche également à repérer les formes des caractères d'écriture : *shan* 山 (montagne) et *si* 四 (quatre). Par exemple, pour l'examen du front, on peut lire : « Un front carré, ayant la forme du caractère *si*, dénote un sujet qui sera inféodé marquis. » Ainsi la calligraphie s'inscrit-elle dans un univers où les formes sont primordiales, où leurs émanations permettent des déductions quant à la vie des individus.

L'anthroposcopie (*gufa* 古法), consiste à déduire le caractère ou le destin d'un homme d'après la structure des os du crâne et du corps. La connaissance de la nature d'un homme ou du tempérament d'une bête aussi importante que le cheval par l'observation attentive de ses os était à l'époque très précieuse. C'est ainsi qu'étaient choisis les hommes de confiance, les chevaux fiables. En conséquence, les termes qui désignaient l'observation des parties du corps passèrent à la

⁵⁵⁵ *Hanshu* (Livre des Han), 30, p.1774.

⁵⁵⁶ Voir *Gujin Tushu jicheng*, tome 239-240, juan 648, 1-2 cité par Catherine Despeux, *op.cit.*

⁵⁵⁷ manuscrit retrouvé à Dunhuang et conservé à la Bibliothèque nationale de France, fonds Paul Pelliot. Probablement écrit entre le IX^e et le XI^e siècle.

littérature. Dans la biographie du Marquis de Huai Yin (Han Xin, mort en 196 avant notre ère)⁵⁵⁸, Sima Qian décrit ainsi l'anthroposcopie :

K'uai T'ung in explaining the art of anthroposcopy to Han Hsin said : « Whether one is noble or common depends upon the skeletal structure (or bone configuration) ; whether one is happy or melancholy depends upon the complexion) ; (but) whether one will succeed or fail depends upon one's own power of decision.

On trouve dans le *Lünheng* 論衡 [Discussions critiques] de Wang Chong 王充 (27-97) un chapitre entier consacré à cette méthode de connaissance :

People say: « Fate is hard to know », whereas (a man's) fate is very easy to know ; and what means can one employ to know it ? One makes use of the bones and the body. When a man's fate is received from Heaven, then it is outwardly expressed in the bodily frame. And to examine such outward manifestations in order to know a man's fate is just like looking at a bushel or peck measure to see how much is in it. By outward manifestations I mean *gufa* (bone configuration, skeletal structure).⁵⁵⁹

Wang Chong donne ensuite des exemples de héros antiques et de personnages historiques aux caractéristiques remarquables, comme ce Su Qin 蘇秦 au nez proéminent devenu premier ministre des Trois Royaumes, puis il précise :

And therefore the man who can know fate sees the rich and noble among the poor and humble, and espies the poor and humble among the rich and noble. Judging from the configuration of bones and joints (*an gujie zhi fa* 案骨节之法), and

⁵⁵⁸ Sima Qian, *Shiji* 92, *The Records of The Grand Historian*, traduction Burton Watson, Hong Kong : A Renditions- Columbia University Press Book, 1993. « Huaiyinhou chenglie zhuan » (The Biography of The Marquis of Huaiyin (Han Xin)).

⁵⁵⁹ 人曰命难知。命甚易知。知之何用？用之骨體。人命稟於天，則有表候於體。察表候以知命，猶察斗斛以知容矣。表候者，骨法之謂也。Traduction de Acker, *Some Tang and pretang textes on painting*, introduction : « Analysis of the Six elements ». Une traduction de l'ensemble de ce chapitre « guxiang » se trouve dans Forke, 1962, vol. 1, pp. 308-309. Pour une traduction française, voir WANG Chong, *Discussions critiques*, traduit du chinois, présenté et annoté par Nicolas Zufferey, Paris : Gallimard, 1997.

examining the veins of the skin with a view to investigating a man's nature and fate, there is no case in which they will not correspond.⁵⁶⁰

Gufa 骨法 a ici le sens de lecture de l'individu à travers la structure de son squelette, la configuration de ses os, mais aussi l'examen de sa peau et de ses veines. *Gufa* ne renvoie pas uniquement à la configuration des os. Os et tendons indiquent également le port, le maintien, digne d'un gentilhomme et signe d'une aptitude au service du Prince. Il y a là une esthétique de l'allure que nous repérons dans les textes historiques et littéraires, dans les traités de caractères, avant même qu'elle ne s'applique aux productions artistiques.

La connaissance de la nature d'un homme était à l'époque très précieuse. Le système des examens impériaux commença sous les Sui. Auparavant, c'est le système de la recommandation (*xiangju lixuan* 鄉舉裏選), mot à mot "promotion et sélection dans les communautés de base" qui permet de choisir et de promouvoir les personnes au service de l'état. Aussi, repérer et analyser un physique apte au gouvernement et préciser même la fonction adéquate du candidat était une faculté tout à fait utile. L'observation et l'évaluation des individus en vue de les recommander à une administration portait le nom de *chaju* 察舉. C'est là, sans aucun doute, que nous trouvons des indications concernant l'ossature visible des individus et ses implications sur leur caractère.

Décrire le caractère : les mots employés

Dans la lignée de ces anciennes pratiques, Liu Shao 劉邵 (né entre 168 et 172-mort entre 240 et 249) dans son *Renwuzhi* 人物志 [Traité des caractères] classe les personnes en fonction de leur aspect extérieur et en déduit des caractéristiques quant à leurs qualités internes. Dans le chapitre « Jiuzheng 九徵 [Des neuf indices] », on apprend que

La propension au courage ou à la couardise réside dans les tendons. La puissance ou la faiblesse du maintien réside dans l'ossature.⁵⁶¹

⁵⁶⁰ 是故知命之人，見富貴於貧賤，睹貧賤於富貴。案骨节之法，察皮肤之理，以审人之性命，無不應者。

⁵⁶¹ Liu Shao, *Traité des caractères*, traduit et présenté par Anne-Marie Lare, Paris : Gallimard, 1997

De l'aspect extérieur d'un individu, on en déduit son caractère. De son ossature, de son allure, on déduit ses qualités morales. C'est également de cela dont traite le *Shishuo Xinyu* 世说新語 [Nouveau recueil de propos mondains] compilé autour de 430 par Liu Yiqing 劉義庆 (403-444). L'auteur dresse un portrait haut en couleurs de l'aristocratie lettrée sous les Jin ainsi que de personnages éminents des Han, les Wei et les Liu (Song). Dans cette esthétique revient une expression qui fleurira dans les traités de calligraphie, *guqi* 骨氣, mot à mot os – souffle. C'est une esthétique où la fermeté du caractère et la vigueur de l'allure inspirent respect et admiration, où l'os est signe d'une vitalité que le souffle fait rayonner au grand jour. Il s'agit d'une beauté masculine et héroïque qui relègue au second plan la grâce et l'attractivité de la chair.

Dans son introduction au *Portrait anecdotique d'un gentilhomme chinois : Xie An* 謝安 (320-385), d'après le *Shishuo xinyu*⁵⁶², Jean-pierre Diény rappelle que :

les personnages mis en scène dans ce livre passent une bonne partie de leur temps à évaluer et à classer des caractères, à définir des tempéraments et des aptitudes en termes lapidaires.

Que ce récit relève de l'histoire ou du roman, il livre un ensemble d'anecdotes concernant quelques six cents personnages historiques et illustre le style de vie et les comportements des gens de la bonne société sous les Jin ainsi que de personnages éminents des Han, des Wei et des Liu (Song). On y trouve, parmi les personnages qu'il présente, des calligraphes renommés. Or, précise M. Diény, « En réalité, c'est tout le *Shishuo*, qui se signale par son impartialité, sinon son indifférence, en matière de philosophie et de morale ». Wang Xizhi était l'ami intime de Xie An et on trouve dans le *Shishuo xinyu* un certain nombre d'anecdotes à son

⁵⁶² Diény Jean-Pierre, *Portrait anecdotique d'un gentilhomme chinois : Xie An* 謝安 (320-385), d'après le *Shishuo xinyu* 世說新語 [Nouveau recueil de propos mondains], *op.cit.*

sujet et notamment cette phrase : « Les gens disent que Ruan Sikuang [Ruan Yu 阮裕 (297-359)] n'a pas la prestance [*guqi*] du Général de Droite. »⁵⁶³

De l'homme à l'œuvre, le pas fut vite franchi. Et ce subtil passage eut lieu d'abord dans le domaine littéraire. L'ordre d'apparition des termes touchant au corps humain et à la personne dans le domaine critique est présenté selon une suite chronologique : littérature, calligraphie, peinture.

Le texte littéraire comme un corps

L'analyse de la forme physique a également, en littérature, un aspect esthétique, qui se développera sous les Six Dynasties. Les binômes composés autour de l'os (*gu*) se multiplient. Le *Hanyu dacidian* 漢語大詞典 donne comme première occurrence de *gufa* en littérature :

Poème à la déesse.

Son maintien est extraordinaire, elle répond à l'allure d'un gentilhomme.⁵⁶⁴

Dans la biographie de Wang Wei 王微 (415-443)⁵⁶⁵ du *Livre des Song* on peut lire ce jugement de Wang Sengqian:

Les écrits de mon frère ont de l'os et du souffle, il peut s'appuyer sur cet héroïque majesté pour avoir une haute opinion de lui-même.⁵⁶⁶

Dans le *Classement des poètes*, Zhong Rong parle ainsi des vers de Cao Zhi 曹植 :

Leur prestance [*guqi* 骨氣] est tout à fait originale [*qigao* 奇高].

⁵⁶³ « 時人道阮思曠：骨氣不及右軍。 », *Shishuo xinyu, Pinzhao* 世說•品藻 [*Nouveau recueil de propos mondains : Evaluation des personnes*]. Traduction personnelle.

⁵⁶⁴ « «神女賦»。骨法多奇，應君之相。 » *Hanyu dacidian* 漢語大詞典, vol. 8, p. 1156.

⁵⁶⁵ Wang Wei 王微 (415-443), *zi* Jingxuan 景玄, peintre, calligraphe et théoricien. Auteur du *Xuhua* 敘畫 [Introduction à la peinture]. Ce texte est traduit par Yolaine Escande dans *Traités* (1), p. 218.

⁵⁶⁶ « 兄文骨氣，可推英麗以自許。 », « Wang Wei zhuan 王微傳 [Biographie de Wang Wei] » in *Songshu* 宋書 [Le Livre des Song].

Une des combinaisons les plus prolixes pour parler d'une œuvre est *fenggu* « vent-os ». Des deux termes, c'est le terme *feng* qui a l'histoire la plus longue, puisqu'elle remonte au *Shijing* 詩經 [Livre des Poèmes] : c'est le premier des Six Principes contenus dans ce livre. On le traduit traditionnellement par les « Airs ». Le terme *gu* débute quant à lui son histoire dans le vocabulaire esthétique plus tardivement. On trouve certes des occurrences du terme *gu* antérieures au *Wenxin diaolong* [L'esprit de littérature et la gravure de dragons] mais c'est avec ce traité qu'elle prend de l'importance.⁵⁶⁷

Dans son chapitre 28, intitulé « *fenggu* 風骨 [vent et os] »⁵⁶⁸, Liu Xie traite de ces deux termes en opposition puis montre leur complémentarité et, finalement, leur unité comme désignant une qualité que peut ou doit avoir un écrit.

Il est à la source des changements émotionnels, Il s'accorde avec le souffle intérieur.⁵⁶⁹

Feng 風 est la force affective qui anime une œuvre littéraire. Il fonctionne en binôme avec *qi* 氣 le souffle ou l'énergie vitale, qu'il met en mouvement et dirige vers l'extérieur.

C'est pourquoi l'expression s'appuie sur l'ossature comme le corps se plante sur le squelette ; et les sentiments contiennent le vent comme la forme enveloppe le souffle.⁵⁷⁰

Gu 骨 est ce qui donne l'unité au texte, comme le squelette donne au corps son unité. Il permet d'articuler entre eux les segments de l'argument d'une composition

⁵⁶⁷ A propos des occurrences antérieures, voir : Lin Wen-Yüeh, « The Decline and Revival of Fengku (Wind and Bone) : On the Changing Poetic Styles from the Chien- an Era through the High T'ang Period » in Lin and Owen (eds.), *The vitality of the lyric Voice*, Princeton: Princeton University Press, 1986. Pour tout ce passage, nous avons traduit directement d'après le texte original et avons lu et synthétisé pour les analyses de Owen (*op.cit.*) et de Marie Bizais. Bizais, Marie, « Pensée de la forme/ Forme de la pensée dans le *Wenxin diaolong* [Esprit de littérature] du poéticien chinois Liu Xie (ca.465-521), *op.cit.*

⁵⁶⁸ [<http://www.zjdart.com/html/2007-02/729p28.html>]

⁵⁶⁹ « 斯乃化感之本源，志氣之符契也 »

⁵⁷⁰ « 故辭之待骨，如體之樹骸 ». Bizais, Marie, *op.cit.*, p. 238.

littéraire, de façon à ce qu'ils tiennent bien ensemble. Cette capacité d'articulation propre à l'os suppose que celui-ci ait une certaine capacité d'animation et de changement. Il est une structure ferme, vigoureuse, non rigide. La souplesse et la capacité de mouvement⁵⁷¹ sont inscrites dans la nature de l'os, autant que le vent a inscrite en lui la capacité d'animation affective. Liu Xie leur oppose un troisième terme : *cai*, correspondant à une certaine sensualité.

Chez celui qui est exercé dans l'ossature, l'expression dans sa distribution est subtile ; chez celui qui est trempé dans le vent, les sentiments exposés sont patents. [...° Si le sens est étique, et l'expression grasse, [le résultat] est confus et manque d'unité, c'est là la marque d'une absence d'ossature. Si la pensée n'est pas bien tournée, [l'oeuvre est désolée et manque de souffle, c'est la preuve d'une absence de vent. Jadis Pan Xu [composa] les offrandes à Wei. Sa pensée se modelait sur les livres canoniques, et les [hommes de] talent rangèrent leur pinceau : c'est que la moëlle de ses os était puissante.⁵⁷²

Si le vent et l'ossature manquent de coloris, se sont les rapaces qui se rassemblent dans la forêt des pinceaux⁵⁷³ ; Si les coloris manquent de vent et d'ossature, ce sont les faisans qui se réfugient dans le jardin des lettres. C'est seulement [par] le chatolement [associé] au plané que [se distingue] assurément le phénix chantant des oeuvres littéraires.⁵⁷⁴

Selon Liu Xie, un style qui a de l'os est sans excès, porté par un argument simple et fort, qui s'en tient à l'essentiel (*jing* 精)。Les mots ont été pesés avec tant de soin, qu'aucun d'eux ne peut être déplacé. Un style qui n'a pas d'os est comme boursoufflé, son argument est sans but, sans force, sans direction. Un style qui possède le vent transmet les affections clairement, laisse circuler entièrement la pensée. Un style qui n'a pas de vent s'enlise et stagne. A ces deux qualités, Liu Xie ajoute celle de la coloration vive (*cai* 采). Ce terme renvoie à une rhétorique florissante, à une allure attirante.

⁵⁷¹ Ceci est à comprendre en relation avec ce qu'écrit Liu Shao dans son *Traité des caractères* : 骨植而柔者，謂之弘毅；弘毅也者 [Avoir une ossature droite et souple indique vigueur et fermeté].

⁵⁷² 練於骨者，析辭必精；深乎風者，述情必顯。 *Ibid.* p. 245.

⁵⁷³ L'image signifie que les oiseaux se rassemblent dans les bois au lieu de prendre leur envol.

⁵⁷⁴ 若風骨乏采，則鸞集翰林；采乏風骨，則雉窺文囿。唯藻耀而高翔，固文筆之鳴鳳也。 *Ibid.* p. 249.

Que pouvons-nous retenir de ce texte en regard ? Que l'os est synonyme de structure et de force, mais qu'il est également capable de souplesse. Que l'opposition avec le vent des émotions cède le pas à une unité des deux termes opposés à *cai* 采, une allure brillante. Quelle nuance cette analyse nous apporte-t-elle par rapport à l'usage de ces termes dans la critique calligraphique ?

Ce qui donne à l'os sa capacité de mouvement en calligraphie, c'est *li* 力, la force physique, avec laquelle il est associé et qui contient en elle le mouvement et *qi* 氣, le souffle du calligraphe. La force d'une calligraphie vient du geste vigoureux de celui qui tient le pinceau, de son élan. Quant au vent, il apparaît à plusieurs reprises dans le « Précis de calligraphie », mais il est soit véhiculé par une image, soit associé avec le style calligraphique qui se transmet à l'intérieur d'une famille (*jiafeng* 家風). Une seule expression unit ce terme au *qi* 氣 [souffle], dans la phrase ci-dessous, qui résume les paragraphes consacrés aux Dynasties du Nord et du Sud et qui se termine par un refus de la dichotomie: *fengqi gu buzuyi xianzhi* 風氣固不足以限之 [le style et le souffle [des dynasties du Nord et du Sud] ne suffit pas à les distinguer [de façon stricte]]. Ce *fengqi* [vent et souffle] fait référence au Nord à la virilité et à la robustesse, au Sud à la douceur et à l'élégance.

Par ailleurs, l'opposition qui se trouve chez Liu Xie entre *guli* 骨力 pris comme une unité et *cai* 采 fait écho à celle que nous avons découverte dans le texte de Liu Xizai entre les termes composés avec *gu* 骨, *guli* 骨力 [force de l'os] ; *gushi* 骨勢 [effet de l'os] et les termes composés avec *mei* 媚, *jinmei* 紧媚 [charme intense] ; *meiqu* 媚趣 [saveur charmante].

Dans le même champ sémantique que *mei* 媚 (enchantement), nous trouvons une occurrence du binôme *jifu* 肌肤 (la peau et les chairs) dans le *Wenxin diaolong*, au second paragraphe du chapitre 5. L'auteur y donne son avis sur les *Poèmes de Chu* en les comparant avec ceux du *Livre des poèmes*. Il affirme le grand accomplissement de la poésie Chu.

De cela, on peut savoir que l'ossature de la poésie de Chu a été composée d'après celle des écrits des dynasties antiques, mais que ses airs (*feng*) se mêlent [des apports] issus des Royaumes Combattants. Ainsi les Poèmes de Chu sont-ils les dignes

dépositaires de ceux du *Livre des poèmes*, et surpassent toutes les œuvres ultérieures, *cifu*. A observer comment s'établit le squelette [des *Poèmes de Chu*], comment s'y adjoint la chair du langage, bien qu'il ait été coulé dans le moule du Livre des poèmes, il s'est forgé une expression singulière.⁵⁷⁵

Ce passage fait apparaître *jifu* 肌肤 en partenariat avec *gugeng* 骨鯁 (arête de poisson). Partenariat, car si opposition il y a entre une structure osseuse- os et arête de poisson- qui établit et une matière - peau et chair - qui tout à la fois adhère et accompagne, l'une ne peut se construire sans l'autre. Ce passage suggère que les *Poèmes de Chu* ont été forgés, coulés, moulés (*rong* 熔) selon la structure et l'intention offertes par le *Livre des Poèmes*, et que, en ce qui concerne les airs (*feng*), l'émotion et la vitalité, les poètes sont allés puiser également dans les airs de leur temps. Ce faisant, ils ont enrichi et affiné le corps porté par l'ossature. On peut mettre en parallèle cette expression *jifu suofu* 肌肤所附 avec la formule *jifu zhi li* 肌肤之丽 que l'on trouve dans le texte attribué à Cai Yong. La première expression renvoie à ce qui va raffiner en l'embellissant (*rongwei* 鎔錐) le moulage de départ ; la seconde un renvoie à une belle personne. Chez Cai Yong, la beauté de la surface, des chairs et de la peau, est obtenue grâce à l'usage de la force, elle en est le fruit. Dans le cas de la « fabrique » poétique, la beauté de l'expression arrive dans un second temps, comme ce qui vient s'adjoindre (*fu* 附).

On peut mettre en parallèle l'exhortation de Cai Yong d'utiliser la force en amorçant le tracé (*xiabi yongli* 下笔用力), et la façon dont le squelette s'établit (*qi gugeng suo shu* 其骨鯁所树). La construction de l'ossature d'un poème, à savoir un argument qui se tient et une prosodie bien articulée, serait alors en rapport avec la force utilisée dans l'écriture au pinceau. Et, de même que le poète va puiser dans les airs et les émotions du temps de quoi donner forme, chair et belle apparence à ce squelette, de même le calligraphe, ayant usé de sa force, obtiendra-t-il un effet de plénitude visible, de lignes denses et agréables. Nous avons ici une variante

⁵⁷⁵ 固知《楚辞》者，體究於三代，而風雜於戰國；乃《雅》，《頌》之博徒，而詞賦之英杰也。觀其骨鯁所树，肌肤所附，虽取熔經意，亦自铸伟辞。

intéressante du terme *rou*, dans l'expression *jifu*, muscles et peau. La beauté de l'expression est en lien direct avec la force du geste.

La figure peinte

A l'époque des Six Dynasties, les termes d'os et de souffle s'engouffrent dans les traités de peinture. Le corps a été représenté assez tôt sous forme de portraits de personnes notables et dans un but didactique. Le portrait devait être assez démonstratif des qualités morales de la personne pour servir d'exemple aux gens de bien, et suffisamment démonstratifs des défauts des gens de peu pour susciter l'effroi. Les sujets peints sont toujours habillés et les formes du corps se devinent à travers les plis et ondulations des robes ou tuniques. On ne peut commenter les lignes pleines d'un corps, mais celles d'un tissu de soie ou de bure. Face à ces peintures de personnages remarquables, les critiques jugent du travail du peintre en empruntant les termes de la description d'un corps.

Gu Kaizhi 顾恺之 (vers 346-406) fut un peintre célèbre. Portraitiste, il peignit également des sujets bouddhiques, notamment un portrait du Saint laïc indien, Vimalakîrti. Il vécut à une période marquée par l'arrivée du bouddhisme et l'introduction de la peinture bouddhique⁵⁷⁶. En parallèle à l'introduction des éléments doctrinaux, des connaissances dans divers domaines techniques et culturels furent véhiculées, de la médecine à la peinture, des mathématiques à la linguistique et à la prosodie. Ainsi les premiers traités picturaux, tel *Lunhua* 論畫 [Sur la peinture] de Gu Kaizhi, apparaissent-ils au moment où a lieu la grande entreprise de traduction des textes en langue sanskrite. Dans son *Weijin shengliu huazan* 魏晉胜流畫贊 [Eloges sur les peintures de notables des Wei et des Jin]⁵⁷⁷, ses analyses sont en connection directe avec la peinture de personnages et

⁵⁷⁶ Sur les aspects artistiques et littéraires de l'introduction du bouddhisme en Chine, voir Blanchon, Flora, *Arts et histoire de Chine, op.cit.* Vol. 2. chap. « L'art médiéval », pp. 359-453.

⁵⁷⁷ Le texte original se trouve dans *LDMHJ*, Livre 5. CKHLLP, pp. 347-348. Traduit en partie par Susan Bush, Shi, Hsio-yen, *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge, Mass. et Londres : Harvard University Press, 1985. chap. « Definition, Animation, and Expression » et en totalité par Escande, *Traité(s) (1)*, p.191. Nous proposons ici nos propres traductions.

l'importance de la posture, du geste, du regard. Il dit à propos de la peinture *Les annales de Zhou* 周本記 :

Si on juge la façon [dont les traits] sont superposés, il y a là maîtrise de la méthode de l'os, mais en ce qui concerne les formes humaines, elle ne vaut pas la peinture *Xiaolie nu* (Jeune femme modèle).⁵⁷⁸

En ce qui concerne la superposition des traits de pinceau (*chongdie* 重疊), le peintre montre sa maîtrise de la méthode de l'os (*you gufa* 有骨法), mais quant à la façon dont les formes humaines sont rendues (*renxing* 人形), il n'atteint pas le meilleur résultat. A propos de la peinture *Fu Xi* 伏羲 et *Shen Nong* 神农, on trouve une expression qui nous est familière : « avoir des os extraordinaires (*you qigu* 有奇骨) :

Bien qu'ils ne ressemblent pas aux gens de notre siècle, ils ont des os exceptionnels et combinent le Beau et le Bon. Leurs esprits sont associés avec l'étendue abyssale. Manifestement, la pensée d'atteindre l'Un est présente.⁵⁷⁹

Nous donnerons comme dernier exemple une critique de la peinture *Illustres guerriers* (*Lieshi* 列士) : « Leur ossature est complète, pourtant Maître Lin manifeste du ressentiment, sans qu'il ait la noble apparence de courage et de vertu. Quand on recherche des modèles dans les figures du passé, on ne devrait jamais voir cela. »⁵⁸⁰ Ces guerriers sur la toile sont peints avec puissance, leur ossature est complète (*you guju* 有骨俱) et pourtant ils n'ont pas l'apparence noble qu'ils mériteraient. La méthode de l'ossature *gufa* est nécessaire mais non suffisante. Il faut aussi que l'esprit (*shen* 神) y soit.

Par ailleurs, l'absence d'os, unimaginable en calligraphie, est concevable en peinture. Nous trouvons dans les textes de peinture ce terme *wugu* (absence d'os),

⁵⁷⁸ 重疊論有骨法，然人形不如小列女也。 *Ibid.*

⁵⁷⁹ 虽不似今世人，有奇骨而兼美好。神属冥芒，居然有得一之想。 *Ibid.*

⁵⁸⁰ 有骨俱，然藺生恨意列，不似英贤之概，以求古人，未之見也。

qui correspond à une technique spécifique. On peut lire notamment dans le *(Gu)hua Pinlu* [古]畫品录 (*Sur la peinture*) de Xie He 謝赫⁵⁸¹ :

Chang Mo et Hsün Hsü [(CA. 218-CA.289), placés tous deux dans la Première Classe du présent traité]. Par leur manière et l'atmosphère nobles, ils atteignent le meilleur en subtilité et participèrent au divin. Pourtant, ils ne réussirent qu'à capturer l'âme, abandonnant la méthode de l'os. Si on insiste sur leur façon de rendre les corps et les personnages, alors on ne verra pas cette pure essence [dans leur œuvre]. Mais, si on les considère d'un point de vue au-delà des figures, alors seulement on sera satisfait de leur richesse. Cela peut s'appeler une manière délicate et subtile.

Le fait que ces peintres n'aient pas suivi la méthode de l'os (*gufa* 骨法) ne les empêche pas de figurer dans la première classe, ni d'atteindre la délicatesse et la subtilité dans leur art, puisqu'ils parviennent à atteindre l'âme (*jingling* 精靈), la pure essence (*jingcui* 精粹). La méthode de l'os leur aurait permis de rendre les corps et les objets (*tiwu* 體物) plus nettement, de cerner leurs formes de façon plus saillante, de les faire exister en tant que figures. Or, la réussite de cette peinture ne peut être perçue que si elle est regardée à partir d'un au-delà des formes (*xiangwai* 象外). Elle est alors jugée subtile (*wei* 微). Ce terme a une connotation très positive, comme on l'a signalé dans l'étude du « Précis de calligraphie », où il désigne l'art du maître calligraphe par excellence, Wang Xizhi.

La méthode de l'os a été exposée par Xie He dans son traité *Sur la peinture*, écrit aux environs de 532-549, à mettre en relation avec les ouvrages de Zhong Rong 钟嵘 (469-518), *Shi pin* 詩品 [De l'évaluation des poètes], et de Xiao Tong 蕭統 (501-531), *Wenxuan* 文選 [Anthologie de la littérature]. Tous ces ouvrages en effet commencent par une préface et se poursuivent par une présentation de peintres, poètes ou auteurs éminents, avec force commentaires. Ce que nous retiendrons cependant dans l'œuvre de Xie He, c'est sa préface, laquelle propose un résumé des théories picturales en six lois, les fameuses *liufa* 六法 [Six Lois [de la peinture]].

⁵⁸¹ Texte original dans le ZGHLLB, p. 357. Traduction anglaise : « Pre-Tang Interpretation and Criticism » in Susan Bush, *Early chinese Texts on painting, op.cit.*

Fameuses par leur pérennité, fameuses également car ayant suscité une immense littérature et des polémiques encore ouvertes aujourd'hui, principalement autour des deux premières lois.

En quoi consistent ces six lois ? La première, à créer l'animation en résonance avec le souffle vital ; la seconde, à utiliser le pinceau en recherchant l'ossature ; la troisième, à forger les formes en accord avec les objets ; la quatrième, à poser avec soin les couleurs en fonction de la catégorie d'objets ; la cinquième, à établir le trait en ayant une vue d'ensemble de la composition ; la sixième à copier les modèles en transformant la tradition.⁵⁸²

James Cahill⁵⁸³, suivant en cela l'interprétation de Zhang Yanyuan, lit les Six Lois comme six phrases de quatre caractères constituées de trois paires de deux phrases à la syntaxe parallèle :

The First Law would read, more or less, « Engender [a sense of] movement through spirit consonance », and the Second, « Use the brush [with] the bone method ».⁵⁸⁴

Ce qui correspond à la syntaxe : « *Yi, qiyun shengdong shi ye.* 一，氣韻生动是也 » ; « *Er, gufa yongbi shi ye.* 二，骨法用筆是也 » . Cette « méthode de l'os » renvoie à l'utilisation calligraphique du pinceau, à la fois puissante et rapide.

William Acker et Qian Zhongshu lisent les phrases selon une syntaxe différente: Un nombre + un binôme + un binôme + un jugement verbal (verbal judgement). C'est à dire : « *Yi, qiyun; shengdong shi ye.* 一，氣韻；生动是也 » ; « *Er, gufa ; yongbi shi ye.* 二，骨法；用筆是也 » Ils en arrivent à la traduction suivante :

⁵⁸² « 六法者何？一，氣韻生动是也；二，骨法用筆是也；三，應物象形是也；四，隨類賦彩是也；五，經營位置是也；六，傳移模寫是也。 » Traduction personnelle.

⁵⁸³ Cahill, James, "The Six Laws and How to Read Them", in *Ars Orientalis*, 4 (1961), pp. 372-381. Il s'agit d'un appendice à la critique de W.R.B. Acker dans Acker, *Some Tang and Pre-Tang Texts on Chinese Painting*, Leiden: E. J. Brill, 1954.

⁵⁸⁴ *The Writings of James Cahill. Cahill, Lectures And Papers* (CLP 174: 2002 & 2007), « Good Grief, Not the Six Laws Again! (Ching Yuan Chai So-shih 4) », [<http://jamescahill.info/r11.238.145.shtml>].

First, spirit resonance which means vitality. Second, bone method, which is a way of using the brush.⁵⁸⁵

Susan Bush, dans son livre *Early Chinese Texts on Painting*, fait état de la recherche sinologique au Japon⁵⁸⁶. Les chercheurs japonais insistent sur le fait que ces Six Lois s'appliquaient, à l'époque où elles ont été écrites, uniquement aux êtres vivants. Ainsi, la seconde loi pourrait suggérer que le travail du pinceau, *brushwork*, *yongbi*, est l'outil qui crée la force structurelle inhérente aux figures, comme s'il s'agissait de leur « *boniness* (qualité osseuse) », *gu*.

Une autre approche de *gufa* peut être trouvée dans le travail de recherche de Victor H. Mair⁵⁸⁷. S'appuyant sur la syntaxe « redécouverte » par M. Acker, il fait un rapprochement entre le texte des « Six Lois » et un texte indien, le *Sadanga* [Les six membres [de l'art]]. Ces six membres sont dans l'ordre : la distinction de la forme et la mesure, l'émotion et le charme, la ressemblance et l'analyse des couleurs. Mair remarque que ces six corps fonctionnent par paires et que le parallèle avec les Six lois de Xie He est frappant. Mais occupons-nous surtout du quatrième corps. Dans la troisième section du *Visnudharmottara*⁵⁸⁸ se trouve le *Citra-sutra* [Collection d'aphorismes sur la peinture], qui aurait servi de modèle au texte *Les six membres [de l'art]*. Dans ce tout premier traité de théorie picturale en Inde, une discussion relie un des six corps, le *lavanya* (charme), à la forme du corps, aux muscles et aux tendons. Or, le *lavanya* renvoie précisément au charme d'une personne dont on fait le portrait et à ses qualités intérieures. On peut ainsi comprendre que la beauté d'une personne, en peinture, est directement liée aux éléments fondamentaux du squelette.

M. Mair développe une analyse philologique précise et conclut à l'influence non seulement de la syntaxe indienne, mais également de la numération et de la terminologie, certains termes apparaissant comme des néologismes créés par Xie He à partir du texte indien. Il propose une traduction près du texte: « Bone method,

⁵⁸⁵ Acker, *Some Tang and Pre-Tang Texts on Chinese Painting*, *op.cit.*

⁵⁸⁶ Bush, Susan, Shi, Hsio-yen, *Early Chinese Texts on Painting*, *op.cit.* pp. 12-13.

⁵⁸⁷ Victor H. Mair, « Xie He's « Six Laws » of Painting and their Indian Parallels », in Zongqi Cai, *Chinese Aesthetics*.

⁵⁸⁸ Daté approximativement du quatrième siècle de notre ère.

which is the usage of the brush » et une traduction plus personnelle: « Inner quality is (suggested through) [skillful] handling of the brush ».

Selon M. Mair, le sens de *gufa* correspondant à une certaine qualité du trait en peinture hérité de la calligraphie est celui qui a perduré toutes ces années, mais ce n'est pas le sens que lui a donné Xie He. Si on met en regard le « corps » indien qui lui correspond, le *lavanya*, on comprendra que *gufa* renvoie à la nature essentielle d'un individu ou d'un objet peint et c'est pour rendre cela que le peintre utilise son pinceau (*yongbi*). D'ailleurs, l'usage de *gufa* en chinois renvoie à *guxiang*⁵⁸⁹. Il s'agissait d'un usage à l'époque, qui consistait à déduire les qualités intérieures d'un animal ou d'une personne à partir de leur physiognomonie, *physiognomy* en anglais. Cette pratique était très développée pour les chevaux, mais également pour les hommes.

Le pinceau est donc cet outil merveilleux qui capte l'ossature d'une figure humaine et la rend visible sous forme de figure peinte. Du Fu a écrit dix-huit poèmes consacrés à la peinture, décrivant les œuvres avec précision, avec émotion et portant des appréciations sur les peintres. Le poème ci-dessous intitulé *Danqingyin zeng Caoba jiangjun* 丹青引贈曹霸將軍 [Sur la peinture: poème offert au général Cao Ba] a fait couler beaucoup d'encre. Du Fu y dresse le portrait artistique du Général, rappelant son illustre professeur Dame Wei, son aspiration à atteindre l'art de la calligraphie de Wang Xizhi. Le général également artiste se consacra à la peinture, immortalisa les grands hommes de l'époque, redonna vie aux fondateurs de la dynastie, peignit Fleur de Jade, le cheval favori de l'Empereur, avec la fougue et la splendeur de l'animal, tant et si bien que, quand le véritable cheval était devant le tableau, tous deux rivalisaient de vitalité. Puis il présente un des élèves du Général, le fameux peintre de chevaux, Han Gan⁵⁹⁰. Du Fu écrit alors:

...Han Gan, your follower, has likewise grown proficient
At representing horses in all their attitudes;
But picturing the flesh, he fails to draw the bone -
So that even the finest are deprived of their spirit.

⁵⁸⁹ Voir notamment l'emploi de ce terme chez Wang Chong (27-ca.90) dans *Wang Chong, Discussions critiques, op.cit.*, chap 24.

⁵⁹⁰ On peut voir au Musée Cernuschi à Paris un rouleau de peinture sur soie attribué au célèbre peintre et intitulé "Horses and Groom".

You, beyond the mere skill, used your art divinely -
And expressed, not only horses, but the life of a good man...⁵⁹¹

La traduction du Marquis d'Hervey-Saint-Denys est la suivante :

Tsao-pa a fait un élève, il a formé le peintre Oey-kan,
Qui, lui aussi, excelle à peindre, dans le genre où son maître s'est illustré ;
Mais Oey-kan, qui rend la forme, est impuissant à transmettre la vie ;
Le souffle manque, le sang se fige, dans le corps de ses plus beaux chevaux.

Du Fu constate ainsi: "Han Gan peint seulement la chair, il ne peint pas les os" ou "Han Gan ne peint pas la structure osseuse, il ne peint que la forme". Ce vers contient un jugement pictural qui n'est pas en soi choquant. Certains peintres n'utilisent pas la technique de l'os, leurs coups de pinceau ne sont ni forts ni aiguisés, et ils excellent pourtant à transmettre l'esprit des personnages. Nous trouvons dans les textes de peinture le terme *wugu* "absence d'os", qui correspond à une technique spécifique dont le peintre n'a pas à rougir. Pourquoi donc se lamenter que Han Gan ait peint uniquement la chair? Pourquoi prétendre qu'il laisse échapper leur esprit?

Rappelons que Du Fu, comme ses contemporains, admirait les peintures de Han Gan, comme celle du Général Cao, et qu'il a consacré à Han Gan un poème d'éloge sur sa peinture de chevaux. Du Fu et Han Gan sont d'ailleurs restés liés sous la plume de Su Dongpo [Su Shi]⁵⁹²

Les écrits de Shaoling (Du Fu) sont des peintures sans formes,
Les peintures de Han Gan sont des poèmes sans mots.

Rappelons également qu'il s'agit ici d'un éloge du Général qui fut le professeur de Han Gan, et qu'il n'y aurait pas lieu ici de dénigrer l'élève de celui dont on fait l'éloge.

⁵⁹¹ 弟子韩干早入室，亦能畫馬穷殊相。干惟畫肉不畫骨，忍使骅骝氣凋喪。將軍畫善盖有神，偶逢佳士亦写真。 Traduction Bynner

⁵⁹² Su Dongpo, *Dongpo quanji*, chap 67. Traduction personnelle.

Dans son article, Joseph J. Lee propose une double interprétation, esthétique et politique. Premièrement, Du Fu aime les chevaux puissants et a souhaité souligner leur musculature en appuyant sur *rou*, la chair. Deuxièmement, les chevaux sont une métaphore de l'état politique de l'époque et des dérives de la cour. Devenus objets de plaisir visuel, ils servent aux jeux de cirque, sont déguisés, ornés, décorés comme des objets d'apparat. Ils en perdent leur esprit sauvage, leur esprit guerrier. Ainsi s'éclairerait le vers énigmatique: « Ren shi Hualin qi diaosang » (忍使骅骝氣凋喪)⁵⁹³ qui pourrait se traduire :

Han Gan peint la chair et non l'os parce qu'il n'a pas le cœur à voir ces chevaux magestueux perdre leur esprit.⁵⁹⁴

Retournons à présent à ces figures bien particulières que sont les caractères calligraphiés. Le pinceau est également l'instrument qui crée la force structurante des figures, qui donnent aux caractères écrits leur physionomie, qui « sculpte » leur forme naturelle ou humaine. Ce détour par la peinture nous a permis de souligner le rôle structurant du coup de pinceau et la proximité du caractère calligraphié non seulement avec la forme d'un objet naturel, végétal ou animal, mais avec la figure humaine. Or, cette figure n'est pas plane, elle est vivante et animée, elle est une personne douée de caractère et de tempérament. Au final, le pinceau crée des « allures » esthétiques.

Le « corps » humain prête son nom au « genre » calligraphique et « style » artistique

Si l'équilibre et le déséquilibre d'un tracé a tant d'importance c'est que les caractères d'écriture sont conçus comme des personnages. Le terme *ti* 體 employé en binôme pour signifier « forme du caractère » (*ziti* 字體) et « genre d'écriture »

⁵⁹³ 忍 *ren*, endurer, supporter, tolérer / 使 : *shi*, faire en sorte que, causer / 骅骝 : *hua liu*, synonyme de 駿馬 *jun ma*, un bon cheval / 凋喪 : *diao sang*, synonyme de 喪亡, *sang wang*, mourir, de 喪失, perdre.

⁵⁹⁴ C'est l'interprétation de Ting Fu (ca. 1314), un ermite des Yuan, cité par Joseph J. Lee, 1970.

(*shuti* 書體) a le sens de « substance », de « corps » et de « genre » ou de « style ». La forme des caractères qui a évolué sans cesse depuis le deuxième millénaire avant notre ère cesse d'évoluer sous les Han postérieurs. Elle est fixée et ne changera plus jusqu'à nos jours. Les genres d'écriture continuent à fleurir, avec des traits distinctifs et des frontières mouvantes entre les écoles, jusqu'au dixième siècle. Ces « styles » sont autant de façons de « donner corps » à l'écriture et chaque style de calligraphie est une façon particulière d'être et de se mouvoir de caractères qui se comportent dans l'espace comme autant d'« êtres d'encre ». Le caractère traditionnel pour *ti* 體 comporte à sa gauche l'élément de l'os 骨. Le « style » n'est jamais complètement éloigné de son sens originel de « corps ».

Dans le *Shiming* 釋名, un chapitre entier est consacré à l'organisme et au corps humain et s'intitule « *Shi xingt* 釋形體 » [Explications des formes et des corps]. On y trouve cette définition :

Le corps *ti* se prononce *di*. Les os, la chair, les poils, le sang ; l'avant et l'arrière, le grand et le petit : [voilà] en ordre le *di*.⁵⁹⁵

On attribue à Lao Zi cette phrase :

Si nous éprouvons de grandes calamités, c'est parce que nous avons un corps.⁵⁹⁶

Le corps a été au centre des préoccupations des taoïstes et de leurs pratiques de longévité. En médecine chinoise, parmi les différents termes utilisés pour désigner le corps, *ti* indique le corps vu comme assemblage organisé, hiérarchisé et interdépendant d'éléments spécifiques. Il s'agit d'un tout organique et vivant. Dans l'histoire critique, le texte attribué à Cai Yong 蔡邕 (133-192) et relayé par Liu Xizai, porte cette mémoire :

⁵⁹⁵ 體，第也。骨肉毛血、表裏大小，相次第也。 Traduction personnelle.

⁵⁹⁶ *Le Livre de la Voie et de la Vertu*, Traduit en français par Stanislas Julien, Imprimerie Royale, Paris, 1842, XLVI.

Les Anciens affirmaient que le corps (ti 體) des caractères calligraphiés doit représenter les formes humaines (xing 形). Certaines formes semblent être assises, d'autres semblent marcher, certaines semblent voler, d'autres aller et venir et se déplacer, certaines semblent s'allonger et d'autres se lever, certaines expriment la préoccupation et d'autres la joie. On adopte la non-uniformité, mais à l'intérieur de cet espace non uniforme, il y a une circulation et des correspondances et il faut qu'un ordre général existe. Celui qui veut distinguer la cursive des autres [écritures] doit comprendre que ce qui compte le plus, ce sont ses nervures. §53 ⁵⁹⁷

Cai Yong, l'auteur présumé, met en relation le corps des caractères avec les formes humaines (*xing* 形). A mille ans de distance, Liu Xizai reprend cette conception du caractère d'écriture comme devant adopter une forme humaine et on trouve symétriquement dans son texte l'emploi de *xing* 形 (forme) pour désigner le corps humain. Ainsi dans l'un des paragraphes de conclusion :

L'étude de la calligraphie est comme le chemin à parcourir pour devenir un être immortel. Le plus important est de forger son esprit, ensuite, de forger son souffle, et en dernier lieu de forger son corps. § 236

Il est question de forger l'esprit qui est le nôtre (*lianshen* 煉神), le souffle qui nous anime (*lianqi* 煉氣) et, enfin, cette forme qui nous sert de corps (*lianxing* 煉形). Le corps est exprimé par le concept de *xing* (la forme), forme humaine entre toutes les formes des objets du monde, instance physique animée par le souffle-énergie et la vigueur de l'esprit.

Ces formes corporelles, car c'est bien de cela qu'il s'agit dans le texte attribué à Cai Yong, gesticulent et se meuvent au gré de la volonté qui les habitent, offrant à l'extérieur une forme perceptible et captivante. Le calligraphe suggère ici que la forme des caractères est de même nature que la forme des êtres humains : vivante, mouvante, habitée de l'intérieur. C'est pourquoi il insiste sur la variété des allures - marche ou immobilité -, sur la variété des humeurs apparentes – préoccupation ou joie -. C'est à la pulsation, perceptible aux pouls chez la personne humaine,

⁵⁹⁷ Le texte original attribué à Cai Yong ainsi que sa traduction sont note du §53.

perceptible à l'œil chez l'esthète aguerri, que l'on reconnaît les formes animées. La pulsation du corps prend la forme de « pulsation de l'écrit » (*shumai* 書脉). Ici ce ne sont pas les sangs et les souffles qui circulent, mais le savant mélange d'encre et d'eau mis en forme par le pinceau. Le pinceau est l'outil qui crée la pulsation dans un ensemble de formes qui ne représentent rien en dehors d'elles-mêmes. C'est lui qui ramène ces formes abstraites à la réalité concrète du corps humain, leur donnant ainsi à la fois un mouvement et un rapport au réel.

Et s'il est précisé que c'est dans le genre cursif que cette pulsation se fait le mieux sentir, c'est que dans ce genre calligraphique, la vitesse d'exécution l'emporte sur la lenteur du tracé, les changements d'épaisseur sur la régularité du trait. La cursive, présentant mille changements, donne à l'artiste une grande liberté de geste. Le pinceau n'est pas systématiquement relevé entre chaque trait, ce qui rend l'écriture difficilement déchiffrable mais très plaisante à regarder.

Liu Xizai cite Cai Yong parlant du corps (*ti* 體) des caractères calligraphiés, un corps qui pulse devant l'œil de l'esthète, mais il n'en détaille pas les éléments. Comment ce corps visuel fonctionne-t-il ? Quels en sont les constituants ?

Le caractère comme personnage

Un caractère calligraphié est perçu comme un personnage effectuant un certain mouvement, ou s'affichant avec une certaine posture. Il est alors possible de décrire ces caractères comme on décrit les hommes. A l'heure où se développe l'appareil critique de la calligraphie, la pratique médicale est déjà bien ancrée dans l'univers des fonctionnaires-lettrés et son vocabulaire peut être utilisé comme un métalangage⁵⁹⁸. Le *Neijing* 內經 [Classique (de médecine) interne de l'Empereur Jaune] date du premier siècle avant notre ère et le *Zhenjiu jiyi jing* 針灸甲乙經 [Classique de l'acu-moxi-thérapie] de Huangfu Mi 皇甫謐 (215–282) ainsi que *Maijue* 脈訣 [Le classique du pouls] de Wang Shuhe 王叔和 (210-280) ont été écrits

⁵⁹⁸ Cette réflexion s'appuie sur la lecture de deux articles: *Shufa—Dongfang yishu de fenghuang* par Zheng Xiaohua chercheur à l'Université du peuple à Pékin paru sur le site: Zhonguo renmin gongheguo shenji shu (<http://audit.gov.cn>) en 2003, 20^e numéro et John Hay, « The Human Body as a Microscopic Source of Macrocosmic Values in Calligraphy » in Bush, Susan, Murch, Christian (ed), *Theories of the Arts in China*, Princeton University Press, 1983.

pendant le troisième siècle. Ces ouvrages donnent une vision organique de l'homme et de l'univers qui se répercutera directement sur la vision de l'œuvre calligraphiée et peinte. La médecine chinoise identifie un ensemble de systèmes fonctionnels et s'intéresse au jeu dynamique qui s'établit entre eux. L'accent est mis sur la circulation de l'énergie, dans une trilogie du sang *xue*, du souffle *qi* et de l'esprit *shen*. Le corps est un organisme en mouvement, un univers en miniature, l'univers est conçu comme un corps cosmique⁵⁹⁹.

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

Dans ce cadre, le sang est l'une des formes d'énergie du corps humain et irrigue l'ensemble des organes. L'énergie du sang est partenaire de la respiration *qi*, forme d'énergie plus subtile. L'os est une structure organique qui permet la concrétion et la conservation de l'énergie transmise par les reins. Il soutient le corps et protège les organes internes. Etirant les tendons et transformant la moëlle, les os forment une base pour que le corps puisse se tenir debout. Si les os conservent l'énergie, les tendons et les chairs la transmettent. *Jin* indique le système de tendons à l'intérieur des muscles et entre les muscles et les os. Quand lui est adjoint le caractère vaisseau sanguin (*mai* 脉), on obtient le terme *jinmai* 筋脉 qui indique à la fois le système tendineux qui traverse tout le corps et lui donne sa capacité de mouvement et le système sanguin qui l'irrigue⁶⁰⁰. La chair couvre et maintient les tendons et les os. Elle distribue l'énergie défensive tout en donnant au corps sa forme caractéristique. C'est plutôt ainsi qu'elle est retenue, comme donnant forme,

⁵⁹⁹ Voir l'article de Catherine Despeux, « Ames et animation du corps, la notion de *shen* dans la médecine antique », in *De l'esprit aux esprits. Enquête sur la notion de shen. Of self and spirits : exploring shen in China, Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 29-2007. pp. 71-94.

⁶⁰⁰ Ces *jinmai* 筋脉 sont des éléments mécaniques du système de locomotion tout comme ils permettent la circulation du sang. Les « méridiens » *jing* 經 relie ensemble ces deux systèmes.

et non en tant que « chair musculaire », qui impliquerait une fonction motrice. Cette dernière revient aux tendons décrits plus haut.

Ces définitions, induites de la compréhension des organes et des fonctions dans le corps humain, vont se retrouver dans un sens second dans le vocabulaire de la critique d'art, aussi bien terme à terme que dans leurs relations mutuelles. Les termes d'origines physiologiques vont servir non seulement à parler d'un caractère d'écriture mais plus encore à juger d'une œuvre dans son entier. Juger une œuvre comme un corps est une pratique qui traverse la critique des arts et se retrouve en littérature, en calligraphie, en peinture. Nous allons à présent examiner si Liu Xizai reprend à son compte cette pratique.

Du corps au rouleau calligraphié : les termes d'origine physiologiques dans le « Précis de calligraphie »

Pour comprendre l'occurrence des termes issus du vocabulaire du corps et transposés à l'esthétique d'un rouleau calligraphié ou peint, nous devons nous placer au cœur de l'expérience et de la perception. Il y a une expérience commune aux esthètes chinois qui consiste à regarder une œuvre et à la décrire en termes de présence d'os et de tendons, de chair et de vaisseaux sanguins, de souffle et d'esprit. Nous interrogerons cette expérience où le tableau est, pour qui le regarde, un corps énergétique, expérience esthétique donnant lieu à un jugement qui emprunte au corps ses termes. Nous rendrons compte des multiples sens que revêtent ces termes, nous prêtant à une analyse précise, à la fois linguistique et culturelle, étape préalable à toute traduction.

L'usage des termes empruntés au corps humain et utilisés dans un sens second a suscité de nombreuses recherches. A la suite de Lakoff et Johnson⁶⁰¹, la linguistique cognitive s'est emparée du sujet, montrant que notre expérience corporelle joue un rôle prédominant dans l'émergence du sens et que le corps dans sa gestuelle et dans sa relation à son environnement est porteur de sens. Ning Yu, qui travaille au Département de langues, littératures et linguistique modernes de

⁶⁰¹ Lakoff, George, Johnson, *Metaphors we live by*, Chicago: University of Chicago Press, 1980.

l'Université d'Oklahoma mène ses recherches sur l'usage comparé en chinois et en anglais des termes empruntés au corps humain⁶⁰² et utilisés dans un sens second. Il montre dans ses articles comment l'expérience du corps dans une civilisation donnée oriente l'utilisation des termes indiquant une partie du corps dans un usage figuré. Il a travaillé notamment sur l'usage des termes de cœur, de main, de doigt et de paume et montré que l'usage métaphorique de ces termes tout en prenant racine dans une expérience corporelle universelle, laisse paraître des différences d'une culture à l'autre.

L'analyse de la métaphore, chez les linguistes nommés ci-dessus, s'est portée non pas sur les métaphores littéraires, fruits du labeur de l'écrivain, mais sur les métaphores intégrées au langage courant, et si bien combinées à d'autres termes de sens littéral que les locuteurs n'y font plus attention. Néanmoins, même si les locuteurs les utilisent et que leurs interlocuteurs les comprennent sans effort d'imagination, les métaphores et métonymies en question n'en restent pas moins métaphoriques ou métonymiques, dans le sens où elles impliquent une dérivation de l'expérience corporelle vers l'abstraction. C'est à ce type de dérivation que nous nous intéressons ici.

Qu'en est-il de l'os, de la chair, du vaisseau sanguin? Dans quelle expérience corporelle s'encre leur usage métaphorique? A quel type de geste, d'acte ou de perception renvoient-elles? Et cette expérience est-elle universelle ou spécifiquement chinoise? Si cette expérience n'a pas d'équivalent en Occident, comment en donner une traduction? Voilà les questions qui nous guideront dans l'analyse et la traduction des termes comportant l'os, le tendon, la chair, le vaisseau sanguin, le souffle et l'esprit.

Selon Lakoff et Johnson, derrière chaque usage métaphorique se dessine une cartographie mentale, c'est-à-dire que les lois régissant un domaine source se transposent dans le domaine second. En ce qui nous concerne ici, nous essaierons de montrer que l'usage figuré des termes physiologiques s'organise selon le

⁶⁰² Ning Yu, « Figurative Uses of *Finger* and *Palm* in Chinese and English », in *Metaphor and symbol* (2000) Lawrence Erlbaum Associates, Inc. 15(3), pp. 159–175 et "Body and emotion, Body parts in Chinese expression of emotion" in *Pragmatics & Cognition* 10:1/2, John Benjamins Publishing Company (2002), pp. 341–367.

schéma mental suivant: « Le rouleau calligraphié est perçu comme un corps énergétique » et nous essaierons de rendre ce schéma manifeste dans notre traduction.

Nous mettrons en regard les paragraphes du « Précis de calligraphie » où il est question d'os, de tendon, de chair et de souffle et les définitions des grands dictionnaires comme *Explication des graphies primitives et analyse des caractères composés* et ses commentaires, le *Shiming*, le Kangxi, le Ricci afin de mener une étude systématique des termes et de l'épaisseur de dérivation de sens à laquelle ils se prêtent.

Nous avons particulièrement été attentifs aux termes touchant à la forme corporelle. Le terme *shen* 神 (esprit) est certes abondamment utilisé dans le « Précis de calligraphie », mais il a parallèlement été traité maintes fois, en particulier dans la sinologie française. Un congrès entier lui a été consacré, suivi d'une publication composée d'articles qui font date. *De l'esprit aux Esprits ; Enquête sur la notion de shen* commence par un article de Romain Graziani, « Quand l'esprit demeure tout seul »⁶⁰³ qui s'interroge sur la multiplicité de sens de cette notion cardinale dans la civilisation chinoise, une notion qui traverse les domaines religieux et physiologique, artistique, thérapeutique et cosmologique. Les articles qui suivent sont classés en trois volets. Le premier volet traite des esprits dans le rituel et la religion, en s'interrogeant sur la nature des esprits, entre divinités transcendantes et forces sociales. Le second volet aborde la question sous l'angle de l'âme ou des âmes, âme du monde et âmes du corps et développe une réflexion autour de la médecine et des pratiques de soi. Ce second volet concerne notre analyse, puisque nous avons choisi comme postulat que le tableau était considéré comme un corps vivant, un corps possédant une forme physique, un souffle vital et un esprit. L'article de Catherine Despeux « Âmes et animation du corps. La notion de shen dans la médecine chinoise antique »⁶⁰⁴ fait ainsi partie de nos sources. Le troisième volet de l'ouvrage est consacré aux esprits dans la métaphysique et la

⁶⁰³ Graziani, Graziani, « Quand l'esprit demeure tout seul » [liminaire] in *De l'esprit aux esprits. Enquête sur la notion de shen. Of self and spirits : exploring shen in China, Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 29-2007. pp. 5-22.

⁶⁰⁴ Despeux, Catherine, « Ames et animation du corps, la notion de *shen* dans la médecine antique », *ibid.* pp. 71-94.

cosmologie et s'intitule « Saisir la marche des choses ». Stéphane Feuillas traite de « l'accès à l'âme du monde »⁶⁰⁵ et des rapports entre énergie et sensibilité dans une orientation éthique et Fabian Heubel de « culture de soi et créativité »⁶⁰⁶ en s'interrogeant sur le rapport entre éthique, esthétique et culture de soi à travers les positions de Mou Zongsan. Enfin, une réflexion autour d'un cas de divination dans le *Zhuangzi* clôt l'ouvrage.

Les contributeurs de ce numéro ont croisé leurs approches, médicale, psychologique, religieuse ou philosophique, pour rendre compte de l'étonnante richesse du terme *shen* mais l'approche proprement artistique n'est pas abordée de front. Plus récemment, l'ouvrage collectif *Notions esthétiques. Résonances entre les arts et les cultures* publié sous la direction de Véronique Alexandre Journeau et faisant suite à plusieurs journées d'études organisées de 2011 à 2013 dans le cadre de l'axe « Langages artistiques, Asie-Occident » du Réseau Asie-Imasie (CNRS-FMSH), consacrait près de cent pages à cette notion de *shen* en particulier telle qu'elle apparaît dans la théorie des arts. Véronique Alexandre Journeau y aborde les domaines de la poésie, de la calligraphie et de la peinture, Jin Siyan 金丝燕 le domaine littéraire, Philippe Thiébault la poésie et la peinture sino-coréennes. Poussant l'investigation vers des arts extérieurs au trio poésie-calligraphie-peinture, Eléonore Martin aborde la question sous l'angle de l'opéra chinois en analysant la notion de *yanshen* 眼神 et Lo Shih-Lung 羅仕龍 s'intéresse au *su* 俗 du théâtre moderne chinois.

Nous avons donc choisi délibérément de porter notre analyse sur des termes auxquels nulle monographie, à ce jour, n'avait encore été consacrée. Il est bien évident pour autant qu'il ne saurait exister de forme corporelle sans souffle qui l'anime, ni de souffle sans esprit qui lui donne intelligence, subtilité et vie.

Le corps calligraphié possède du tendon : souplesse, vigueur et circulation

⁶⁰⁵ Feuillas, Stéphane, « L'accès à l'âme du monde. Définitions et approches. À partir de l'œuvre de Zhang Zai (1020-1078) », *ibid.* pp. 121-150.

⁶⁰⁶ Heubel, Fabian, « Culture de soi et créativité. Réflexions sur la relation entre Mou Zongsan et le confucianisme énergétique », *ibid.* pp. 151-177.

Ce qui compte avant tout dans la sigillaire, c'est le tendon, qui ne doit être ni trop contracté ni trop relâché. Si on veut éviter ces deux écueils, le caractère *ren* [souple et résistant] est la formule secrète. §9

Si on se reporte au chapitre sur l'organisme du *Shiming*, on trouve cette définition de *jin* :

Le tendon, c'est la force. La force qui traverse les chairs, l'amorce du souffle, ce qui donne solidité au corps humain.⁶⁰⁷

Notons qu'ici, le corps humain n'est pas représenté par le caractère *ti* mais par le caractère *shen*. On trouve dans le *Shiming*, même chapitre, cette définition de *shen* :

Le corps est homonyme et synonyme de *shen* [étirer] : on peut le courber, l'étirer, allonger.⁶⁰⁸

Ce sont les tendons qui donnent une solidité à cette « extension » qu'est le corps humain. *Jin* 筋, en médecine chinoise, comprend les tendons et les ligaments reliant les muscles aux articulations osseuses, ainsi que les muscles qui transmettent la force du mouvement dans la masse des chairs. La qualité propre au tendon est d'éviter deux excès : le relâchement excessif de la tension musculaire (*chi* 弛) et c'est ce que le terme signifie en médecine traditionnelle chinoise ; une trop forte tension, une crispation ou contracture musculaire (*ji* 急) et c'est ce que signifie le terme *ji* en médecine traditionnelle.

Comment comprendre cette qualité du tendon appliquée à l'écriture ? Liu Xizai parle de l'écriture sigillaire, dont il vient de dire que sa qualité première était tendineuse, en termes de *wan* 婉 (doux, gracieux) et de *tong* 通 (communiquant, fluide) :

⁶⁰⁷ 筋，力也。肉中之力，氣之元也，斬固於身形也。

⁶⁰⁸ 身，伸也，可屈伸也。

La calligraphie sigillaire doit être gracieuse et fluide, comme les calligraphies-modèles des Dynasties du Sud ; la chancellerie doit être précise et dense, comme les stèles des Dynasties du Nord.

La courbure de la ligne, qui confère à la sigillaire son aspect gracieux (*wan* 婉) et sa fluidité (*tong* 通), ne sont pas les seules qualités du tendon. Liu Xizai commente ainsi la définition de la sigillaire par Sun Guoting, calligraphe et critique de la dynastie Tang :

Sun Guoting, dans son *Traité de calligraphie*, dit: “La sigillaire doit être gracieuse et fluide”. Cependant, je retiens que lorsqu’on écrit dans ce genre, il faut exprimer la courbure de la ligne mais plus encore sa force, sa fluidité mais plus encore son articulation. Sinon, on aurait l’impression de caractères décalqués.

En calligraphie, le tendon indique l’effet de tension dans un caractère, l’élan qui ressort de l’ensemble d’un écrit. Il est en lien étroit avec l’os qui représente la structure du caractère en même temps que sa vigueur. Si l’os structure le caractère, le tendon lui donne sa dynamique. On trouve dans cet extrait un caractère inséparable du tendon: le caractère *jin(g)* 劲, composé de la clé de la force *li* 力, et qui, prononcé *jin*, signifie la force, la vigueur, l’énergie et prononcé *jing* prend un sens qualitatif (fort, ferme, énergique, vigoureux, tenace) ou un sens verbal (affermir, renforcer). Rappelons-nous que le tendon, en médecine chinoise, est ce qui transmet la force à travers les chairs.

Il semble que le tendon soit le terme adéquat pour parler de l’écriture sigillaire, car ce terme allie la souplesse avec la vigueur, la fluidité et la capacité d’articulation. D’où un autre caractère utilisé par Liu Xizai pour résumer la qualité propre à l’écriture sigillaire : le caractère *ren* 韧 qui signifie tout à la fois souple et résistant, tenace et opiniâtre et que l’on retrouve notamment dans toute une série de termes anatomiques dont *rendai* 韌帶 : ligament, ligamentaire.

Ailleurs, Liu Xizai met en image cette qualité du tendon en ayant recours à des métaphores animalières héritées de la tradition :

Le style sigillaire doit avoir l'aspect de dragons qui volent, de phénix qui dansent. (...) Certains écrivent ce style d'une façon bien ordonnée et sans changement, même des xylographes sauraient le faire! §8

On passe ici, dans la façon de prononcer un jugement esthétique, d'un élément du corps humain, le tendon, à l'aspect visuel d'un corps animal et d'une terminologie corporelle à une image du corps. Ce genre d'images aide le traducteur à mieux comprendre à quoi correspond visuellement le tendon.

Le corps calligraphié possède du souffle : respiration et vitalité

Si la qualité du tendon correspond à l'écriture sigillaire et à ses circonvolutions, elle se retrouve également dans l'écriture cursive :

En cursive, on donne une grande importance à l'articulation dans le tracé. Quand le pinceau s'abaisse d'un coup sans que l'on sente une transformation [d'un trait à l'autre], cette liaison se perd. Bien que la circulation des souffles doive avant tout être continue, on doit toujours rendre visible la fin d'un trait et le commencement d'un autre. La succession des caractères doit être évidente, leur interruption indiscernable. Ceci ne peut être négligé. § 57

La circulation des souffles (*qimai* 氣脉) est primordiale en médecine chinoise. La conception d'une circulation du sang dans les vaisseaux se double dès le début de notre ère de la conception d'une circulation des souffles à travers le corps. Ces souffles sont conçus comme des vapeurs extrêmement fines.⁶⁰⁹ Selon les premiers textes médicaux connus traitant de ce sujet, les vapeurs pénétraient l'organisme par les voies respiratoires mais aussi par la nourriture et la boisson ainsi que, plus largement, par l'action de l'environnement sur l'être humain et notamment par les astres :

⁶⁰⁹ « Le logos » in Paul U. Unschuld, *Medecines chinoises*, Paris : Indigènes édition, mars 2001.

« De même que le poisson existe dans l'eau, l'homme vit entouré de *Qi*. Si l'eau est trouble, le poisson dépérit. Si le *Qi* auquel l'homme est exposé est irrégulier, l'homme tombe malade. »⁶¹⁰

Le courant des souffles ne doit jamais se rompre, et l'on recourt au médecin si ce courant est irrégulier ou « bloqué ».

La circulation des souffles est particulièrement indispensable à l'écriture de la cursive:

« Les Anciens affirmaient que le corps des caractères calligraphiés doit représenter les formes humaines. (...) On adopte la non-uniformité, mais à l'intérieur de cet espace non uniforme, il y a une circulation et des correspondances et il faut qu'un ordre général existe. Celui qui veut distinguer la cursive des autres [écritures] doit comprendre que ce qui compte le plus, ce sont ses nervures. » § 53

La circulation vitale est à la fois physiologique- le sang prenant la place de l'encre - et spirituelle, dans la mesure où les vaisseaux sont la résidence des esprits. Il faut un ordre, un principe d'organisation interne qui fasse l'unité d'éléments et de souffles disparates. Dans la diversité, il y a une unité et cette unité est en mouvement ; dans la multiplicité, il y a des liens entre les éléments. C'est ainsi qu'il est question d'une circulation (*liutong* 流通) et de correspondances (*zhaoying* 照應). Visuellement, cette circulation intense peut se voir à travers les réseaux de correspondances, de renvois, de parallélisme, de brisures, qui conduisent l'œil à une visite ininterrompue à travers l'écrit. « *Shumai* 書脉 » aurait pu tout autant être traduit par circulation, irrigation, voire pulsation de l'écrit puisque ce *mai* renvoie à un terme de médecine traditionnelle chinoise qui désigne le réseau de l'animation perceptible aux pouls, à savoir toutes les circulations du sang-et-des-souffles. Mais nous avons puisé dans la terminologie de la botanique où le terme décrit les nervures des feuilles. Ce terme est d'autant plus adéquat qu'il fait appel à l'anatomie (un nerf) pour rendre une image. Par ailleurs, c'est avec le nerf ou le

⁶¹⁰ Wang Kentang 王肯堂, *Gujin yitong daquan* 古今伊通大全 [Collection exhaustive de textes médicaux anciens et modernes de la tradition officielle] (1601), 1556. Traduction Paul Unschuld, *op.cit.* p.38.

tendon (*jin* 筋) que le caractère *mai* entre en composition pour former le terme *jinmai* 筋脈, désignant le réseau d'animation qui parcourt les muscles et permet leur nutrition et leur mouvement. "Veine" nous semblait peu heureux car, au sens propre, la veine transporte du sang usé. C'est l'artère qui apporte le sang neuf. Quant au terme "vaisseau", plus neutre, il peut prêter à confusion: si on ne précise pas si ces vaisseaux sont sanguins (peut-on tenter la métaphore "vaisseaux d'encre"?) on peut partir en imagination sur la vaste mer, avec de plus l'homophone encre/ ancre. Au final, c'est la feuille innervée qui nous a fourni la traduction la plus approchante. D'ailleurs, la langue chinoise fournit également le terme *chimai* 翅脈 qui désigne les nervures sur les ailes d'un insecte.

Pourtant, la qualité tendineuse d'une œuvre ne suffit pas à faire d'elle une œuvre réussie. Encore faut-il qu'elle ait de l'os. Qu'est-ce que l'os va ajouter au tendon ?

Le corps calligraphié possède de l'os : vigueur, fermeté, stabilité

L'os est vigoureux, relativement stable et avec une certaine fixité. C'est ce que l'on comprend grâce à la comparaison de deux styles, la cursive ancienne *zhangcao* et la cursive moderne *cao* :

(...) Arriva le temps de Zhang Zhi, spécialiste en cursive et particulièrement en cursive ancienne, ce qui fait dire à Zhang Huaiguan: ““ Sa cursive ancienne a une ossature vigoureuse et un talent venu du Ciel, tandis que sa cursive est riche de changements et sans règle fixe”. Cette phrase indique la différence entre les deux.
§42

Ici, on voit que l'une a de l'os et de la vigueur (*jin(g)gu* 勁骨), l'autre est prisée pour ses multiples changements non stabilisés, non fixés par des règles. L'os est synonyme de rigueur, de structure, de fixité et s'oppose à l'absence de règle et aux changements. Dans le *Shimin* est donnée la définition suivante :

L'os se dit *gu*, l'os est solide et se prononce *gu*⁶¹¹.

Aussi loin qu'on puisse remonter, l'os représente la fermeté, la solidité, la résistance. Le tendon et l'os ont la vigueur en partage. Mais l'os peut être plus ou moins raffiné :

Quand on parle des calligraphies de Zhong You et de Liang Hu, il faut regarder les stèles de Yiying et de Kongyan, la première transcende l'esprit (*shenchao* 神超), la seconde présente une ossature raffinée (*gulian* 骨煉). (...)

On pense, à la vue du caractère *lian* 煉, aux procédés de l'alchimie qui consistent à raffiner une ou plusieurs substances par le feu, dans le but de préparer un élixir. On pense aussi aux procédés taoïstes qui permettaient par les techniques de respiration, la diététique et l'herboristerie, de se forger un corps immortel. Henri Maspero écrit à ce propos:

« Le salut consiste pour eux en l'obtention de la Vie Éternelle, ou, pour traduire littéralement l'expression chinoise, la Longue Vie *changsheng*, et ils comprennent cette Longue Vie comme une immortalité matérielle du corps lui-même. (...) Puisque la Vie Éternelle est une vie dans un corps, et que le fidèle ne reçoit pas normalement un corps nouveau après sa mort, d'où lui vient son corps immortel ? C'est lui-même qui dans le cours de sa vie doit le fabriquer en lui. Et c'est là ce qui fait l'importance des pratiques diététiques, gymnastiques, alchimiques, etc. dans le Taoïsme, à côté des pratiques strictement religieuses : elles servent à la production du corps d'immortalité. Ce corps se forme de la même façon que l'embryon, comme celui-ci se développe, et c'est quand il est arrivé à son plein développement qu'a lieu la Délivrance du Cadavre : le fidèle a l'air de mourir et on croit enterrer son corps ; mais en réalité ce qui a été déposé dans la tombe, c'est une épée ou une canne de bambou à laquelle il a donné l'apparence de son corps, et le corps devenu immortel est sorti du cadavre comme la cigale sort de la chrysalide pour s'en aller à son gré soit retourner vivre parmi les hommes en changeant de nom, soit habiter le paradis

⁶¹¹ 骨，滑也，骨堅而滑也。

des immortels ; il ne reste plus dans le tombeau qu'une coque vide, et si par hasard on l'ouvre, on s'aperçoit que le cercueil est très léger. Le corps immortel se fabrique mystérieusement à l'intérieur du corps mortel, dont il remplace peu à peu les éléments périssables par des éléments impérissables : on dit que les os deviennent d'or et la chair de jade. »⁶¹²

L'os est fort et vigoureux, il donne à l'œuvre un aspect grand et solennel :

Les quatre-vingts à quatre-vingt dix pour cent de la chancellerie de l'époque Tang trouvent leur origine dans les stèles de la dynastie des Wei. Leurs os et leur force rappellent beaucoup ceux des stèles de cette période. Une grande partie d'entre elles exprime la rigueur et la solennité, ceci fait leur grandeur. §110

Grandeur rime avec rigueur :

A propos de la calligraphie des Cinq Dynasties, Su Dongpo [Su Shi] et Huang Tingjian louent celle de Yang Ningshi. En observant ses œuvres les plus brillantes comme le *Da Xian tie* on voit comment ces œuvres laissent transparaître force et vigueur, son ossature est rigoureuse et il n'y a rien à redire. (...)

Pourtant, Liu Xizai répète à maints endroits que la force de l'os est une force intérieure :

La calligraphie de Yu Shinan dérive de celle de Zhiyong. Elle ne montre pas beaucoup de force extérieurement et donne plus d'importance à la force interne des tendons et des os. Xu Hao avait dit que les œuvres d'Ouyang Xun et Yu Shinan ressemblent à un aigle puissant. Que l'écriture d'Ouyang Xun ressemble à un aigle, c'est facile à comprendre. Mais que cela soit ainsi aussi pour celle de Yu Shinan, c'est plus difficile à comprendre. §117

⁶¹² Henri Maspéro (1882-1945), *Le taoïsme, Essais*, Paris : NRF, Éditions Gallimard, 1971. pp 293-589.

Avant de quitter l'os pour la chair, le trop sec pour l'onctuosité, nous allons pénétrer un peu plus dans l'intérieur de l'os, à la rencontre de la moëlle.

Parmi les calligraphes célèbres de la période Liu Song, personne n'a pu être comparé à Yang Xin qui fut personnellement instruit par Zijing (Wang Xianzhi). Durant la dynastie Qi, personne n'a pu être comparé à Wang Senqian et durant la dynastie des Liang, personne n'a pu être comparé à Xiao Ziyun, tous deux ayant pris la suite des deux Wang. Le moine Zhiyong de la dynastie Chen a obtenu la moëlle *sui* de Wang Xizhi. La grande partie de ceux qui ont étudié l'art des Wang en ont assimilé la racine. Mais si leur écriture n'exprime ni la force de l'os *guli* ni le caractère inébranlable, cela veut dire qu'ils ont seulement imité la forme extérieure. N'est-ce pas sur ce point que les calligraphes du Nord blâment ceux du Sud? §102

La moëlle est ce qui nourrit les os, ce qui leur donne force et souplesse. En référence à l'œuvre d'un artiste, elle indique ce que celui-ci a d'unique, son ADN en quelque sorte. Mais peu de disciples sont capables de percevoir et de rendre visible à leur tour cette spécificité de leur maître. La plupart « manquent » l'os, ne l'atteignent pas, restent à la surface de l'œuvre, dans une copie stérile de la forme extérieure.

Le corps calligraphié possède de la chair : onctuosité

Même si la force intérieure de l'os se voit davantage que la force tendineuse, os et tendons sont souvent opposés à la chair, comme la force interne à l'apparence externe :

Quand on étudie la calligraphie de Yu Shinan, on doit avant tout savoir que les os et les tendons sont plus importants que la chair et les muscles. Les commentaires des prédécesseurs sur la *Kongzi miao tang bei* affirment combien la calligraphie de cette œuvre est extraordinairement vigoureuse. Toutefois après différentes copies exécutées, la forme des caractères se trouve altérée et aujourd'hui, il convient davantage d'étudier le *Zhao ren si bei*.

On trouve dans le *Shiming*, au deuxième siècle de notre ère, cette définition :

La chair *rou* est homonyme et synonyme de *rou*, flexible et mou.⁶¹³

La chair fait référence à la finesse et à l'épaisseur du tracé, elle est ce qui habille l'os et rend le caractère agréable à la vue⁶¹⁴. Les jugements concernant la chair des tracés sont concomitants avec ceux jugeant de la maigreur (*shou* 瘦) ou du gras (*fei* 肥) mais ne s'y résument pas. La notion de chair comprend également celle de la densité des caractères (*shumi* 疏密, mot à mot : dense, épars). Par ailleurs, si la chair désigne la forme d'un caractère, son apparence, elle renvoie aussi à son attrait, sa capacité à plaire, notion parfois traduite par le caractère charme (*mei* 媚). Et la chair est alors perçue comme « ce qui n'est ni os ni tendon », à savoir le visible qui se montre ostensiblement par opposition à l'invisible qui, de manière subtile et noble, structure et donne vie. La chair, est, dans certains jugements, la forme molle, sans tenue, qui exerce pourtant une attirance sur le regard du spectateur. Elle a ainsi mauvaise presse :

L'écriture de Chu Suiliang [Figure 18] est considérée comme un modèle par les gens de la dynastie Tang. Yan Zhengqing en a pris les tendons, tandis que Xu Hao en a pris la chair. Toutefois, Xu Hao n'admet pas de n'avoir pas imité intégralement Chu Suiliang et il ironise en retour sur les autres (calligraphes). Ceci n'est pas raisonnable !

« La chair » est utilisée pour parler d'un type de copie qui « manque » l'os, ne l'atteint pas, reste à la surface de l'œuvre, dans une reproduction stérile de la forme extérieure. Adopter la chair d'un calligraphe était jugé de façon dépréciative et le calligraphe critiqué comme étant resté à la surface dans son imitation sans avoir atteint l'intériorité structurelle de l'œuvre. C'est ce contre quoi s'insurge Xu Hao.

⁶¹³ 肉, 柔也。

⁶¹⁴ voir sur ce point « Le vocabulaire physiologique », in Escande, *L'art en Chine*, Paris : Hermann, 2001.

Pourtant, on disait également de Chu Suiliang, tenu en haute estime par ses contemporains, qu'il avait pris « la chair » de Wang Xizhi, signifiant par là que son écriture avait une douceur, un aspect gracieux qui faisait défaut à d'autres calligraphes. Ouyang Xun était plutôt renommé pour l'austérité de son style, Yu Shinan pour l'équilibre et la régularité de ses œuvres.

On se rend compte de la relativité de ces jugements, ce qui ne leur ôte pas leur valeur, mais nous renseigne sur le fait qu'ils doivent être entendus comme des qualificatifs dans une comparaison. Il n'y a pas d'« ossitude », mais un rendu plus ou moins osseux. Il n'y a pas de « tendinosité »⁶¹⁵ mais une flexibilité plus ou moins grande. Il n'y a pas de « charnité » mais une apparence plus ou moins gracieuse, plus ou moins flasque ou plus ou moins dénuée d'intériorité, puisque la chair s'entend dans les trois sens.

Par ce commentaire, Liu Xizai, rétablit quelque peu l'équilibre entre l'os et la chair, la structure et la forme, la puissance et le charme, nuançant la prééminence de l'os sur la chair à certaines périodes de l'histoire critique.⁶¹⁶

Nous avons lu le « Précis de calligraphie » à travers le prisme du corps humain et des termes qui lui étaient liés. Nous avons vu comment Liu Xizai utilisait les termes d'os, de tendons et de vaisseaux sanguins pour décrire les œuvres. Nous allons à présent nous intéresser à l'introduction de ces termes dans le langage critique tel que Liu Xizai les présente dans la cinquième partie de son « Précis de calligraphie ».

Liu Xizai écrit l'histoire des termes critiques

⁶¹⁵ *Journal de médecine, de chirurgie et de pharmacie*, Tome 54, Paris : Chez la Ve Thiboust, Imprimeur, place de Cambrai : 1780.

⁶¹⁶ Dans le *Biyi zan* 筆意贊 [Eloge du pinceau], Wang Sengqian (426-485) écrivait qu'une calligraphie devait avoir: « abondance de l'os, onctuosité de la chair, le Merveilleux confine au Divin ». Dans *Da Tao Yinju lunshu* 答陶隱居論書 [Réponse aux propos de l'ermite Tao Hongjing sur la calligraphie], Xiao Yan (464-549), l'Empereur Wudi des Liang, écrivait: « S'il n'y a que de l'os, il n'y a pas d'attrait, s'il n'y a que de la chair, il n'y a pas de vigueur. » et encore : « Le gras et le maigre s'harmonisent, ossature et vigueur sont assorties. » L'accent était mis sur la nécessaire harmonisation des contraires. Cet idéal d'harmonie, battu en brèche par le texte attribué à la Dame Wei exposant de façon très tranchée la nécessaire prééminence de l'os et du tendon sur la chair, sera repris à l'époque Song. Néanmoins, de tout temps, l'os, signe ultime de vitalité, eut la prééminence.

Depuis la dynastie des Tang et jusqu'à aujourd'hui, les métaphores physiologiques sont attestées, utilisées, commentées. Elles figurent dans les traités de calligraphie et pénètrent dans les dictionnaires d'esthétique. Ainsi, dans le *Cihai yishu fence* 辭海藝術分冊 [Fascicule sur les arts du dictionnaire *La mer des mots*] trouve-t-on ce jugement : *Yanjin Liugu* 顏筋柳骨 [les tendons de Yan et l'ossature de Liu]. Calligraphes sous les Tang, Yan Zhenqing est célèbre pour la forte tension visuelle qui émane de ses œuvres, Liu Gongquan pour l'organisation des caractères et des colonnes dans l'espace écrit et leur stabilité. Tour à tour, des calligraphes brillants vont être pris pour modèles et point de comparaison d'autres calligraphes. On trouvera alors des formules comme : tel calligraphe « a pris la chair de », « a pris les tendons de », « a pris les os de » tel autre, ces deux dernières formulations étant les plus honorifiques, car les os et les tendons représentent ce qu'il y a de plus interne, de plus fort et de plus précieux. Liu Xizai revient sur cette histoire de termes critiques, faisant preuve d'un intérêt non seulement pour l'histoire de l'art mais pour l'histoire de la critique d'art et du vocabulaire employé. Il débute son histoire critique par cette remarque :

Les principes essentiels de la calligraphie peuvent se résumer par la combinaison des caractères *guqi*, “os-souffle” et du binôme *tongda* “pénétrer-atteindre”. Quand cette noble vitalité *guqi* est dite *tongda*, c'est que le calligraphe a intégré cette notion et cela s'appelle *tong* “pénétrer profondément” ; quand il la met en pratique cela s'appelle *da* “atteindre”. Grâce à cette “compréhension de part en part”, la densité comme la grosseur des caractères parviennent à un niveau d'excellence; en leur absence, l'écriture est jugée malade. §205

Liu Xizai reprend ici, sans y faire expressement référence, un jugement célèbre de Xiao Yan (464-549), l'Empereur Wu des Liang, dans le *Gujin shuren youlie pin* [Critique des calligraphes d'exception d'hier et d'aujourd'hui], à propos du calligraphe Cai Yong (Figure 10):

La calligraphie de Cai Yong est pétrie du souffle de l'os, éclatante et comme traversée par une force supérieure.⁶¹⁷

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

Ce couple notionnel traversera les siècles. Il sera notamment repris par le poète, lettré, calligraphe Su Shi, comme dans ce jugement relayé par Liu Xizai :

La calligraphie de Zhiyong a été commentée par Su Shi en ces termes:

“Force osseuse et souffle sont profonds et stables, son style a pris les bons côtés des différents calligraphes. Ayant porté à son comble le raffinement et le talent, en retour elle fait apparaître détachement et fadeur.” (...)§102

Plus près de lui, Bao Shichen dans *La double rame de la barque de l'art*, emploie une notion proche sans toutefois être identique, puisque le souffle *qi* est remplacé par la propension, la configuration, l'effet visuel (*shi* 勢):

⁶¹⁷ « 蔡邕書骨氣洞達，爽爽如有神力 », Xiao Yan 蕭衍, *Gujin shuren youlie pin* 古今書人優劣評. LDSFLWX, p. 81.

Ce qui fait la qualité des traits, leur onctuosité [sans nulle trace] d'hésitation, leur plénitude sans manque, c'est le fait d'être manifestement traversés, de part en part, par la force de l'os⁶¹⁸.

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

Wei Guan excellait en écriture cursive et ses contemporains disaient de lui qu'il avait acquis les tendons de Boying [Zhang Zhi], ils ne parlaient pas des os. Dame Wei, dans son *Tableau des manœuvres du pinceau*, parla la première de ces deux qualités « beaucoup d'os » et « tendons abondants ». Il faut attendre l'ouvrage *Shi manliu wen* de Fan Wenzheng pour trouver la formule: « les tendons de Yan et les os de Liu » et que « tendons » et « os » soient davantage distingués. § 207

Ce que Liu Xizai ne précise pas ici, c'est que les contemporains de Wei Guan 衛瓘⁶¹⁹ comparaient celui-ci avec Suo Jing 索靖 (239- 303), car tous les deux avaient développé une façon d'écrire proche de celle de Zhang Zhi, un calligraphe des Han de l'Est considéré comme le Saint de la cursive (*caosheng* 草聖). La comparaison se faisait en ces termes : « Suo Jing obtint la chair de Zhang Zhi, Wei Guan en obtint les tendons »⁶²⁰. Liu Xizai saute ensuite directement au célèbre essai de la Dame Wei, le *Bi Zhen Tu* [Tableau des manœuvres du pinceau], sans remettre d'ailleurs en cause la question de son authenticité. Ce traité fit date dans l'histoire critique de la calligraphie. En voici deux extraits :

Jadis, le premier ministre des Qin, [Li] Si, vit la calligraphie du Roi Mu de la Dynastie des Zhou. Pendant sept jours il soupira [d'admiration], regrettant l'absence

⁶¹⁸ « 其中截之所以豐而不怯，實而不空者，非骨勢洞達，不能幸致。 » Bao Shichen, « Lixiabitan 歷下筆譚 [Calligraphes à travers l'histoire] » in *Yizhou shuangji* 藝舟雙楫 [La double barque des arts]. LDSFLWX pp. 640-679. Traduction personnelle.

⁶¹⁹ Wei Guan (220-282) est un calligraphe célèbre des Wei ; Suo Jing un calligraphe des Jin de l'Ouest.

⁶²⁰ [衛]瓘得 伯英筋,[索]靖得伯英肉. *Jinshu, Weiguan zhuan*. Cité par Jin Xuezi, *Shugai pingzhu*, op.cit.

d'ossature [de sa propre calligraphie]. Quand le conseiller impérial, Cai [Yong], entra dans la bibliothèque Hong Du pour contempler les stèles, il resta cent jours à soupirer devant leur supériorité⁶²¹.

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

Les bons critiques ne font pas de bons calligraphes, les bons calligraphes ne font pas de bons critiques. La calligraphie de ceux dont le geste est vigoureux a une solide ossature; la calligraphie de ceux dont le geste n'est pas vigoureux a plus de chair. La calligraphie qui a une solide ossature et peu de chair est appelée « écriture tendineuse », celle qui a beaucoup de chair mais peu d'os est appelée « cochon d'encre ». La calligraphie qui a beaucoup de force et de tendon est sainte ; celle qui n'a ni vigueur ni tendon est malade. Chaque calligraphe procède en accord avec sa digestion et sa respiration⁶²².

Le lien entre santé physique et qualité de l'œuvre est explicité de façon très claire. Une calligraphie doit avoir de la tenue, de la résistance au temps, à l'usure, au démembrement. Elle a de l'ossature *gu* et de la vigueur *li*, lesquelles retiennent ensemble tous les traits d'un caractère, tous les caractères d'une calligraphie et les rendent vivants. Dans le cas contraire, l'œuvre est malade. Et c'est le calligraphe, par la force de ses os, de ses tendons et de son souffle, par l'absorption et la transformation de l'air et de la nourriture, qui leur donne santé et vigueur. Cette dichotomie marquée entre l'os-tendon et la chair n'a pas toujours été le crédo dans les appréciations des œuvres et c'est sans doute pour éviter un dérapage vers trop de rigueur et d'aridité que Liu Xizai poursuit au paragraphe suivant :

Les écritures ayant peu d'os sont appelées ironiquement « cochons d'encre ». Pourtant, ce qu'on apprécie dans l'os, c'est qu'il ne soit ni sec ni saillant. Au

⁶²¹ 昔秦丞相斯所見周穆王書，七日興嘆，患其無骨。蔡尚書邕入鴻都觀碣，十旬不返，嗟其出群。
LDSFLWX, p. 21.

⁶²² 善鑒者不寫，善寫者不鑒。善於筆力者多骨，不善筆力者多肉；多骨微肉者謂之筋書，多肉微骨謂之墨豬；多力丰筋者聖，無力無筋者病。一一从其消息而用之。*op.cit.*, p. 22.

contraire, il ne doit pas avoir la consistance d'un squelette, bien que celui-ci soit riche en os ! §211

Cependant, il ne faudrait pas concevoir un schéma corporel où les éléments s'opposent. Au contraire, les éléments travaillent ensemble et s'intègrent les uns aux autres. Nous avons vu cela dans l'utilisation des termes issus du corps humain du « Précis de calligraphie ».

Même si les termes d'os, de tendon et de chair servent de termes comparatifs dans un jugement sur deux œuvres d'art, ils correspondant pourtant à une qualité propre qui peut être atteinte grâce à une maîtrise technique. Sur la question de savoir départager les os et les tendons, de connaître et de nommer leur qualité propre, Liu Xizai écrit :

Les caractères [mûs par] une force résolue sont [dits] « osseux », ceux qui sont [mûs par] une force retenue sont [dits] « tendineux ». On utilise [ses propres] os pour obtenir [le caractère] osseux, donc les doigts doivent rester fermes ; c'est avec [ses] tendons qu'on obtient [la qualité] tendineuse, donc le poignet doit rester suspendu. §210

L'auteur nous donne ici des indications techniques pour l'obtention de qualités visuelles. L'os s'obtient par une tenue correcte du pinceau, la force mise dans les doigts permettant un solide appui⁶²³. Le tendon est obtenu par un contrôle rigoureux du geste, de sa qualité, de sa vitesse. Un poignet suspendu, donc vide, produira un maximum de tension dans le tracé. C'est comme si du vide naissait le mouvement, de la suspension l'agilité du geste. Les deux termes d'os et de tendons sont souvent employés ensemble, mais il arrive qu'un critique les emploie séparément pour souligner davantage l'une ou l'autre qualité, l'os offrant une démonstration de force et le tendon suggérant une force plus subtile. Par contre, il existe une démarcation très nette entre l'os et le tendon d'un côté et la chair de l'autre.

⁶²³ Voir « Le vocabulaire physiologique » in Yolaine Escande, *L'art en Chine*, Paris : Herman, 2001.

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

Les calligraphes ont plusieurs façons de définir la force et l'os, la forme et la configuration, mais elles ne s'éloignent jamais vraiment d'un point essentiel sur lequel Tang Taizong avait parlé clairement: « On recherche force et ossature, alors la forme et la configuration se mettent en place d'elles-mêmes ». §212

Voyons à présent le texte original :

(...) quand je copie les œuvres des anciens calligraphes, je ne me soucie nullement d'imiter l'arrangement de ses formes. Je cherche uniquement (à rendre) la force structurante *guli* ; alors les formes dans leur arrangement [spécifique] naissent d'elles-mêmes. Ce que je fais, je le réussis, parce que je me mets d'abord dans l'intention préalable.⁶²⁴

Le principe structurel et vigoureux du tracé *guli* 骨力 est nettement distingué des formes extérieures. Il ne peut être imité d'emblée, mais doit d'abord être recherché. Il faut user de son intuition visuelle et de son intelligence. Ce principe une fois obtenu, les formes extérieures vont naître de lui, autour de lui. La compréhension et l'application de ce geste qui a de l'os et de la vigueur a la propriété de faire naître les formes dans leur agencement, il commande à leur organisation, il en est le principe même. Or, il n'est accessible qu'à ceux qui savent d'abord s'installer dans l'intention, *yi* 意. Dans ce texte, il nous semble que *guli* 骨力, force de l'os, force intérieure, force structurante contient le sens de *guli* 骨理 principe de l'os, avec l'idée que ce principe est un principe de structuration, de vigueur et d'énergie. Essayons d'en savoir un peu plus sur cette force de l'os, d'en comprendre le rendu visuel et le moyen de l'obtenir. Liu rappelle que c'est l'homme qui donne à l'œuvre sa force (*liliang* 力量):

⁶²⁴ 今吾臨古人之書，殊不學其形勢，惟在求其骨力，而形勢自生耳。吾之所為，皆先作意，是以果能成也。LDSFLWX, p. 120.

Les commentateurs de la chancellerie des Tang disent qu'au début de cette dynastie le goût de la période Wei était encore bien visible à travers la calligraphie de Ouyang Xun, Xue Chuntuo, Yin Zhongrong. Et cela fut ainsi jusqu'à la période Kaiyuan, quand ce goût se modifia et s'atténua; c'est ainsi qu'on parle de leur style. Pourtant, la force se situe dans les hommes, cela ne dépend pas des époques. On doit bien observer cela. §111

Nous savons à présent que la référence à la physiologie ne suffit pas à comprendre la signification de la trilogie os, tendon et chair. Il y avait, dès l'époque où s'était mise en place la terminologie critique, un terrain commun aux écrits de l'époque qui invitait à concevoir les éléments du corps humain non seulement comme une structure interne et vivante permettant à l'organisme de tenir debout mais comme une structure apparente à travers la personne permettant la connaissance d'un individu par un tiers et que cette façon de voir les gens s'étaient reportée à l'observation des œuvres. Autrement dit, la force à laquelle nous aboutissons dans notre analyse est tout autant physique que mentale, voire morale.

Sur le plan méthodologique, nous avons articulé ces données de façon progressive, analysant tour à tour le tendon, le souffle, l'os et la chair. Nous avons « déroulé » la terminologie pour la rendre visible. M. Kawachi⁶²⁵ va plus loin dans son analyse, en suggérant que les termes issus du corps humain se reforment, à l'intérieur du vocabulaire critique, comme un corps, incorporant d'autres termes avec lesquels ils entrent en résonance. Il présente l'ensemble de la terminologie esthétique touchant à la calligraphie des caractères chinois comme un diagramme de forme humaine, avec la tête, une partie médiane et une partie inférieure (Figure 32). Son analyse ne porte pas uniquement sur le « Précis de calligraphie » mais ce texte en est une source importante (il lui consacre deux chapitres). On trouvera en annexe ce diagramme étonnant, proche du mandala, qui résume à lui seul, selon les propos de l'auteur, un long travail d'observation et de réflexion critique sur les termes

⁶²⁵ Kawachi, Kunpei 河内利治, *Hanzi shufa shenmei fanzhou kaoshi* 漢字書法審美範疇考釋 [Etude sur la terminologie esthétique des caractères chinois], *op.cit.* p. 38. Le diagramme en annexe est un document original en langue japonaise gracieusement envoyé par son auteur avec accord de publication dans cette thèse.

d'origine physiologie et les autres termes esthétiques... rendus à la physiologie par la forme dans laquelle il sont présentés.

Du corps à la personne

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

Comment cet effet de l'os est-il obtenu ? Il y a une sorte de passage d'un corps à l'autre, du corps du calligraphe au corps du texte écrit où les éléments constitutifs de la personne deviennent une qualité visible de l'œuvre. Ce qui est sous-jacent ici est que la tenue physique et morale du calligraphe est ce qui génère la tenue visuelle de l'œuvre. L'esthétique de l'os rime avec vigueur et solennité. Et ces qualités sont à rechercher dans l'ascèse morale du calligraphe. Mais nous avons vu que loin de se suffire de la présence indispensable de l'os, l'écrit devait posséder du tendon et de la chair, du souffle et des vaisseaux sanguins, de l'esprit enfin. Et cela fait le lien entre l'aspect physique, émotionnel et spirituel de l'œuvre, et du calligraphe, qui donne son corps, ses émotions et sa vie intérieure à son écriture.

Le souffle est principe de vie, que l'on apprend à réguler et maîtriser afin de transformer en soi les énergies *yin* et *yang* et de leur faire faire retour à l'union

originelle. Enfin, les trigrammes sont représentés selon deux configurations que l'on dit du ciel antérieur – avant la création du monde – et du ciel postérieur, le monde créé. Puisqu'ils sont le schéma selon lequel s'ordonnent les mutations du *yin* et du *yang*, l'adepte, en utilisant les pratiques de la méditation intérieure, cherchera à faire basculer ces énergies vers la configuration du ciel antérieur, celui de l'union avec le dao.⁶²⁶

Cette phrase de Catherine Delacour pourrait être un commentaire de cette phrase de Liu Xizai en forme de maxime avec laquelle nous concluerons notre analyse :

L'étude de la calligraphie est comme le chemin à parcourir pour devenir un être immortel. Le plus important est de forger son esprit, ensuite, de forger son souffle, et en dernier lieu de forger de son corps. § 236

L'étude de la calligraphie est comparée au chemin à parcourir pour devenir un être immortel et Liu Xizai, menant son lecteur sur le chemin de l'étude calligraphique, lui demande de garder à l'esprit cet autre chemin vers l'immortalité, comme un horizon possible. Le plus important est donc de forger son esprit (*lianshen* 煉神), en étant en contact avec des personnes et des œuvres de haute spiritualité ; ensuite, c'est de forger son souffle (*lianqi* 煉氣), en faisant en sorte que nos gestes et mouvements soient au plus juste et en dernier lieu, il est recommandé de forger son corps (*lianxing* 煉形), cette enveloppe qui donne une forme aux différents souffles, corps très présent dans le « Précis de calligraphie » à travers le cœur-conscience, la main, les os et les tendons, la respiration.

Nous trouvons chez Plotin une exigence qui n'est pas sans rappeler celle de Liu Xizai. Mais chez Plotin, il s'agira pour l'homme de se détourner du sensible, de se purifier de ses passions, de ses particularités, de son corps. Au terme de ce processus, l'âme raffinée se fera lumière et vision, pourra contempler Dieu et le Beau. Cette purification indispensable à la contemplation de l'œuvre d'art fait écho à la « pureté » (*qing* 清) et au raffinement (*lian* 煉) de soi préconisé par Liu Xizai.

⁶²⁶ Catherine Delacour, commissaire de l'exposition *La voie du Tao, un autre chemin de l'être*, 31 mars – 5 juillet 2010. Galeries nationales Grand Palais.

Chez ce dernier, la qualité esthétique d'une œuvre écrite dépend de la qualité humaine de celui qui l'écrit, de sa nature foncière (*xing* 性) et de ses dispositions émotionnelles (*qing* 情). Mais chez Plotin, on doit se débarrasser du corps et des passions quand Liu Xizai nous appelle à raffiner l'esprit, le souffle, le corps. La différence entre d'une part, un processus de raffinement long et progressif et, d'autre part, l'élimination du corps, repose sur la différence fondamentale de conception de la relation du corps et de l'esprit : dichotomie entre la forme donnée par l'âme et la matière corporelle dans la tradition occidentale ; passage graduel de la matière la plus grossière à l'esprit le plus subtil dans la tradition chinoise. La proximité n'en est pas moins frappante, en particulier dans le passage ci-dessous :

Fais comme le sculpteur d'une statue qui doit devenir belle ; il enlève une partie, il gratte, il polit, il essuie jusqu'à ce qu'il dégage de belles lignes dans le marbre ; comme lui, enlève le superflu, redresse ce qui est oblique, nettoie ce qui est sombre pour le rendre brillant, et ne cesse pas de sculpter ta propre statue.⁶²⁷

L'observation de soi comme source de figuration

L'étude de la calligraphie repose sur deux observations : l'observation des choses, l'observation de soi-même. Observer les choses pour se conformer à la réalité et s'observer soi-même pour connaître nos vertus. En procédant ainsi, il n'y a aucune préparation ou action postérieure qui ne soit déjà de la calligraphie. Quand on pratique la calligraphie, on en est conscient. §246.

A travers les notions d'observation des choses (*guanwu* 觀物) et d'observation de soi (*guanwo* 觀我) et de leur corollaire, la répartition naturelle des choses en catégories (*leiqing* 類情) et la connaissance de ses propres vertus (*tongde* 通德), Liu Xizai fait référence à la théorie de la connaissance développée sous les Song. *Guanwu* désigne une observation directe des choses, une façon de faire corps avec les choses. *Guanwo* désigne une observation de soi à partir de laquelle on va observer le réel. Cette théorie prône, pour connaître le monde extérieur, l'abandon

⁶²⁷ Plotin, *Ennéades* Volume 1, Trad. Bréhier. Paris : Les Belles Lettres poche, 1999.

des données sensibles et de l'expérience au profit du cœur (*xin* 心) et de la raison (*li* 理). Shao Yong 邵雍 (1011-1077) dans le douzième chapitre du *Guanwu neipian* 觀物內篇 [De l'observation des choses, chapitres internes], écrit :

Alors, ce qu'on appelle « l'observation des choses », n'utilise pas la vision ; n'utilise pas la vision pour observer mais le cœur, n'utilise pas le cœur mais plutôt le principe...Ce qu'on appelle observer en retour, n'utilise pas le moi pour observer les objets. Ne pas utiliser le moi pour observer les objets, c'est ce qu'on appelle utiliser les objets pour observer les objets, c'est à dire avoir la possibilité d'observer les objets depuis les objets, pourquoi le moi viendrait-il s'immiscer dans ce processus ?⁶²⁸

Le *Guanwu waipian* [De l'observation des choses, chapitres externes] complète ainsi :

La nature humaine, c'est utiliser le réel pour observer le réel; la sensibilité, c'est utiliser le moi pour observer le réel. La nature humaine est publique et claire, la sensibilité est partielle et sombre.⁶²⁹

Liu Xizai emprunte à Shao Yong les notions d'observation des choses et d'observation de soi et les relie à des notions tirées du *Grand Commentaire des Mutations des Zhou*, *leiqing* 類情 et *tongde* 通德, dans un passage déjà cité :

Dans l'antiquité, Fu Xi était un empereur. (...) Empruntant, à proximité, à sa propre personne, et, à distance, aux réalités extérieures, il créa les *bagua* (huit trigrammes)

⁶²⁸ « 夫所以謂之觀物者，非以目觀之也；非觀之以目而觀之以心，非觀之以心而觀之以理也……所以謂之反觀者，不以我觀物也。不以我觀物者，以物觀物之謂也，既能以物觀物，又安有我於其間哉？ » Shao Yong 邵雍, *Huangji jingshi* 皇極經世, *Guanwu neipian* 觀物內篇 [De l'observation des choses, chapitres internes], chap. 12. [ctext.org]. Traduction personnelle.

⁶²⁹ « 以物觀物，性也；以我觀物，情也。性公而明，情偏而暗。 » Shao Yong, *Guanwu waipian* [De l'observation des choses, chapitres externes], chap. 14. [ctext.org]. Traduction personnelle.

pour pénétrer l'efficace de la puissance spirituelle et symboliser les mille choses du monde.⁶³⁰

Liu Xizai établit une adéquation entre l'observation des choses (*guanwu* 觀物) et la répartition des êtres selon leurs conditions (*leiqing* 類情) d'une part ; entre l'observation de soi-même (*guanwo* 觀我) et la connaissance de ses propres vertus (*tongde* 通德) d'autre part. Mais alors que dans le *Grand commentaire des Mutations des Zhou*, il s'agissait de « pénétrer l'efficace de la puissance spirituelle (*yi tong shenming zhi de* 以通神明之德) », le but désigné par Liu Xizai est de pénétrer dans ses propres vertus. Par ce biais, et après avoir souligné la nécessaire disponibilité du calligraphe au monde et aux Anciens, Liu Xizai revient au calligraphe, à l'alchimie intérieure qu'il aura à accomplir à partir des données extérieures.

Pour reprendre la nomenclature de Zhang Dainian, on peut dire que Liu Xizai relie les perspectives métaphysique et anthropologiques. La métaphysique comprend tout ce qui a trait au *Livre des Mutations* et aux premières descriptions de l'engendrement continu de la Nature. L'anthropologie comprend la philosophie morale et la psychologie. En philosophie morale, les concepts représentant les idéaux ne sont pas explicitement utilisés dans le « Précis de calligraphie ». Il n'est pas question de *renyi* 仁義 (bienveillance et justice), *gong* 公 (public), *wulun* 五倫 (cinq relations humaines), *jian'ai* 兼愛 [amour universel]⁶³¹. Par contre, le concept de *zhongyong* 中庸 (la modération) y a toute sa place, non sous la forme du terme *zhongyong* lui-même mais comme principe directeur qui sous-tend la pensée de l'auteur. Il apparaît sous la forme du seul caractère *zhong* 中 (le centre) où il indique à la fois la vertu du milieu et prend des sens plus techniques comme *zhongfeng* pointe centrale ou catégorie centrale dans l'évaluation des calligraphes (entre *shang* et *xia*). Il est utilisé également en composition avec d'autres caractères

⁶³⁰ 《周易.系辞下》載：古者包牺氏之王天下也，仰則觀象于天，俯則觀法于地；觀鳥獸之文與地之宜，近取諸身，遠取諸物，於是始作八卦，以通神明之德，以類萬物之情。 *Mutations des Zhou*, « Grand commentaire », II,2. Traduction personnelle. François Jullien traduit comme suit : « (...) afin de communiquer avec le pouvoir de l'efficace infinie [à l'œuvre dans l'univers] ainsi que classer les conditions de tous les êtres. » in Jullien, François, *La valeur allusive*, op.cit., p. 26.

⁶³¹ La traduction anglaise est très explicite : *Nondiscrimination* et on pourrait aussi bien traduire « amour non discriminatoire » en référence à Mozi qui refuse les distinctions et les amitiés électives chères aux Confucéens.

comme dans *dezhong* 得中 [obtenir le centre], en opposition avec 偏 [penché, partiel].

La philosophie morale selon Zhang Dainian comprend les idéaux moraux et les concepts éthiques. Parmi ceux-ci, *de* 德 (la vertu) et *gui* 貴 (la valeur) sont les plus représentés. Dans le passage qui nous occupe, c'est justement de vertu qu'il s'agit. S'observer soi-même, c'est faire ce retour sur soi salutaire.

L'Écrit de la Luo : c'est là l'origine de toute calligraphie. A quoi sert cet écrit ? [A présenter] les cinq circulations ; quelle est la nature de ces cinq circulations ? Ce sont les cinq vertus. En conséquence, même si la calligraphie s'apprend des Anciens, en réalité il faut s'inspirer de nos multiples natures et [tendre vers] la complétude. §227.

Luo shu 洛書 [Écrit de la Luo] est un diagramme symbolique du monde où les neuf premiers nombres sont disposés en carré magique et qu'une tortue de la rivière Luo aurait apporté à Yu le Grand 禹, le fondateur de la dynastie des Xia 夏.

Et c'est cette complétude que cherche le calligraphe, à travers l'amélioration de son tempérament et de ses dispositions émotionnelles. Liu Xizai confirme ici sa confiance dans les principes confucéens. Les cinq vertus, sens de l'humain, sens du devoir, civilité, discernement et fidélité sont à l'homme ce que les cinq circulations, eau, feu, bois, métal, terre, sont au monde naturel : des axes d'organisation et de mise en ordre. Ces dispositions intérieures « bien ordonnées » rendent possible le « vivre ensemble » et la participation de l'homme à la vertu de la Nature. Néanmoins, il s'agit surtout ici d'insister sur l'importance de la vie intérieure du calligraphe au regard de l'apport de la tradition. Observer les phénomènes et les gens alentour, lire les Anciens, regarder les œuvres transmises, réfléchir à tout ce donné sensible comme à ses propres dispositions, tout est calligraphie. Tout est calligraphie, avant même l'acte d'écrire et après, une fois le pinceau posé.

Ainsi, en cette conclusion du traité, alors que nous nous croyions dans une réflexion de pure esthétique, à la recherche des critères d'une œuvre réussie, la morale nous rattrape :

Yang Zi [Yang Xiong] tenait la calligraphie pour une peinture du cœur-pensée, c'est pourquoi la calligraphie c'est l'étude du cœur-pensée. Si la qualité du cœur-pensée de quelqu'un ne soutient pas la comparaison avec les autres hommes mais qu'il souhaite que sa calligraphie dépasse celle des autres, c'est peine perdue, quand bien même il travaillerait d'arrache-pied !

C'est de cette attitude ouverte et mesurée sur le monde et sur soi-même, à l'écoute de la vie intérieure et extérieure, à l'affût de la justesse et de l'harmonie dont jaillira, ou non, la beauté d'une œuvre. Les différences dans l'utilisation du pinceau, dans le corps des caractères, dans l'élan qui ressort de la toile dépendent du niveau des connaissances et de la qualité intérieure de celui qui projette, dans son œuvre, ses aspirations.

La calligraphie est « à l'image de » : à l'image du degré d'étude, du talent, de l'aspiration. Pour résumer, la calligraphie est à l'image du calligraphe, et tout est dit. §240

Cette insistance sur le rôle de celui qui conçoit et trace les caractères, sur l'aspect *guanwo* [observation de soi], Liu Xizai la développe également en littérature. L'ouvrage *Aphorismes sur les arts de l'écrit* commence par cette phrase:

En littérature, un texte qui ne puise pas ses racines dans le cœur-esprit de l'auteur est pire que l'absence de littérature ⁶³².

La formule de Liu Xizai se trouve déjà dans le *Showen jiezi* :

Shu signifie se conformer *ru* 如 .

Liu Xizai réadapte la formule de Xu Shen. Celle-ci signifiait que les caractères avaient été forgés en empruntant la forme des êtres et des choses. Elle supposait

⁶³² « 文不本於心性有文之甚於無文。 » *Aphorismes sur les arts de l'écrit*. Zhu Yeping (ed), *op.cit.*, p. 751.

également, en plus de cette allégeance aux choses du monde, l'allégeance aux grands de ce monde, aux « cent fonctionnaires ». Le texte de Xushen dit en effet :

Cangjie, le scribe de l'Empereur Jaune, en observant les traces laissées par les oiseaux et les animaux, comprit que l'on pouvait les distinguer par leurs propriétés. Il inventa l'écriture. Les cent fonctionnaires purent ainsi gouverner le peuple et le peuple put être contrôlé. (...) ce sont les *wen*, « caractères d'écriture », qui permettent que l'enseignement des anciens se propage à la cour royale, et que l'homme de bien répande la prospérité matérielle autour de lui et devienne respectueux en se consacrant à la vertu (intérieure).⁶³³

Liu Xizai change les termes de la formule, puisque, d'une part, ce n'est plus d'écriture (*shuqi* 書契) qu'il s'agit mais de calligraphie et que, d'autre part, il ne s'agit plus de former les caractères d'après la forme des objets extérieurs ni de se conformer aux écrits des autorités mais de se conformer aux qualités internes du calligraphe : son degré d'éducation, son talent, ses aspirations.

Cette position se retrouve dans un écrit contemporain du « Précis de calligraphie » : le *Linchi xinjie* de Zhu Hegeng, publié en 1852. On peut en effet y lire :

« Si la qualité humaine [du scripteur] est élevée, alors de chaque point, de chaque trait qu'il trace émane une atmosphère de pureté (*qing* 清), de volonté inflexible (*gang* 剛), d'élégance (*ya* 雅) et d'exemplarité (*zheng* 正). Si sa qualité est basse, même si son œuvre est impressionnante de force et de vigueur, on pourra néanmoins y détecter une violence non maîtrisée. »

Ainsi, même si le scripteur a une technique parfaite et une sensibilité aux formes, sa qualité intérieure est incontournable en ce qu'elle donne une forme définitive aux traits et aux points, à l'effet d'ensemble. C'est elle qui donne à l'œuvre, sinon sa brillance, du moins sa qualité ultime. Comme si la qualité intérieure du scripteur, sa

⁶³³ Traduction Françoise Bottéro, *op.cit.* p. 19. Le texte chinois se trouve en note de la traduction du §239 du « Précis de calligraphie ».

rumination des textes et des valeurs, pouvait à elle seule brider l'élan vital pour en effacer la trop grande exubérance et par là offrir une forme présentable.⁶³⁴

En cette conclusion du « Précis de calligraphie », le terme *zhi* 志, garant de la qualité intérieure, apparaît de nombreuses fois. Nous avons tenu à le traduire par « aspiration » afin de garder son unité et de moduler son sens en fonction de ses occurrences. De la formule « écrire des caractères, c'est comme écrire ses aspirations » découlent plusieurs conséquences. D'abord, le choix de ses amis. Seuls ceux qui ont des aspirations élevées pourront parler des œuvres d'art en détails et en profondeur (§230). Ensuite, là où les non-connaisseurs voient un caprice, une « aspiration capricieuse », les connaisseurs voient un signe de maîtrise de l'attention et de la capacité de concentration, une aspiration appliquée à une seule tâche et non divisée en plusieurs (§231). Enfin, l'aspiration est l'un des trois éléments qui définissent un homme, avec le degré d'étude et le talent. Avec « aspiration », mouvement qui part de l'intérieur et projette vers l'extérieur, nous sommes à la fois proches du sens de « résolution », de « détermination » et du sens d' « intention agissante ». Nous ne choisissons pas entre un sens moral et un sens artistique : dans le *Précis des arts de l'écrit*, l'aspiration est morale, elle est résolution et fermeté du caractère, autant qu'artistique, notamment chez les peintres et calligraphes qui ont parfois des comportements étonnants, parce qu'ils veulent maintenir une concentration sans faille.⁶³⁵

On peut remarquer que la conscience de soi, le calme préalable à toute calligraphie, l'« état de calligraphie », comme on dirait en français « état de grâce », reste d'inspiration confucéenne et ne conduit jamais, dans notre texte, à un état méditatif inspiré du bouddhisme.

A l'issue de notre analyse, et avant de nous intéresser aux procédés d'écriture, nous aimerions convoquer une école de pensée qui nous semble en résonance avec le « Précis de calligraphie ».

⁶³⁴ Voir l'interprétation de ce passage dans Yen Yueping, *Calligraphy and power in Contemporary Chinese Society*, London : Routledge Curzon, 2005, p.67.

⁶³⁵ Voir la discussion de Véronique Alexandre Journeau dans son article intitulé « Problématique de traduction et de connotation en philosophie de l'art : alternance entre univocité et pluralité de sens pour *zhi* 志 et *shen* 神 » in *Journal of Translation Studies* 12 (1&2) (2009), pp. 35-62. p. 38.

Dans l'esthétique allemande du début du XX^e siècle⁶³⁶ se trouve déployée la double source de figuration à l'œuvre dans la calligraphie : la nature et soi-même. Il semble en effet que Theodor Lipps (1851-1914)⁶³⁷, figure centrale de l'esthétique psychologique, avait une intuition proche de celle de Liu Xizai quand il écrivait que l'art, contrairement à l'idée véhiculée par l'esthétique depuis sa naissance, est « représentation » et n'est pas imitation⁶³⁸. Il distinguait alors deux modes de représentation, la représentation du monde extérieur et représentation du monde intérieur⁶³⁹. A une époque légèrement plus tardive, Kandinsky, dans un ouvrage de réflexion sur son expérience artistique intitulé *Du spirituel dans l'art*, formula cette distinction différemment, la « représentation du monde extérieur » de Lipps devenant « le « Beau extérieur » et la «représentation du monde intérieur » se trouvant renommé le « Beau intérieur ». Pour ce qui est de la représentation du monde intérieur, Lipps la définit comme « l'expression de la vie spirituelle de l'âme repliée sur elle-même »⁶⁴⁰, alors que la représentation du monde extérieur repose sur une « communication intuitive avec le monde (*einfühlung*) ». On trouve là une expression analogue à celle des deux apports de l'extérieur (*wu* 物, les objets) et de l'intérieur (*wo* 我, soi-même, le moi) avec lequel Liu Xizai conclut son traité. Autre fait troublant, Lipps avait pour ambition « de fonder l'art, la musique et la littérature sur un seul principe »⁶⁴¹. Lecteur de Lipps, Wilhem Worringer a l'intuition que cette réflexion esthétique est incomplète. Il va chercher du côté d'Aloïs Riegl (1858-1905) la part manquante. Celui-ci cherche à introduire, à côté du réalisme classique pour lequel l'art est imitation de la nature, la notion de style. Il envisage l'art sur le mode de la stylisation géométrique, indépendante du matériau, de l'adresse de l'artiste, des modèles naturels. A la source de cette « volonté artistique (*kunstwollen*) », un « vouloir faire » qui gouverne le « savoir faire ». Cette « volonté d'art » est proche

⁶³⁶ Nous nous appuyons ici sur l'introduction de Dora Vallier à la traduction française d'*Abstraction et einfühlung* de Wilhem Worringer parue en 1978 aux éditions Klincksieck, dans la collection « L'esprit et les formes ».

⁶³⁷ Theodor Lipps fut très important pour l'artiste Kandinsky et pour le critique Wilhem Worringer (1881-1965).

⁶³⁸ « Theorie der Nachahmung », in *Aesthetik, Psychologie des Schönen und des Kunst*. Tome II : *Das ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*, Leipzig: Voss, L., 1906. p. 64 sq.

⁶³⁹ *Ibid.* p. 184.

⁶⁴⁰ « *des in sich beschlossenen seelischen und geistigen Lebens* », *Aesthetik*, II, p. 185. Traduction Dora Vallier. *op.cit.*

⁶⁴¹ Dora Vallier, *Abstraction et einfühlung*, *op.cit.* p. 9.

de l'intention (*yi* 意) pronée par Liu Xizai; l'aspect technique, habileté et connaissance des matériaux, est proprement la méthode (*fa* 法).

Ceci parce qu'en calligraphie, même si la méthode est importante, c'est pourtant l'idée qui lui dicte la direction à prendre. §235

Or, chez Riegl, la « volonté d'art » se manifeste dans une volonté de forme, de schématisation. « Schématisation, géométrisation, abstraction » sont des termes désignant le processus par lequel l'artiste crée des motifs purement abstraits.

Nous avons vu dans le « Précis de calligraphie » que l'intention (*yi* 意) s'opposait à la méthode (*fa* 法) tout autant qu'à la figure (*xiang* 象). L'opposition entre intention et figure est originelle, elle décrit la façon dont l'artiste crée, de la façon dont l'artiste conçoit la forme. Cette opposition originelle puise ses racines dans la métaphysique en posant l'équivalence entre l'intention du calligraphe et celle des premiers Saints créateurs d'écriture (ou simplement des premiers hommes qui voulurent s'exprimer par écrit) d'une part et celle des figures qui furent alors créées avec celles que le calligraphe crée quand il écrit d'autre part. L'opposition entre intention et méthode est du domaine de l'expérience artistique, elle décrit la façon dont le calligraphe approche de sa table de travail avec une certaine intention, un volonté de faire, et comment il met en forme cette volonté selon certaines règles qu'il apprend peu à peu à maîtriser.

En fait, cette double opposition se résout en une seule si on veut bien se souvenir que la méthode d'écriture (*shufa* 書法) consiste à mettre en forme les caractères. Le procédé de « schématisation, de géométrisation, d'abstraction »⁶⁴², pour reprendre la formule de Riegl est actif et productif en calligraphie. Il nous semble retrouver ici le débat soulevé par Liu Xizai entre la nature comme source d'inspiration et de figuration (comme le prétendait Wang Xizhi) et l'intériorité du calligraphe (comme indiquait Sun Guoting). Cette intuition qu'a eu Liu Xizai de devoir faire appel à deux sources de figuration (le monde extérieur et le monde intérieur) pour rendre compte du procédé propre à l'écriture, de devoir faire appel aux deux instances du calligraphe, son intention et sa capacité de mettre en forme

⁶⁴² Riegl, *Stilfragen: Grundlegen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Strasbourg : Heitz, 1893 (rééd 1901). p. 267.

selon des règles données, est proche de celle qu'eut Worringer de vouloir tenir ensemble, pour expliquer les procédés artistiques, l'abstraction comme volonté de forme et l'*einfühlung* comme sensibilité. Et on peut se demander si, chez les deux théoriciens, la volonté de forme n'est pas une façon de restreindre, d'ordonner le donné sensible intérieur et extérieur, si la dimension d'abstraction n'est pas là pour donner de la mesure aux afflux de sensibilité.

III-3-3 Images et procédés stylistiques au service du jugement

Tu t'efforces de cerner la vérité par les outils conceptuels de l'analyse dialectique, mais tes moyens me font penser à ces gens qui voudraient observer la voûte étoilée à travers un mince tuyau de paille, ou clouer la terre avec une épingle.

N'est-ce pas ridicule ?⁶⁴³

Au moment de la naissance de la littérature critique, qui stipulait que le musicien cherchait l'harmonie, le calligraphe l'intention, le peintre la transmission de l'esprit, le critique, lui, portant un regard réflexif sur ces arts, ne pouvait pas les aborder par les mots. Car les mots sont incapables de dire l'harmonie, l'intention et l'esprit, de dire la conscience de l'artiste d'être en lien avec l'ordre du Monde. Il lui fallait avoir recours à l'image. Au centre de l'esthétique naissante des Six Dynasties fleurissaient les images naturelles dans les textes sur la calligraphie, la musique, la peinture. *Xiang* 象 (l'image) était le plus sûr chemin pour rendre compte de *yi* 意 (l'intention), bien plus proche d'elle que *yan* 言 (la parole).

La description d'une calligraphie comme d'un tableau vivant et des caractères comme des éléments d'un paysage naturel, éléments végétaux et animaux, fut la première manière dont les auteurs de traités rendirent compte des œuvres écrites. L'idée sous-jacente étant que l'écriture du calligraphe étant le prolongement des

⁶⁴³ *Les Œuvres de Maître Tchouang*. Traduction Jean Lévi. Edition révisée et augmentée. Paris : Editions de l'Encyclopédie des nuisances, 2010. p. 141.

formes naturelles, il est logique d'utiliser des images naturelles pour parler des calligraphies.

Nous donnerons comme exemple le texte du *Caoshu Fu* 草書賦 [Rhapsodie sur la cursive]⁶⁴⁴ de Yang Quan 楊泉, *zi De Yuan* 德淵, qui vécut à la fin des Wei et au début des Jin. Fonctionnaire, Yang Quan a compilé des écrits sur la physique des Han et des Qin et sur la philosophie des mystères. Le *Caoshu Fu* 草書賦 [Rhapsodie sur la cursive] se trouve pour la première fois dans le *Yiwen leiju* 藝文類聚 [Ecrits sur l'art et les lettres par catégories] d'Ouyang Xun 歐陽詢 (époque Tang) au chapitre 74. A l'aide d'une myriade d'images, l'auteur propose une description tout en finesse de la cursive.

Parmi les six méthodes d'écritures devenues genres calligraphiques, celle de l'écriture cursive est la plus remarquable. Du Chui s'est rendu célèbre avec les genres archaïques, Huang Zhu avec la méthode [en vogue] aujourd'hui. Les caractères cherchent [à atteindre] le merveilleux, l'élan grandiose se répand [sur la toile]. [Si on veut] expliquer la subtilité du genre chancellerie, [il faut dire] la liberté des lignes tortueuses. Un peuplier [majestueux] se déploie avec force, semblable aux dragons et phénix bondissant avec élégance. Se conformer aux métamorphoses de l'Esprit, aux variations [d'intensité] du soleil et de la lune (...) L'arrangement de [ses caractères] est exécuté de belle façon, comme des constellations distribuées [en étoile]. [Ils] se répandent telles des fleurs d'encre, branches de peuplier au printemps luxueux. Soulever l'encre, étirer le caractère, comme le long sourcil d'une belle femme. Sa patine [en rend l'usage] délicieusement aisé, [ses lignes] sont semblables aux ramifications d'un long courant d'eau vive. Son ossature est robuste, comme les fondations des piliers et colonnes.⁶⁴⁵

⁶⁴⁴ Source : *LDSFLWXXB*, pp.17-18.

⁶⁴⁵ 惟六書之為體，美草法之最奇。杜垂名於古昔，皇著法乎今斯。字要妙而有好，勢奇綺而分馳。解隸體之細微，散委曲而得宜。乍楊柳而奮發，似龍鳳之騰儀。應神靈之變化，象日月之盈虧。書縱竦而值立，衡平體而均施。或斂束而相抱，或婆娑而四垂。或攢翦而齊整，或上下而參差。或陰岑而高舉，或落籜而自披。其布好施媚，如明珠之陸離。發翰攄藻，如春華之楊枝。提墨縱體，如美女之長眉。其滑澤肴易，如長溜之分歧。其骨梗強壯，如柱礎之丕基。斷除弓盡，如工匠之盡規。其芒角吟牙，如嚴霜之傳枝。眾巧百態，無不盡奇。宛轉翻覆，如絲相持。

Comme nous l'avons dit plus haut, l'idéal calligraphique des premiers artistes était de retrouver en soi-même et d'évoquer par ses traits, à travers les caractères, la figure (*xiang* 象). A cet idéal de figuration d'après la nature répondait l'art du critique consistant à parler de l'œuvre écrite au moyen d'images naturelles (*wuxiang* 物象) tirées de l'univers végétal et animal. Le pinceau se devra de courir sur le papier avec la vitesse de l'éclair, et le signe aura la force d'un tourbillon, d'une bourrasque. Il est question aussi de barbes de maïs, de dragons, tigres et serpents, d'oies sauvages et de grues. Par la suite, à partir des Song, les images relatives à l'intention du calligraphe (*yixiang* 意象)⁶⁴⁶ devaient prendre le relais. Celles-ci devaient présenter son intention, son souhait, son désir. Parallèlement à ces deux types d'images, on voit apparaître dès le V^e siècle une troisième sorte d'images, qui ont trait à la société de l'époque et qui décrivent un caractère chinois comme un personnage en se référant à l'allure, à la posture. Les images tirées de l'univers social, puisant dans le répertoire des attitudes humaines, des comportements sociaux, des heurs et déboires historiques, deviennent, au même titre que les images naturelles, véhicules de jugement. Ces images tirées de l'observation du monde humain sont proches des images naturelles en tant qu'elles proposent une description d'un état de fait traité de façon à en retenir ce qui marque, et proches des images relatives à l'intention du calligraphe, dans la mesure où cette intention peut-être mise au jour par une allure, une attitude, qui en est le contre-point visible. Liu Xizai utilise des images naturelles quand il cite les propos des critiques anciens. Quand il émet lui-même des jugements, il s'appuie le plus souvent sur des références aux autres arts, au rituel, à l'histoire, à des personnages littéraires. Fidèle au modèle du genre, Liu Xizai utilise des images tirées de paysages naturels ou représentant des animaux quand il décrit un genre calligraphique ou plus précisément le style d'un calligraphe. Ci-dessous, alors qu'il cherche à cerner au plus près les caractéristiques formelles de l'écriture sigillaire, il propose cette image :

⁶⁴⁶ Ce terme fut forgé par Liu Xie (565-520). Cf Zongqi Cai, « A historical Overview of Six Dynasties Aesthetics », in Zongqi Cai, *Chinese aesthetics*, 2004.

La sigillaire doit avoir l'aspect de dragons qui volent, de phénix qui dansent. On peut comprendre cela en observant le « Chant des Tambours de pierre »⁶⁴⁷ de Han Yu. Certains écrivent d'une façon bien ordonnée et sans changement, même des xylographes sauraient le faire! §8

L'image des dragons qui volent (*long teng* 龍騰) et des phénix qui dansent (*feng zhu* 鳳翥) véhicule une impression de force et de mouvement intense, de joie et de vitalité. Ces animaux imaginaires prêtent à la calligraphie leur dynamisme et l'entrain qu'on leur suppose. Les animaux réels ou imaginaires, puissants ou gracieux ont constitué très tôt une source nourrissante pour décrire les œuvres écrites. Liu Xizai se situe dans une tradition longue de près de deux mille ans.

Les animaux réels et imaginaires diffusent une impression de puissance et de grâce, d'amplitude dans le mouvement. Phénix, tigres et dragons représentent la magnificence. Ils pourraient sans doute évoquer pour nous la catégorie du sublime. La grandeur ou la nonchalance de leurs attitudes - dragon volant jusqu'aux portes du ciel, tigre se reposant devant les portes du Palais-, la splendeur de leurs mouvements - dragon prestigieux et tigre vibrant de force, dragon voyageant dans le firmament, danse du phénix en plein vol évoquent une beauté extrême, au-delà de l'expérience humaine. De nombreuses images, directement tirées du *Livre des Poèmes* ou des *Poèmes de Chu* ont nourri les premiers traités de calligraphie et continuent d'être porteurs de signification et soutiens de l'imagination.

Ces animaux renseignent également par la forme de leur corps. Ainsi sont privilégiées les formes enroulées du dragon des marais, de cet autre dragon enroulé sur lui-même se tournant et se retournant avant de se redresser. Mais, à la différence des textes descriptifs de la tradition où dragons et plantes étaient traités de pair, pour leur formes saillantes et bien articulées, extension sans fin des sarments de vigne, enroulements des plantes grimpantes, les images choisies par Liu Xizai et qui ont résisté au temps se font rares et convenues.

Les calligraphies sont comparées aux vols des oies sauvages au-dessus de la mer, des grues dansant dans le ciel. Les mouvements des premiers traités étaient

⁶⁴⁷ *Shigu ge* 石鼓歌 « Chant des Tambours de pierre » de Han Yu 韓愈. Ce poème fut écrit sous les Tang (618-907) pour défendre l'originalité et la valeur des caractères gravés sur les tambours de pierre ou *shigu*. Il s'agit d'un poème ancien en vers de sept pieds.

décrits avec force détails, choisis pour leur variété, comme ces oies sauvages et ces cygnes qui montaient et descendaient en plein ciel ; choisis aussi pour leur fulgurance, qui les rend comparables au vent et aux nuages. Certaines images rendaient compte du moment précis où l'animal est près à bouger, voler, bondir, et où pourtant il ne décolle pas. Cette potentialité, cette violence de l'arrêt instantané de l'oiseau qui lève ses ailes mais ne s'envole pas figurait l'effet de tension offert par la calligraphie⁶⁴⁸. La plupart des images du « précis de calligraphie » sont reprises de traités antérieurs, la veine de l'imagination n'en crée pas de nouvelles.

La calligraphie de Suo Jing est comme le souffle d'un vent impétueux ou comme un oiseau prédateur qui prend son envol [...]. § 78

Ce souffle et cet envol sont empruntés à l'Empereur Wu des Liang, Liu Xizai reprend l'image telle qu'elle et pour l'appliquer au même calligraphe. Parfois, il utilise une image ou une série d'images utilisées par un critique antérieure pour l'appliquer à d'autres calligraphes, comme dans le passage ci-dessous où, sous la plume de Yuan Ang, les tigres et dragons qualifiaient la majesté de la calligraphie de Wei Dan et les grues et les oies l'agilité aérienne de celle de Zhong You :

La calligraphie de Ouyang Xun et celle de Chu Suiliang proviennent toutes les deux de la chancellerie « en ouverture » et chaque style peut être caractérisé au plus près l'un par « robuste », l'autre par « décontracté ». Si on emprunte aux anciens critiques pour décrire [leurs œuvres], les calligraphies de Ouyang Xun sont comme des dragons puissants et des tigres majestueux et celles de Chu Suiliang [Figure 18] comme des grues qui virevoltent ou des oies sauvages qui volent, est-ce recevable? §128

L'utilisation des images selon la pratique et le répertoire des textes critiques de la tradition se fait parfois comme une citation anodine, où l'image est approuvée, mais

⁶⁴⁸ Pour plus de précision sur les images naturelles, voir Elbaz, Pascale, *Nature, allure, culture dans trois écrits sur la calligraphie chinoise du VI^e siècle de notre ère*, Mémoire pour l'obtention du Master 2 soutenu à l'Inalco en 2010. pp. 57-58.

d'autres fois avec une pointe de critique plus ou moins affirmée. La particule *hu* 乎 qui terminait la question précédente semblait suggérer un sentiment amusé de Liu Xizai envers ses prédécesseurs, chercher l'assentiment du lecteur. D'ailleurs, s'il puise au répertoire des images traditionnelles, ce n'est pas sans avoir au préalable tenté de cerner avec précision le terme adéquat, ce que ne faisaient pas les anciens critiques : « chaque style peut être caractérisé au plus près l'un par « robuste [*qiu* 遒] », l'autre par « décontracté [*yi* 逸] ». Parfois, il marque ostensiblement son incompréhension :

La calligraphie de Yu Shinan dérive de celle de Zhiyong. Elle ne montre pas beaucoup de force extérieurement et donne plus d'importance à la force interne des tendons et des os. Xu Hao avait dit que les œuvres de Ouyang Xun et Yu Shinan ressemblent à un aigle puissant. Que l'écriture de Ouyang Xun ressemble à un aigle, c'est facile à comprendre. Mais que cela soit ainsi aussi pour celle de Yu Shinan, c'est plus difficile à comprendre. §117

Quand il émet lui-même des jugements, il s'appuie le plus souvent sur des références aux autres arts, au rituel, à l'histoire, à des personnages littéraires.

La sigillaire de la dynastie Zhou présente des lignes sinueuses et détaillées comme celui des *Tambours de pierre*. La sigillaire de la période Qin (*xiaozhuan*) est simple et droite comme dans les stèles *Yishan* [Mont Yi] ou *Langya tai* [Terrasse du Mont Langya]. La différence entre les deux est comparable à celle qu'il y a entre un chapeau de chanvre et un chapeau de soie.

Comme nous l'avons noté dans la traduction de ce paragraphe, le chapeau de chanvre nécessitait beaucoup de tissus, était très compliqué à confectionner et on lui préférait le chapeau de soie, plus simple de confection. Ici, la sigillaire des Zhou est comparée au chapeau de chanvre de confection ardue et la sigillaire des Qin est comparée au chapeau de soie, plus facile à réaliser. Grâce au parallèle entre l'évolution des styles d'écriture et l'évolution de la confection des objets rituels, on voit que l'évolution des styles va dans le sens d'une simplification et qu'elle est dotée d'une valeur laudative. En dehors du degré de difficulté de la confection, il

est fait référence ici à la complexité ou à la simplicité de la ligne : circonvolutions d'un côté, droiture de l'autre, exhubérance et restriction, multiplication des points et division des traits. En ce qui concerne l'agencement des caractères dans l'espace, ceux des *Tambours de pierre* occupent chacun un espace variable, quand les caractères de la *Stèle du Mont Yi* [Figure 27] entrent tous dans un espace qualifié. Les composants de chaque caractère dans les *Tambours de pierre* n'ont pas encore trouvé leur place, ils sont additionnés sans véritable homogénéisation ; ceux de la *Stèle du mont Yi* sont intégrés, forment un tout, il suffit de regarder le caractère *ming* 明, troisième caractère en partant du haut de la colonne à l'extrême gauche, pour s'en convaincre.

L'écriture, comme le rituel, subit une normalisation. Et l'observation de l'écriture d'une époque permet de comprendre les règles de la société de l'époque, en particulier quant aux rapports aux règles et aux normes :

Les stèles de la dynastie Qin expriment la force, celles de la dynastie Han une atmosphère grandiose. Il n'existe pas d'œuvre en calligraphie qui ne reflète la façon d'être des hommes et la civilisation de chaque époque. Dans la préface du *Résumé sur les inscriptions sur pierre et sur bronze*, il est dit : « Si on observe les écrits et les peintures de la dynastie Jin, on peut connaître les coutumes de cette époque. En observant la calligraphie Tang, on peut comprendre les règles de la société et des gens de l'époque Tang. » En réalité, il en est vraiment ainsi.

Liu Xizai utilise des analogies, comme plus haut entre le rituel et l'écriture. Il utilise également des arguments de type logique, qui font penser à la logique des présocratiques et des querelles qui s'en suivirent.

Le nom de *lishu* indique génériquement ce type d'écriture de chancellerie tandis que la chancellerie « en ouverture » en est une constituante. Pour donner un exemple, on peut dire que si le marteau est de fer, tout fer n'est pas marteau.

Il s'agit de distinguer ce qui, dans le nom d'une écriture, désigne le genre, à savoir la catégorie à laquelle elle appartient, sous laquelle elle se range, répondant essentiellement à un besoin de classement et les différents types d'écriture qui

peuvent entrer dans cette catégorie. Avec cet argument, il met en parallèle l'élément du fer et la catégorie de l'écriture de chancellerie d'une part et le marteau et l'écriture la chancellerie « en ouverture » d'autre part. Le marteau est un exemple parmi d'autres d'objets en fer, comme la chancellerie « en ouverture » est un exemple parmi d'autres d'écriture de chancellerie. Liu Xizai raisonne ici au niveau des catégories et des sous-catégories et non dans le rapport d'une matière et de différents objets faits de la même matière. Ou bien, on peut dire que le matériau « chancellerie » est travaillé dans une forme particulière qui est la chancellerie « en ouverture ».

Liu Xizai puise les images dans la vie sociale des lettrés. Il parle de musique et d'art de l'épée.

L'écriture des scribes est une simplification de la sigillaire, afin de faciliter le travail des petits fonctionnaires. Ensuite, cette écriture s'est développée sans retour possible, son usage devenant de plus en plus vulgaire. Prenons une métaphore musicale : les sons descendent à partir du son central et après les cinq sons deviennent inaudibles. Donc, la chancellerie « en ouverture » est la norme de la chancellerie. §23 (extraits)

Toute l'écriture de chancellerie naît de la sigillaire, comme le son *zhi*⁶⁴⁹ naît du son *gong* (...).⁶⁵⁰

La musique chinoise est composée de cinq tons, *gong* 宮, *shang* 商, *zhi* 徵, *yu* 羽, *jue* 角 et tous les tons dérivent du ton central, *gong*.⁶⁵¹ Il y a, entre les sons de la gamme pentateunique, un lien de dérivation quasiment physique mis en rapport avec le passage d'un genre calligraphique à l'autre. L'évolution des formes écrites est comme mue par une nécessité intrinsèque et indépendante. Cela fait référence à la dynamique des cinq éléments qui, dans la Chine ancienne, rend compte de la transformation des phénomènes du monde. La dérivation des notes de musique est une des mutations de la matière, vision que l'on trouve déjà dans le *Huainan zi*

⁶⁴⁹ *Zhi* est la quatrième note de l'échelle pentateunique, *gong* étant la première.

⁶⁵⁰ 書之有隸，生於篆，如音之有徵，生於宮。故篆取力弇氣長，隸取勢險節短，蓋運筆與奮筆之辨也。
§ 26.

⁶⁵¹ Sur ces aspects, voir Lothar von Falkenhausen, *Suspended music*, University of California Press, 1993.

[Prince du Huainan] 淮南子, au chap. 4 « Tuxing xun 墜形訓 [Leçon sur les formes de la terre] » :

Les sons se distribuent en cinq notes. *Gong* est la note principale ; les couleurs se déclinent en cinq nuances, jaune est la principale ; la saveur a cinq variations, le doux est la principale ; les positions ont chacune leur propriété, la terre est la principale ; C'est pourquoi la terre se raffinant donne naissance au bois, le bois se raffinant donne naissance au feu, le feu se raffinant fait naître le nuage, le nuage se raffinant fait naître l'eau, l'eau s'en retourne à la terre. Le doux fait naître l'aigre-doux, l'aigre-doux fait naître le piquant, le piquant fait naître l'amer, l'amer fait naître le salé, le salé retourne au doux. La variation du son *gong* fait naître le son *zhi*, la variation du son *zhi* fait naître le son *shang*, la variation du son *shang* fait naître le son *yu*, la variation du son *yu* fait naître le son *jue*, la variation du son *jue* fait naître le son *gong*. C'est pourquoi on utilise l'eau pour pacifier la terre, la terre pour pacifier le feu, le feu pour transformer le métal, le métal pour redresser le bois, et que le bois s'en retourne à la terre.⁶⁵²

On trouve dans le *Shupu* de Sun Guoting une vision similaire, où l'écriture et les formes des caractères sont expressément assimilées à une substance. Nous citons ici la traduction de Zhang Zhonghe et de Hans H. Frankel :

Critics say : « These four masters stand out as unsurpassed in ancient and modern times, but the modern ones [Wang Xizhi and Wang Xianzhi] are not up to the level of the ancient ones [Zhong You and Zhang Zhi] : the ancient ones have substance, whereas the modern ones have elegance . » Substance develops form generation to generation, but elegance shifts with popular fashion. Although in the beginning, writing was fit just to record language, [later] it was modified to become lighter, and with galloping speed the proportions of substance and elegance changed in three stages in continuous development : that is a constant principle of all matter.⁶⁵³

⁶⁵² Voir texte original en note du §26

⁶⁵³ 評者云：「彼之四賢，古今特絕；而今不逮古，古質而今妍。」夫質以代興，妍因俗易。雖書契之作，適以記言；而淳醜一遷，質文三變，馳驚沿革，物理常然。Sun Qianli (Guoting), *Shupu* 書普 [Traité de calligraphie], introduit, traduit et annoté par Zhang Zhonghe et Hans H. Frankel, *op.cit.*, p.1.

L'auteur des Tang distingue la substance originelle et simple (*zhi* 質) des anciens et l'élégance recherchée des modernes ; il distingue la transmission d'une tradition et les changements de goût liés à la mode. Ce que les traducteurs ont rendu par « matière » correspond dans le texte original à (*wu* 物), les objets. Autrement dit, les formes de l'écriture et les genres calligraphiques sont pris dans le mouvement de l'histoire, qui est faite de transmission et de transformation. Liu Xizai, dans sa métaphore musicale, embrasse ces deux niveaux d'analyse, les transformations inhérentes aux cinq éléments et les transformations à l'œuvre dans l'histoire.

Plus précisément, ces transformations vont nécessairement dans le sens du déploiement, rendu par l'analogie avec le déploiement des cinq sons à partir du son central, et ce, jusqu'à avoir atteint l'harmonie. Par la suite, le son se résorbe dans le silence. De même, l'écriture se déploie en un genre harmonieux et régulé, puis s'éteint en perdant ses caractéristiques propres dans la masse des gens. Le passage fait explicitement référence à un passage du *Zuozhuan* [Commentaire des Printemps et Automnes] :

Quand les Anciens Rois faisaient jouer de la musique, c'était pour que toutes les affaires trouvent une mesure, c'est pourquoi il y a cinq mesures, qui vont du plus lent au plus rapide, de l'origine à la périphérie ; et quand le son central se déploie, alors les cinq sons se déploient [à leur tour] puis il n'y a plus de son. Commentaire de Du Yu : « Cela veut dire que la musique que faisaient jouer les Anciens Rois atteignait le son central ; le son se formait, les cinq sons se déployaient puis s'arrêtaient. » Commentaire de Yang Bojun : « Les cinq sons *gong*, *shang*, *yue*, *zhi*, *yu*, certains sont lents, d'autres rapides, certains sont à l'origine, d'autres à la périphérie, ces sons s'harmonisent et atteignent l'harmonie centrale, puis se résorbent dans le silence. ⁶⁵⁴

⁶⁵⁴ « "先王之乐，所以节百事也，故有五节，迟速本末以相及，中声以降，五降之后，不容弹矣。” 杜预注：“此谓先王之乐得中声，声成，五降而息也。” 杨伯峻注：“宫商角徵羽五声，有迟有速，有本有末，调和而得中和之声，然后降于无声。” » *Zuozhuan. Zhaogong nian* 左传·昭公元年 [Commentaire des Printemps et Automnes. Année Zhao Gong.] Traduction personnelle.

Les sons, passés l'état d'harmonie, se résorbent dans le silence, comme l'écriture, passé un certain stade d'équilibre et de régulation, se résorbe dans le néant formel, sans retour possible.

Pour terminer sur les images empruntées à l'art, nous citerons le texte suivant qui fait intervenir la couleur :

Pour comprendre le rapport entre la cursive et les deux autres genres, on peut prendre une image tirée de la peinture : quand on veut obtenir une couleur vert sombre, il suffit de mélanger du bleu et du jaune, inutile de se procurer de surcroît du vert sombre. §38 (Extrait)

Un autre registre est utilisé pour parler des formes de l'écriture et du maniement du pinceau, celui de l'art de l'épée. A propos des formes des écritures sigillaire et de chancellerie, Liu Xizai écrit encore :

La forme de l'écriture de chancellerie est opposée à celle de la sigillaire, mais l'idée de la première est complémentaire de celle de la seconde. Dans la droiture la plus rigide, conserver la courbe; dans l'inflexibilité, laisser résider la souplesse. De cette façon, l'écriture a toute sa saveur, autrement c'est comme saisir une épée en lançant un regard de colère : cela suffit à montrer qu'on ne sait pas l'utiliser.

L'homme qui, ne sachant pas manier l'épée, lance un regard de colère, est semblable au calligraphe qui donne une forme extérieure à ses caractères sans leur donner de direction, d'ossature. Les images tirées de l'art de la guerre sont nombreuses en calligraphie, à commencer par celles proposées par Dame Wei dans son *Tableau des manœuvres du pinceau* et le maniement du pinceau souvent mis en parallèle avec celui de l'épée. Cette tradition est ici reprise avec une pointe d'humour, et on imagine sans trop de mal le mauvais guerrier qui tente de soumettre son adversaire d'un regard occultant son ignorance de l'art guerrier. Autre outil de guerre, la flèche :

Les genres régulier et courant sont tous deux nés avec Zhong You. Que sa calligraphie soit d'une grande habileté ou maladroite, aucun calligraphe postérieur n'a été capable de l'égaliser. Sun Guoting dans son *Traité de calligraphie*: "Yuan Chang [Zhong You] n'écrit pas le *caoshu*", ceci ne ressemble-t-il pas à ce qu'a dit Bohun Wuren: "Faire partir par inadvertance une flèche sans savoir tirer à l'arc". § 72.

L'arbalète, invention du IV^e siècle avant notre ère en Chine, a été une arme redoutablement efficace. Son utilisation suppose la maîtrise du geste (bander l'arc) afin d'obtenir la précision de la trajectoire. Parti du corps du tireur (entre épaule et poitrine), le coup peut traverser une longue distance et atteindre sa cible⁶⁵⁵. Mais l'instrument est si puissant que, même sans intention préalable (*bushe zhishe* 不射之射), le coup porte quand même. Zhong You pouvait écrire en cursive sans se soucier de son genre d'écriture : son geste était si sûr, si maîtrisé, qu'il atteignait au but sans même le désirer, produisant une cursive qui ne cherchait pas à en être ou, plus précisément, produisant une écriture régulière fort proche de la cursive. Le registre de la guerre est visible dans les termes utilisés pour décrire le maniement du pinceau :

En conséquence, l'écriture sigillaire choisit de concentrer la force et d'allonger le souffle, l'écriture officielle a recours à un mouvement puissant et à un rythme saccadé ; ainsi en est-il des deux procédés de maniement du pinceau [qui portent des noms différents selon ces deux types d'écriture] : « mouvoir (*yunbi* 運筆) » et « manier avec force et rapidité (*fenbi* 奮筆) ». § 26 [extrait]

Le registre de la guerre est même si présent, que les calligraphes sont comparés à des stratèges. Comme eux, ils doivent savoir organiser leurs troupes, les installer dans la bonne configuration :

⁶⁵⁵ « Le potentiel naît de la disposition (en stratégie) », in Jullien, François, *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*. Paris : Seuil, 1992. p. 25.

En calligraphie, on utilise la pointe centrale, comme les troupes sont fortes quand elles sont alignées (*zhi wei zhang* 直為壯); sinon, [le pinceau] courbe est comme les troupes [installées] en courbe : sans force (*qu wei lao* 曲為老). Les stratèges (*bingjia* 兵家) ne veulent pas se montrer sans force face à leurs troupes, pourquoi les calligraphes feraient-ils autrement ? § 178.

Nous avons parcouru le « Précis » à la recherche des images utilisées par l'auteur et de la façon dont elles concouraient à bâtir un système esthétique cohérent. Nous avons dit que ce système cohérent avait pour idéal l'harmonie, pour principe la mutation et pour moyens rhétoriques la convocation de couples de notions opposées et complémentaires. Nous savions d'entrée de jeu que Liu Xizai avait comme livre de chevet le *Zhuangzi* et plus particulièrement le chapitre XVII intitulé « La crue d'automne - Petite leçon de métaphysique » (Figure 1). Or, Que trouve-t-on dans ce chapitre ? Une mise en garde peu favorable à l'analyse conceptuelle et à la précision terminologique, puisque ces moyens sont comparés à un mince tuyau de paille dont les gens qui voudraient observer la voûte étoilée se serviraient en vain. Gageons qu'à travers fables et anecdotes, Liu Xizai pensait trouver des moyens plus sûrs que ces tuyau de paille pour dévoiler un des pans du *Dao*.

La réflexion sur la calligraphie nous est apparue comme une pensée qui s'ancre dans la métaphysique et la morale et se développe dans l'esthétique, comme la floraison sur un arbre centenaire, comme un « surcroît » de beauté et de sensibilité se déployant à partir d'une vie sobre et régulée sur la Nature et sur les Anciens. Les moyens utilisés pour déployer cette réflexion avaient pour but de faire entrer efficacement le lecteur dans les différentes couches de sens et dans les différents domaines de la pensée. C'est pour nous orienter dans ces différents domaines, distincts mais intrinsèquement liés, que nous avons fait appel aux catégories de Zhang Dainian. Les domaines délimités (métaphysique, anthropologie) sont apparus comme poreux mais néanmoins utiles, car délimitant un champ de réflexion avant de le relier à un autre champ et d'effacer une démarcation où la pensée est à l'étroit et où les concepts se trouvent amoindris.

EN CONCLUSION

Le *Précis des arts de l'écrit* fut écrit à une époque où certains parmi les lettrés prônaient une revitalisation de l'éducation confucéenne en vue de former des jeunes gens de haute qualité intellectuelle et morale. Liu Xizai fut directeur de l'Académie Longmen à Shanghai dès 1866. Il y assumait ses fonctions jusqu'en 1880 où, terrassé par la maladie, il choisit de rejoindre la province du Jiangsu, son pays natal. Un de ses amis proches était alors directeur de l'Arsenal du Jiangnan à Shanghai et c'est dans un bateau à vapeur de l'arsenal, véhicule témoin de la modernisation de la ville, que Liu Xizai effectuera son dernier voyage, la remontée du fleuve Yangzi jusqu'au Nord de Yangzhou.⁶⁵⁶

Shanghai, dont la culture commerciale était bien implantée depuis plusieurs décennies, était devenue dans la deuxième moitié du XIX^e siècle à la fois le symbole de la modernité et de l'ouverture vers l'Ouest⁶⁵⁷. Tous les domaines et tous les échelons de la société étaient touchés par ces changements. Un commerce galopant, des finances dynamiques, une mode urbaine touchant les vêtements comme les activités de loisirs s'affichaient en ville. Même si la modernisation et l'occidentalisation ne concernaient qu'une petite fraction des habitants de la ville, toutes les couches de la société étaient impactées par une intense circulation des biens et des services. Dans cette ébullition économique et culturelle, un mode de pensée politique révolutionnaire était né. Des écoles de traduction et des instituts technologiques, comme l'arsenal du Jiangnan faisaient une part grandissante aux disciplines occidentales. A la fin des années 1880, des académies réformistes virent le jour, qui mettaient au centre de leur *curriculum* les réflexions sur des sujets contemporains et dont les bibliothèques proposaient des livres occidentaux. Citons parmi elles l'Académie Guangya 廣雅書院, fondée en 1888 à Canton et sponsorisée par Zhang Zhidong 張之洞 (1837-1909).

⁶⁵⁶ Elman, Benjamin A. (ed), Woodside, Alexander (ed), *Education and Society in Late Imperial China, 1600-1900*. Berkeley, Los Angeles London: University of California Presse, 1994. (Studies on China)

⁶⁵⁷ A propos de cette culture commerciale: Lu, Hanchao, *Beyond the Neon Lights: Everyday Shanghai in the Early Twentieth Century*, Berkeley: University of California Press, 2004.

Liu Xizai, resté en dehors de ces bouillonnements, y fut néanmoins sensible et sans doute cela le conduisit-il à affirmer toujours plus sa confiance en la tradition et dans les bienfaits de l'étude. Il appartenait en effet à cette famille de lettrés décidés à sauver la Chine de la dépravation et à la soustraire aux griffes de l'Occident par un retour conscient et fécond à la tradition chinoise. Or, si la personne et l'œuvre de Liu Xizai ont connu un regain d'intérêt depuis les années 80 en Chine, c'est non seulement pour sa posture d'intégrité morale mais également parce qu'il a permis à toute une génération d'intellectuels et de futurs dirigeants de savoir puiser dans la tradition la force d'un renouvellement de la pensée et de la pratique publiques. Ce renouvellement de la pensée en s'appuyant sur la tradition, nous avons pu le voir à l'œuvre tout au long du « Précis de calligraphie » et avons pris soin de souligner les décalages entre les citations d'auteurs ou de livres anciens et l'utilisation de ces citations ou concepts dans le cadre d'une réflexion sur l'art de la calligraphie, sur l'appréciation des œuvres et, plus largement, sur la Voie pour être calligraphe. Il ressort de ce traité une certaine posture morale, une certaine signature marquant la classe et le milieu de son auteur. On comprend que cette posture ait pu, selon le contexte politique dans lequel ce texte a été lu, susciter éloges ou critiques.

Xu Linxiang, dans un article paru en 2006⁶⁵⁸, tente de montrer l'apport de Liu Xizai à la modernisation de la pensée et, plus largement, de la civilisation chinoise. Il s'inscrit en faux contre l'idée selon laquelle les valeurs traditionnelles de la civilisation chinoise furent, jusqu'à la rencontre brutale et décisive avec l'Occident, un frein à la modernisation de la Chine. Ces valeurs traditionnelles, ce sont les valeurs prônées par le confucianisme, les valeurs que Liu Xizai prit pour références et enseigna à ses élèves quand il fut responsable, pendant quatorze ans, de la formation de l'élite chinoise. Or, selon Xu Linxiang, ces valeurs, au cœur même de la civilisation chinoise, au cœur de l'enseignement de Liu Xizai à la fin du XIX^e siècle, contiennent en elles le ferment nécessaire à la modernisation. L'auteur commence par un portrait de Liu Xizai en reprenant des extraits de la biographie qui lui est consacrée dans le *Qing shigao* ainsi que diverses présentations élogieuses faites

⁶⁵⁸ Xu, Linxiang 徐林祥, *Rongzhai Longmen shuyuan yu Zhongguo zaoqi xiandai hua* 融齋龍門書院與中國早期現代化 [Contribution de l'Académie Longmen du temps de Liu Xizai aux débuts de la modernisation de la Chine], in *Guangdong shehui kexue* 廣東社會科學, 2006. (n°4)

par des contemporains célèbres. Il rappelle que Liu Xizai mettait ses idées en pratique. Il vivait de façon frugale, consacrait la plupart de son temps à l'étude ou à l'enseignement, évitait les cercles de lettrés : une façon de se tenir loin des arguties et d'être fidèle à ses principes de vie valorisant la simplicité, l'intégrité, la modestie. Loin d'être le représentant vieillissant d'une éthique surannée, il incarnait, par sa personne et par son comportement, une série de valeurs plus que jamais d'actualité à l'extrême fin du XIX^e siècle.

L'Académie Longmen eut comme particularité, tout au long de son histoire, de former les élites par l'étude approfondie des classiques et par l'étude de l'art de gouverner. Dans cette double perspective, l'une tournée vers la fortification de la personnalité des candidats et l'autre tournée vers la capacité à gouverner, Liu Xizai et les responsables successifs de l'Académie mirent l'accent sur l'importance de corriger ses aspirations et de mettre en pratique ses connaissances. En cela, Liu Xizai exerça une influence réelle sur les étudiants de l'Académie dont certains allaient être amenés à jouer un rôle important dans le destin de leur pays. L'auteur de l'article va même plus loin, en analysant l'influence de cette orientation pragmatique sur l'éducation, la gestion des relations étrangères et la politique de construction des villes en Chine moderne. Dans son analyse, il souligne le principe essentiel de l'enseignement de Liu Xizai et de la ligne directrice qu'il donna à l'Académie sous sa présidence : affiner sa personnalité morale et s'occuper des tâches officielles n'étaient qu'une seule et même chose.

Le même Xu Linxiang, tout récemment, a publié un article où il essaie de montrer que la personnalité et la prise de position moraliste et pratique de Liu Xizai, ayant contribué à former une partie de l'élite lettrée de la fin du XIX^e et début du XX^e siècle, se font sentir jusqu'à aujourd'hui⁶⁵⁹. Ces articles sont à replacer dans le cadre de la recherche par les hauts responsables en Chine actuelle de modèles de conduite et dans la tentative des chercheurs de prouver que la civilisation chinoise avait en son cœur tous les ingrédients nécessaires pour se réformer. Les éloges répétés de Liu Xizai lors du bicentenaire de sa naissance l'an dernier allaient tous

⁶⁵⁹ Xu, Linxiang 徐林祥, «Liu Xizai, Longmen shuyuan yu jindai biange 劉熙載、龍門書院與近代變革 [Liu Xizai, l'Académie Longmen et les transformations de la Chine contemporaine]», in Mo Qikang 莫其康 (ed), *Liu Xizai yanjiu* 劉熙載研究 [Recherches sur Liu Xizai]. *Xinghuashi mingren yanjiu congshu* 興化歷史名人研究叢書 (Tome 1). Nanjing : Fenghuang chubanshe, 2012.

dans ce sens. *A contrario*, l'édition du *Précis des arts de l'écrit* datée de 1978 affichait ouvertement sa méfiance à l'égard d'un lettré certes brillant mais porteur des valeurs archaïques de la Chine impériale⁶⁶⁰.

La lecture de ces articles de recherche et de presse nous a conforté dans l'analyse que nous avons menée du « Précis de calligraphie ». Ce n'est pas sans raison que nous avons souligné l'emprise de la quête morale sur l'esthétique. Selon Liu Xizai, la recherche du sens moral à travers l'étude des textes classiques et son application à travers les actes quotidiens et officiels trouve son expression esthétique dans la recherche des modèles édifiants et son application à travers l'écriture. Une écriture qui ne cherche pas à plaire, ne cherche pas à être reconnue, mais se cherche et se déploie avec rigueur et sincérité. Et pour cause. Liu Xizai avait mis en garde son lecteur, dans l'introduction du *Précis des arts de l'écrit* :

L'art est la forme visible du *dao*.

Si « l'art est la forme visible du *Dao* 道 », son étude est la quête de toute une vie. C'est d'abord à l'intérieur de la tradition chinoise que nous avons mené notre étude de la quête de Liu Xizai. On pourrait parler d'une méthode « intra-culturelle » que nous avons mené de deux façons. Nous avons retracé les positions prises par Liu Xizai par rapport à l'héritage critique. Nous avons confronté sa posture avec celle de deux grands hommes, lettrés ayant joué un rôle important dans les affaires de la Chine, à savoir Ruan Yuan, qui le précède et Kang Youwei qui le suit. Face aux deux, Liu Xizai apparaît plus modéré dans ses choix esthétiques. Il se révèle moins scientifique dans ses méthodes d'analyse des œuvres que Ruan Yuan, moins impliqué dans l'analyse du lien entre l'esthétique de la calligraphie et les formes du gouvernement que Kang Youwei, ignorant tout désir de réforme tant de l'art d'écrire que de celui de gouverner.

Parallèlement nous avons pu, quoique dans une moindre mesure, examiner le « Précis de calligraphie » à l'aune de certains artistes ou de certaines notions développées dans l'esthétique occidentale afin de voir si les questionnements

⁶⁶⁰ Voir le texte de la préface de l'édition de 1978 in Liu Xizai, *Yigai* [Précis des arts de l'écrit], Shanghai : Shanghai guji chubanshe chuban, 1978.

soulevés et les réponses proposées par Liu Xizai pouvaient y trouver des échos. On pourrait parler d'une méthode « inter-culturelle ». Les recours à Platon, à Plotin, à Saint-Thomas, nous ont aidé à positionner les réflexions esthétiques de Liu Xizai dans un univers conceptuel où il n'y a pas de rupture entre l'homme et la nature, entre le sujet et l'objet et de nuancer la conception de l'œuvre d'art comme un corps, un corps faisant davantage signe vers un corps vivant et changeant que vers une entité parfaite. Le recours à l'esthétique allemande nous a permis de souligner le parallélisme entre le texte de Liu Xizai et les recherches en Allemagne à la même période, quand l'esthétique psychologique, mettant en avant l'artiste dans sa relation intuitive avec le monde (c'est la définition même de l'*einfühlung*), se frotte à la pensée de l'abstraction.

A la lumière des quelques échappées comparatistes, nous avons pu proposer une nouvelle « découpe » du « Précis de calligraphie ». La première partie consacrée à la genèse des genres calligraphiques et à la question des appellations et la seconde partie concernant la revue chronologique des calligraphes et des œuvres peuvent être considérées comme une seule et même partie relevant de l'histoire de l'art. Dans le premier volet, on trouve des considérations diachroniques : les genres d'écriture sont considérés du point de vue de leur évolution dans le temps ; et des considérations synchroniques : Liu Xizai étudie les caractéristiques stylistiques propres de chaque genre, en fonction de la structure et de la forme de ses caractères, jusqu'à cette conclusion sur les deux grandes familles, la régulière et la cursive. Le second volet est entièrement diachronique : il expose, pour chaque période historique, la naissance, la permanence ou la disparition de certains genres, évolutions qui se font en parallèle. Tout en rendant compte des œuvres et des artistes du passé, Liu Xizai les ordonne selon la valeur que la tradition leur a attribuée et remet en cause les jugements de valeur qui se sont perpétués ou du moins en fait ressortir les raisons diverses, politiques, géographiques, et la relativité.

La troisième partie consacrée à la méthode d'utilisation du pinceau et la quatrième partie qui expose la méthode de composition dans l'espace peuvent être regroupées en une seule partie relevant d'une méthode pratique. Cette méthode est

écrite par un praticien de la calligraphie même si filtre ça et là un esprit critique sur la pertinence des conseils des anciens sur le sujet.

La cinquième partie concernant les jugements d'appréciation des œuvres et la terminologie adéquate et la sixième partie exposant les relations intimes entre le calligraphe et son œuvre peuvent être regroupées en une seule partie qui touche précisément à l'esthétique, à savoir à la réflexion sur les rapports entre l'art, le beau et la sensibilité. On passe de l'une à l'autre de façon tout à fait naturelle, comme un glissement. Liu Xizai a en effet tenté de donner des critères objectifs d'évaluation d'une œuvre, non pas tant en la classant selon son degré de réussite mais en cherchant une terminologie adéquate pour décrire les caractéristiques propres de chaque œuvre. Or, son analyse l'a amené à l'auteur de l'œuvre, au calligraphe. Car toutes les qualités formelles et visuelles d'une calligraphie trouvent leur racine dans le degré de maturité du geste et de l'esprit de celui qui écrit, dans le savant dosage entre tension et attention, agir et non agir. C'est donc bien au calligraphe de travailler sur ses « vertus » en amont, pendant tout le temps où il n'a pas son pinceau en main.

Nous nous trouvons en face d'un essai en trois parties précédées d'un préluce (§1-§2) :

- I. Histoire de l'art calligraphique : genres (évolution et caractéristiques) ; calligraphes et œuvres par période historique (§3-§168)
- II. Méthode pratique de calligraphie : utilisation du pinceau et composition dans l'espace (§169-§204)
- III. Esthétique de la calligraphie : jugements d'appréciation et rapports entre l'artiste et son œuvre (§205-§246)

Cette classification, que nous ne pouvions faire qu'après une analyse minutieuse du « Précis de calligraphie », met en relief la richesse de cet essai, la diversité des méthodes employées et l'étendue des domaines considérés.

Le « Précis de calligraphie » offre sur le plan de son objet comme de sa méthode une grande étendue, inédite dans la tradition chinoise. Les travaux théoriques et critiques sur l'art de l'écriture existent depuis le III^e siècle de notre ère

mais se limitent à un objet (un ou plusieurs genres calligraphiques ; les calligraphes du passé et du présent ; la relation entre le calligraphe et l'écriture qu'il produit) et à une méthode (revue historique ; travail critique ; essai esthétique). Voici réunis ici ces trois objets et ces trois méthodes dans un seul et même essai. Qui plus est, cet essai s'intègre dans une réflexion plus vaste sur les arts et cette réflexion sur les arts a l'ambition de rendre compte du *Dao* 道, à savoir du sens ultime de tout être et de toute chose. Cet emboîtement de sens et cette perspective si vaste a de quoi émerveiller.

A la lumière de cette analyse, nous aimerions conduire nos futures recherches dans trois directions qui doivent, pour être productives, être menées de front.

La première concerne l'histoire de l'art. Nous avons lu, parallèlement au « Précis de calligraphie », le livre publié récemment sous la direction d'Alain Mérot et intitulé *Histoire de l'art de l'an mille à nos jours*⁶⁶¹. Nous y avons observé le cheminement des auteurs à travers les grandes périodes (l'art roman, l'art gothique, la Renaissance), des grandes œuvres et les grands artistes. La façon de procéder, de « dégager cette longue chaîne d'actions et de réactions, d'assimilation et de rejets » rejoint les procédés mis en pratique par Liu Xizai. Le principe qui gouverne cette histoire de l'art, à savoir « pour rester concerner [par son patrimoine artistique], il faut pouvoir goûter, donc discerner »⁶⁶² rejoint celui qui guide Liu Xizai. Nous aimerions comparer davantage les récits qui, rassemblés, forment l'histoire de l'art et comprendre comment cette histoire s'est écrite et s'écrit aujourd'hui en Chine.

La seconde concerne l'esthétique. La troisième partie du « Précis des arts de l'écrit » est proprement esthétique, non seulement par son objet mais par sa méthode. Elle ne suit plus les développements historiques ni ne s'appuie sur des préceptes techniques mais cherche à exposer les concepts généraux des jugements d'appréciation des œuvres et s'intéresse à la qualité humaine et spirituelle de l'artiste. C'est une démarche au caractère non plus historique, critique ou technique mais général et conceptuel. Bien-sûr, Liu Xizai ne bâtit pas de « système » et nous sommes loin des œuvres de philosophie esthétique comme en

⁶⁶¹ MEROT, Alain (dir), *Histoire de l'art de l'an mille à nos jours*, Paris : Hazan, 2004.

⁶⁶² *Ibid.* p. 9.

a connu l'Europe à partir du XVIII^e siècle.⁶⁶³ Liu Xizai organise son texte en paragraphes, lesquels prennent place dans de grands modules de sens. Il n'y a pas de marqueurs de l'articulation logique du texte, mais plutôt une logique sous-jacente perceptible à l'écho entre les thèmes traités et aux couples notionnels qui jouent en réseau d'un bout à l'autre du texte. Les paragraphes eux-mêmes se présentent plutôt comme des aphorismes, tentatives toujours recommencées de saisir une réalité visuelle et spirituelle impalpable : celle de la beauté et de la valeur de l'œuvre d'art. D'ailleurs, le recours à l'image, à la fable et à l'anecdote, le jeu des comparaisons sont des procédés fréquents, alors même qu'ils sont peu envisageables dans un traité d'esthétique occidentale.

Pourtant, les interrogations véhiculées sont d'une proximité étonnante avec les questionnements qui émaillent l'histoire de la critique d'art et de l'esthétique en Occident. Qui plus est, se manifeste la volonté d'une recherche des critères objectifs d'une œuvre d'art ainsi que la volonté de définition de ces critères. Afin de mieux cerner la réflexion esthétique à l'œuvre dans le « Précis de calligraphie », nous avons lu en parallèle le *Dictionnaire des beaux-arts* d'Eugène Delacroix⁶⁶⁴, dans la reconstitution qu'en donne Anne Larue d'après son journal daté de 1857. L'idée nous a été suggérée par la lecture de l'article de Simon Leys intitulé « Premiers éléments d'un petit dictionnaire de la peinture chinoise » auquel nous avons fait référence plus haut. L'auteur explique que cet article lui a été inspiré par la lecture du *Dictionnaire des beaux-arts [Abr. en Dictionnaire]* de Delacroix. Or, la lecture de ce dictionnaire contemporain du texte qui nous a occupé, fait apparaître de nombreux points de convergence entre les deux écrits. Convergence dans l'intention qui préside à l'ouvrage et qui, pour les deux auteurs, arrivés à l'âge de soixante ans, de « réunir et d'ordonner [leurs] pensées éparses » ; convergence les problématiques, dont l'exemple ci-dessus s'avère évident. Certains articles du *Dictionnaire* pourraient avoir été écrits par Liu Xizai, hormis le nom des peintres, qu'il faudrait remplacer par celui de calligraphes. Voici par exemple l'entrée du *Dictionnaire* correspondant à l'article « Antique. Titien » :

⁶⁶³ Voir Les livres de Carole Talon-Hugon et notamment *L'esthétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 2004.

⁶⁶⁴ Delacroix, Eugène, *Dictionnaire des beaux-arts*. Reconstitution et édition par Anne Larue. Paris : Hermann, 1996.

Antique. Titien. D'où vient cette qualité particulière, ce goût parfait qui n'est que dans l'antique ? Peut-être de ce que nous lui comparons tout ce qu'on a fait en croyant l'imiter. (...) Mais c'est surtout dans tout ce qui nous reste des arts plastiques des Anciens que cette qualité de goût et de mesure parfaite se trouve au plus haut point de perfection. (...) Titien est un de ceux qui se rapprochent le plus de l'esprit antique. (...) Nous croyons imiter l'antique en le prenant pour ainsi dire à la lettre, en faisant la caricature de ses draperies etc. Titien et les Flamands ont l'esprit de l'antique et non l'imitation de ses formes extérieures. (...) L'antique ne sacrifie pas à la grâce (...), il n'a pas cette affectation soit de force soit de l'imprévu (...) Il n'a jamais la bassesse de Puget dans certaines parties (...) Chez les modernes, il y en a toujours trop ; chez l'antique, toujours même sobriété et même force contenue.⁶⁶⁵

Nous ne pouvons détailler davantage, mais renvoyer à la lecture des articles correspondant aux termes suivants : *Copie, Ecole, Ecoles, Exécution, Expression, Imitation, Liaison, Lignes, Maîtres, Originalité, Pensée (première pensée)* [comme opposée à l'exécution], *Prééminence dans les arts, Proportion, Sacrifices* [ne pas tout montrer], *Science, Sublime, Talent, Touche, Unité.* Une comparaison minutieuse de chaque entrée pourrait donner lieu à la mise au point d'un dictionnaire d'esthétique comparée.

La troisième direction de recherche s'attache nécessairement à la terminologie. Mais une étude terminologique se fonde sur une étude plus large des notions et valeurs esthétiques, et celle-ci ne peut se faire hors du contexte historique qui lui donne naissance. Autrement dit l'analyse intra-culturelle des textes et des oeuvres doit précéder l'analyse inter-culturelle.

Dans un livre intitulé *Du visible au lisible. Texte et image en Chine et au Japon*⁶⁶⁶, qui se donne pour mission d'exposer l'intime connexion entre image et écrit au Japon, un article d'Isabelle Charrier s'attache à exposer les débats sur l'art à l'époque Meiji, et plus particulièrement sur la place de la calligraphie dans le Japon de la fin du XIX^e siècle. Son article, « La calligraphie est-elle un art ? Le débat sur la

⁶⁶⁵ *Ibid.* pp. 10-11.

⁶⁶⁶ Kerlan-Stephens, Anne, Sakai, Cécile (ed), *Du visible au lisible. Texte et image en Chine et au Japon.* Arles : Philippe Picquier, 2006.

calligraphie dans le Japon des années 1880 »⁶⁶⁷, présente les discussions vives qui eurent lieu dans le milieu des calligraphes, mais aussi dans les milieux académiques et jusqu'au sein du gouvernement, entre les partisans de l'adoption pure et simple des pratiques culturelles, des *curriculum*s et des notions théoriques occidentales et les défenseurs des pratiques artistiques traditionnelles, porteurs de l'identité japonaise. Ôkuma Shigenobu, diplomate, crée le terme *bijutsu* 美術 pour traduire le concept allemand de *Kunstwerke* [Œuvre d'art]. Nishi Amane, dans ses cours donnés à l'Empereur Meiji, adopte la terminologie occidentale, en particulier française, et invente le mot *bigaku* 美學 pour traduire le concept d'esthétique. Voilà comment il présente ce concept :

En Occident, de nos jours, le terme *bijutsu* comprend *gagaku*/painting , *chôzôjutsu* /sculpture, *chôkokujutsu*/engraving et *kôshôjutsu* /architecture, mais aussi *shika*/poetry, *sanbun*/prose, *ongaku*/music, et enfin en Extrême-Orient, il y a aussi *sho* (la calligraphie).

L'article présente ensuite les affres que dût traverser la pratique de la calligraphie, à laquelle on préfère, en haut lieu, le dessin, dans le but de « remédier aux défauts de l'art » du Japon. Des articles aux titres provocateurs comme « La calligraphie n'est pas un art (*Shodô wa bijutsu narazu*)» paraissent. La calligraphie est attachée à la forme des signes linguistiques, le calligraphe ne crée pas lui-même les formes. Où se trouve donc l'art ? A ces articles répondent des contre-articles, quand Okakura Tenshin entre dans la controverse. Il met en avant l'expression dans l'écriture des idéogrammes, même si les formes de ceux-ci sont fixées, et l'esprit qui imprègne cette expression. Et si la calligraphie ne peut pas être considérée comme un art au sens occidental (*bijutsu* 美術), pourtant elle est belle et bien un art, et le plus grand, au sens traditionnel (*gei* 藝).

Ces débats eurent lieu cinquante ans plus tard en Chine. On se demanda alors non seulement s'il fallait cesser de calligraphier, mais aussi si l'utilisation des caractères chinois n'était pas un frein à la modernisation. En 1898, l'épreuve de

⁶⁶⁷ Isabelle Charrier, « La calligraphie est-elle un art ? Le débat sur la calligraphie dans le Japon des années 1880 », in *ibid.* pp. 139-156.

calligraphie fut éliminée du système des examens impériaux. En 1905, le système entier fut aboli et remplacé par un nouveau système scolaire davantage tourné vers la pratique et inspiré du système occidental. Par ailleurs, la calligraphie allait de pair avec la collection d'œuvres anciennes et d'objets liés à l'art du pinceau : les « quatre trésors du cabinet des lettrés ». En ce milieu du XIX^e siècle, ces pratiques, au cœur de la vie de certains lettrés, étaient raillées par une partie de l'élite qui s'interrogeait sur la façon de combiner le loisir de l'amateur d'art et du collectionneur avec la charge écrasante de défendre la nation chinoise contre les attaques des Occidentaux. La calligraphie apparut comme une pratique desservant la nation car inadaptée à des fonctionnaires devant faire face aux difficultés du monde moderne.

Au début du XX^e siècle, la Chine entra résolument dans une période de modernisation sous la poussée d'intellectuels radicaux et, en 1919, le « mouvement pour la culture nouvelle » était à son maximum: il s'agissait de moderniser le système d'éducation, le système de pensée, la littérature en s'inspirant des avancées démocratiques et scientifiques occidentales. Avec ce changement de perspective, la calligraphie perdit sa place centrale dans le système éducatif. Nul besoin d'être bon calligraphe pour pouvoir entrer dans les écoles navales ou d'ingénieur, de droit ou de médecine. Nul besoin non plus de connaître par cœur, à l'endroit et à l'envers, les classiques confucéens. Or, la calligraphie était intimement liée à ces classiques, par les valeurs que ceux-ci véhiculaient comme parce qu'ils se prêtaient à être calligraphiés. La culture littéraire, historique, les valeurs de la civilisation s'exprimaient par l'écriture au pinceau, donnait à cette écriture son contenu et son inspiration. Par ailleurs, la calligraphie ne faisant pas partie des Beaux-Arts en Occident, certains intellectuels chinois considérèrent, à l'instar de leurs homologues japonais cinquante ans plus tôt, que cette pratique surannée non seulement n'avait pas à être considérée comme le fleuron des arts mais n'avait pas même le droit au statut d'art. Pourtant, cette pratique tellement ancrée dans la culture chinoise, après une brève période d'incertitude, refit surface, non plus comme pratique de base pour toute personne aspirant à entrer dans l'administration, mais comme cursus spécifique dans les Instituts des Beaux-Arts nouvellement créés où elle côtoya l'art occidental. En 1933, au côté des deux

grandes écoles des Beaux-Arts de Pékin et de Hangzhou, des écoles privées existaient à Shanghai, Suzhou, Wu Han, Canton et Nanjing, regroupant environ trois mille élèves⁶⁶⁸. L'enseignement de la peinture occidentale incluait celui de la maîtrise technique et la quête du Beau inspirée de l'idéal classique occidental. L'enseignement de la peinture traditionnelle reposait quant à elle sur les critères d'excellence basés sur des jugements esthétiques provenant de la calligraphie: la beauté plastique du trait, la simplicité de la ligne traduisant le modelé et la perspective, l'importance donnée à la beauté du contour et la fermeté de la touche plutôt qu'à l'observation scientifique de la forme, le jeu sur les contrastes entre le noir de l'encre et le blanc du support. Cette tradition qui, comme nous l'avons vu en détail pour la calligraphie, s'était transmise jusqu'alors à l'intérieur des familles et de maîtres en disciples devint une « matière » d'enseignement dans le but de créer des artistes polyvalents pouvant se confronter fièrement aux artistes de l'Occident.

Aujourd'hui, l'écriture idéographique a persisté, la calligraphie s'est beaucoup développée, jusqu'aux années 80, dans toutes les couches de la population et les ventes de rouleaux calligraphiés peuvent rivaliser avec celles des arts utilisant les moyens plastiques de l'art moderne. La terminologie, quant à elle, a bel et bien subi une transformation inexorable. Jean-François Billeter fut moqué par certains de ses collègues quand il intitula son livre *L'art chinois de l'écriture*⁶⁶⁹. Mais dans les rayons des librairies, les livres portant le titre de *Shuyi* [L'art de l'écriture] ne manquent pas. Et il n'y est pas fait d'emblée référence aux *Mutations des Zhou* ou au *Zhuangzi* mais à Roman Jakobson (雅克慎) et à la fonction poétique (*shi gongneng* 詩功能). Les concepts traditionnels, certes présents, sont intégrés dans de nouveaux binômes ou dans des expressions qui calquent les conceptions esthétiques occidentales. Ainsi surgissent, entre autres, la « beauté formelle (*xingshi mei* 形式美) » et la « conscience subjective (*zhuti jingshen* 主體精神) »⁶⁷⁰. Quels termes issus de la tradition théorique et critique sont-ils toujours en usage

⁶⁶⁸ Ju, Peon (Qu Beihong), « La peinture chinoise dans les temps modernes », in *Exposition de la peinture chinoise*, Musée du Jeu de Paume, Paris : 1933.

⁶⁶⁹ Voir l'article de Simon Leys paru dans *The New York Review* : Leys, Simon, « One more art », *The New York Review*, Volume 43, N°7, 1996.

⁶⁷⁰ Gong, Pengcheng 龚鹏程, *Shuyi, congtan* 書藝丛谈 [Discussions sur l'art chinois de l'écriture]. Ji Nan : Shandong huabao chubanshe, 2007. pp. 1-7.

aujourd'hui ? L'os (*gu* 骨) et le tendon (*jin* 筋), les vaisseaux sanguins (*mai* 脉) et le souffle (*qi* 氣), l'intention de signifier (*yi* 意) et la méthode (*fa* 法), le régulier (*zheng* 正) et l'exceptionnel (*qi* 奇) ? Et ce, alors même que, d'une part, les matériaux de l'œuvre graphique se sont transformés, laissant place à la peinture sur toile et à l'huile, aux installations et aux vidéos, et que la terminologie occidentale a été largement adoptée d'autre part.

L'analyse et l'utilisation des concepts, notions et termes occidentaux pour dire l'art traditionnel et l'art moderne chinois est également à mener avec prudence et en s'assurant que les catégories utilisées prennent en compte la totalité de l'expression artistique et de sa portée philosophique et métaphysique.

Ces trois axes de recherche n'en font qu'un. La comparaison entre le récit historique chinois et le récit historique occidental de l'art donnera un cadre temporel à notre recherche future. La comparaison entre les notions esthétiques chinoises et les notions esthétiques occidentales fournira une base de travail philosophique, inscrite dans l'histoire de la pensée en général et dans l'histoire de la pensée sur l'art, le Beau et la sensibilité en particulier. Le travail de comparaison terminologique permettra de faire fond sur les textes et sur la langue et, partant de ce terrain, de mesurer l'efficacité de certains concepts à rendre compte des réalités des œuvres, courants, conceptions, tendances, dans chacun des deux traditions. Au final, il sera possible de tenter une rencontre prudente, en une période donnée de l'histoire des arts, dans un cadre conceptuel défini et entre des termes chinois et occidentaux se faisant écho.

Cette recherche terminologique, historique et philosophique est un préalable nécessaire à la mise en relation entre la pensée des arts de l'Orient et de l'Occident d'aujourd'hui. Afin d'être en prise directe sur la réalité du monde de l'art et de la création, de comprendre notre univers visuel dans sa transformation et dans ses permanences, nous aimerions en effet avoir comme horizon de recherche l'art moderne et contemporain. Les artistes, peintres et calligraphes, qui exercent aujourd'hui en Chine et les critiques d'art qui analysent leurs œuvres et leurs démarches utilisent-ils toujours les concepts d'union de l'être humain et de la nature, du passage de l'ouvragé au non ouvragé, d'alternance des souffles *yin* et *yang* ?

ANNEXES

Tableau chronologique des dynasties chinoises

Dynastie des Xia	2100	1600
Dynastie des Shang	1600	1046
Dynastie des Zhou occidentaux	1046	771
Dynastie des Zhou orientaux	770	256
Printemps et Automnes	722	476
Royaumes Combattants	475	221
Dynastie des Qin	221	206
Dynastie des Han antérieurs	206	9
Dynastie des Xin	9	26
Dynastie des Han postérieurs	25	220
Les trois royaumes :	220	265
Les Wei	220	265
Les Shu	221	263
Les Wu	222	280
La dynastie des Jin :	265	420
Les Jin de l'Ouest	265	317
Les Jin de l'Est	317	420
Les dynasties du Nord :	386	581
Les Wei du Nord	386	534
Les Wei de l'Est	534	550
Les Wei de l'Ouest	535	556
Les Qi du Nord	550	577
Les Zhou du Nord	557	581
Les dynasties du Sud :	420	589
Les Liu Song	420	479
Les Qi	479	502
Les Liang	502	557
Les Chen	557	589
La dynastie des Sui	581	618
La dynastie des Tang	618	907
Cinq dynasties et Dix Royaumes	907	960
Dynastie des Song du Nord	960	1127
Dynastie de Song du Sud	1127	1279
Dynastie des Liao	916	1125
Dynastie des Jin	1115	1234

Dynastie des Yuan	1271	1368
Dynastie des Ming	1368	1644
Dynastie des Qing	1644	1912

Texte et traduction personnelle du Qing Shigao [Histoire des Qing]

《清史稿·卷 480》：劉熙載，字融齋，興化人。十歲喪父，哭踊如禮。道光二十四年進士，改庶吉士，授編修。咸豐二年，命直上書房。與大學士倭仁以操尚相友重，論學則有異同。倭仁宗程、朱，熙載則兼取陸、王，以慎獨主敬為宗，而不喜「學葩通辨」以下掎擊已甚之談。文宗嘗問所養，對以閉戶讀書。御書「性靜情逸」四大字賜之。以病乞假，巡撫胡林翼特疏薦。同治三年，徵為國子監司業，遷詹事府左春坊左中允。督學廣東，作懲忿、窒欲、遷善、改過四箴訓士，謂士學聖賢，當先從事於此。所至蕭然如寒素，未滿任乞歸，襤被篋書而已。熙載治經，無漢、宋門戶之見。其論格物，兼取鄭義。論毛詩古韻，不廢吳棫叶音。讀爾雅釋詁至「印、吾、台、予」，以為四字能攝一切之音。以推開齊合撮，無不如矢貫的。又論六書中較難知者莫如諧聲，疊韻雙聲，皆諧聲也。許叔重時雖未有疊韻雙聲之名，然河、可疊韻也；江、工雙聲也。孫炎以下切音，下一字為韻，取疊韻，上一字為母，取雙聲，蓋開自許氏。又作天元正負歌，以明加減乘除相消開方諸法。生平於六經子史及仙釋家言靡不通曉，而一以躬行為重。嘗戒學者曰：「真博必約，真約必博。」又曰：「才出於學，器出於養。」又曰：「學必盡人道而已。士人所處無論窮達，當以正人心、維世道為己任，不可自待菲薄。」平居嘗以「志士不忘在溝壑」、「遯世不見知而不悔」二語自勵。自少至老，未嘗作一妄語。表裡渾然，夷險一節。主講上海龍門書院十四年，以正學教弟子，有胡安定風。著持志塾言二卷，篤近切實，足為學者法程。光緒七年，卒，年六十九。又有藝概六卷，四音定切四卷，說文雙聲二卷，說文疊韻二卷，昨非集四卷。

Histoire des Qing § 480⁶⁷¹ : Liu Xizai, zi Hongzhai, est originaire de Xinghua. A l'âge de dix ans, il perdit son père, et le pleura comme il se devait. Dans la vingt-quatrième année de l'ère Daoguang (1821-1850) [en 1844], il fut reçu aux examens impériaux puis nommé Docteur de l'Académie impériale où il occupa le poste de réviseur assistant. Dans la deuxième année de l'ère Xianfeng (1851-1861) [en

⁶⁷¹ Zhao Erxun 趙爾巽, *Qing shigao L'Ébauche de l'histoire (dynastique)*, Beijing: Zhonghua shuju, 1998, tome 4, chapitre 43, rubrique 480, notice 13 158, p. 3370.

1853], il fut nommé à l'École des Fils de l'Empereur. Il noua une amitié profonde avec le Grand Secrétaire Wo Ren⁶⁷² (1804-1871) qui assumait les fonctions de Grand Conseiller, bien qu'il y ait des points communs et des différences dans leur façon de parler de l'étude. Wo Ren considérait les Frères Cheng et Zhu Xi comme lignée principale ; Liu Xizai prenait en compte également Lu et Wang et leurs conceptions de l'auto-vigilance et de [l'importance à accorder au] respect⁶⁷³. Il n'appréciait pas de passer trop de temps à étudier les arguties et controverses faisant suite à la publication de l'ouvrage *Discussion générale sur l'élucidation du savoir*. Quand on lui demandait comment il faisait pour ne jamais avoir l'air fatigué, il répondait que c'est en se tenant enfermé dans son studio pour étudier qu'il se régénérait. L'Empereur⁶⁷⁴ a calligraphié pour lui cette formule en quatre grands caractères : « D'un naturel tranquille, d'un caractère aisé ». Il prétexta une maladie pour demander un congé et fut appuyé dans sa requête auprès de l'empereur par Hu Linyi gouverneur de la province du Hubei. Dans la troisième année de l'ère Tongzhi [1862-1874], il devint Officier d'éducation au Collège Impérial et fut nommé au poste de grand secrétaire dans la maison de l'héritier présomptif. Il fut Inspecteur d'Éducation de la province du Guangdong. Il écrivit quatre exhortations dans le but de former les candidats à « réprimer leur colère », « restreindre leurs désirs », « s'amender », « corriger leurs erreurs » et il leur disait encore de suivre l'exemple des Sages, et qu'ils devaient en premier lieu s'exercer selon les quatre exhortations. Il menait une vie frugale et simple et, avant même d'avoir complété sa charge, demanda à rentrer dans son pays natal. Il n'avait, pour tout bagage, qu'une mallette de livres.

Xizai étudia les Classiques confucéens, sans s'arrêter à une école particulière, celle des Han ou des Song. Son interprétation se fondait sur l'observation de la nature des choses, et, dans le même temps, il s'inspira de l'interprétation de Zheng. S'agissant des rimes du *Shijing*⁶⁷⁵, il suivait les conceptions de Wu Yu. Dans sa

⁶⁷² 倭仁 (1804-1871), *zi* Genfen 長峰, fut un haut fonctionnaire de la Dynastie des Qing. Voir la note le concernant dans la biographie de Liu Xizai, en première partie de cette thèse.

⁶⁷³ *Zhujing cuncheng* 主敬存誠 Expression idiomatique tirée de l'enseignement de Zhu Xi 朱熹 (1130-1200) et signifiant que le respect et la sincérité sont les principes de conduite des lettrés.

⁶⁷⁴ Il s'agit de l'Empereur Xianfeng [r.1850- 1861]

⁶⁷⁵ Il est fait référence ici au *Livre des Odes* 詩經 *Shijing* tel qu'il nous a été transmis par Mao Heng 毛亨 et Mao Chang 毛萇 et datant de la dynastie des Han antérieurs. Les recherches sur les rimes

lecture du chapitre « Explication de la langue ancienne » du *Erya*⁶⁷⁶, il interpréta les termes *ang*, *wu*, *tai* et *yu* [moi, moi, moi et moi] comme pouvant englober l'ensemble des sons. En développant une combinatoire [à partir de ces quatre sons], il n'y avait aucun son qui ne puisse être englobé.⁶⁷⁷ Il dit aussi que parmi les six types d'écriture⁶⁷⁸, il n'y avait rien de plus difficile à connaître que les phonogrammes⁶⁷⁹, les rimes superposées⁶⁸⁰ et les allitérations⁶⁸¹ en faisant partie. A l'époque de Xu Shuzhong [Xu Shen], bien que ces termes de rimes et d'allitérations n'existaient pas, pourtant *he* et *ke* sont bien des rimes ; *Jiang* et *gong*

anciennes du *Livre des Odes* furent entreprises par le philologue Chen Di 陳第(1541-1617) puis développées par Gu Yanwu 顧炎武 (1613-1682).

⁶⁷⁶ Le *Erya* est un des livres canoniques reconnu comme tel sous la dynastie Song, un dictionnaire de mots attribué en partie à Zhou Gong 周公, à Confucius et à des disciples de son école et qui fut beaucoup commenté au fil des siècles. Le "Shigu" [Explication de la langue ancienne] en est l'un des chapitres.

⁶⁷⁷ Les explications de M. Laurent Sagart, linguiste, sont les suivantes : « 印、吾、台、予 » sont quatre pronoms personnels de la première personne du singulier. Phonétiquement lis différent, entre autres, par leur voyelle médiane :

印 *ang* n'a pas de voyelle médiane (rien devant le a, voyelle principale): on appelle ce genre de mots *kaikou* 開口

吾 *wu* a la médiane w, on appelle ces mots *hekou* 合口

台 *yi* a la médiane j, on appelle ces mots *qichi* 齊齒

予 *yu* a la médiane ü, on appelle ce genre de mots *cuokou* 撮口

On appelle ces quatre catégories les *sihu* 四呼 : *kai/hel/qi/cuo* 開/合/齊/撮

Tous les mots du mandarin appartiennent à l'une ou l'autre de ces quatre catégories. » Et l'idée de nommer chacune des catégories par l'un des quatre pronoms personnels est de Liu Xizai.

⁶⁷⁸ *Liushu* 六書, les « six catégories de formation de l'écriture chinoise ». Mentionné pour la première fois dans les *Zhushu jinian* (Annales sur bambou) relatifs à l'histoire du Royaume de Wei (Royaumes Combattants (403- 222). Xu Shen, auteur du premier dictionnaire étymologique chinois, le *Shuowen jiezi* (Explication des graphies primitives et analyse des caractères composés), reprend cette analyse taxinomique. Ces six catégories sont : les pictogrammes, *xiangxing* « représentant la forme extérieure », constitués de dessins du réel à divers degrés de schématisation, ils constituent le fond le plus ancien de l'écriture chinoise ; les *zhishi*, symboles indicatifs ou déictogrammes, font référence à des réalités plus abstraites ; les agrégats logiques, *huiyi*, sont le produit de la rencontre de deux signes simples des deux premières catégories ; la quatrième catégorie et de loin la plus importante, les *xingshen* ou *xieshen*, association d'un élément- sème et d'un élément- phonème ; les *jiatie* ou caractères empruntés sont utilisés pour la notation d'homophones. Ici, il s'agit des *xieshen*, soit la cinquième catégorie.

⁶⁷⁹ Ces caractères sont appelés « complexes phoniques » (Marcel Granet), phonogrammes (Karlgrén), « formes complexes comportant un élément phonétique (Viviane Alleton)

⁶⁸⁰ *dieyun* 疊韻: mots ayant la même rime (comme *he* 河, *ke* 可) ; ce terme peut aussi vouloir désigner un disyllabe formé de deux mots ayant même finale, comme *tiaozao* 跳蚤. Explications de M. Sagart.

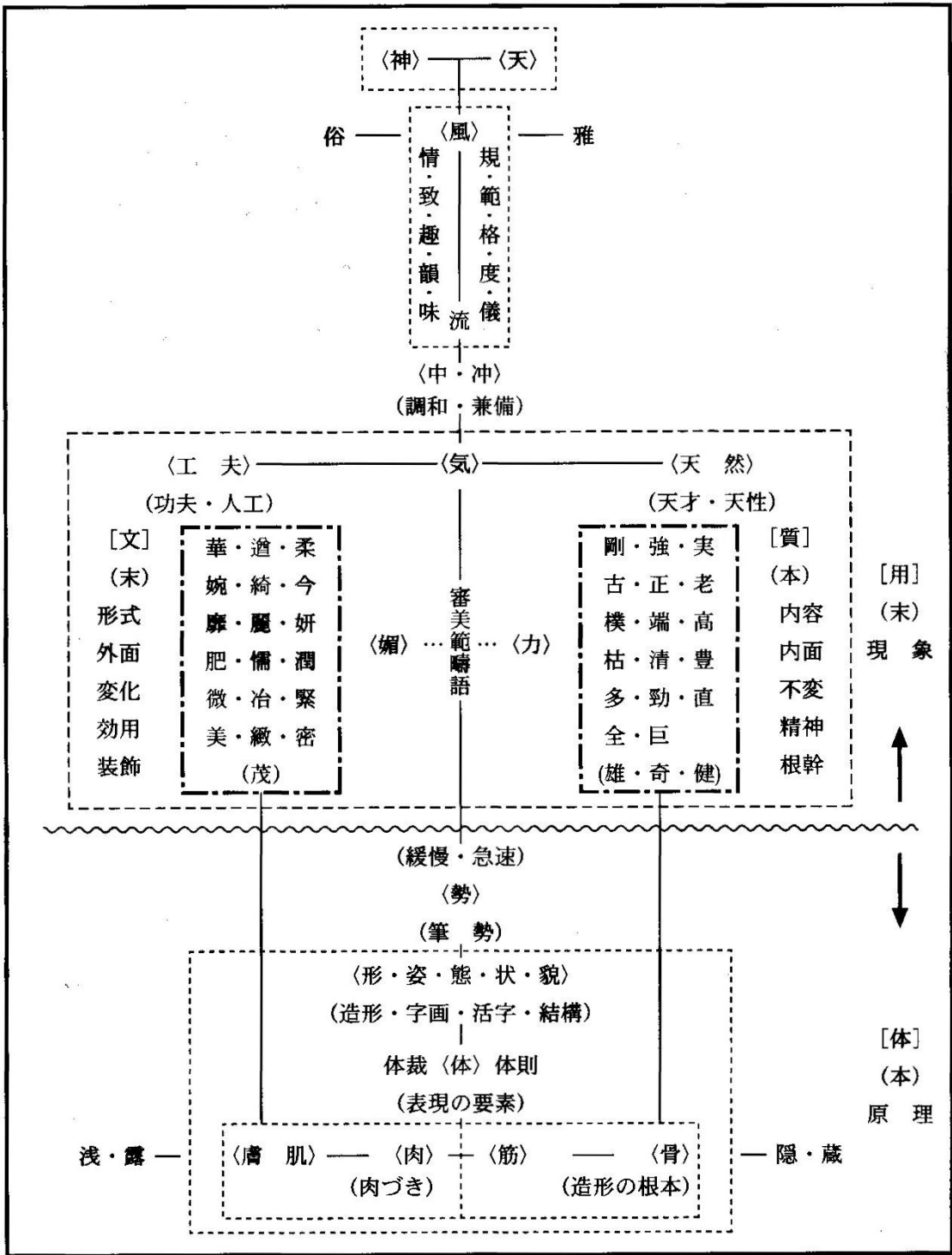
⁶⁸¹ *shuangsheng* 雙聲: mots ayant la même consonne initiale (comme *jiang* 江, *gong* 工; 江 commençait par g- autrefois); ce terme peut aussi désigner un dissyllabe formé de deux mots ayant même consonne initiale comme *tantaotao* 探討. Explications de M. Sagart.

des allitérations. Sun Yan⁶⁸² utilisa le système phonétique *qieyin*: le deuxième caractère correspond à la finale et porte la rime, le premier correspond à l'initiale et à la consonne. Ceci a commencé avec Xu Shen. Il écrivit aussi « Le chant algébrique du plus et du moins » afin de rendre plus claires les méthodes d'addition, de soustraction, de multiplication, de division, d'annulation [entre une valeur positive et une valeur négative] et de racine carrée. Il passa sa vie entière à étudier en profondeur les *Six Classiques*, à expliquer l'histoire, la vie des sages et des êtres immortels, les préceptes familiaux hérités du bouddhisme. Ce faisant, il attacha énormément d'importance à sa propre conduite. Il s'adressait ainsi aux étudiants : « une vue véritablement large doit se doubler de la capacité à aller à l'essentiel ; cette capacité à aller à l'essentiel doit se doubler de largesse d'esprit »⁶⁸³ et disait encore : « Le talent est le fruit de l'étude ; l'esprit, le fruit de la culture dont vous le nourrissez ». Il disait aussi : « L'étude consiste à aller jusqu'au bout de la Voie Humaine. Voilà tout. Les gentilhommes, qu'ils soient pauvres ou riches, doivent avoir un cœur droit et considérer le destin du monde comme leur propre devoir et non se préoccuper uniquement d'eux-mêmes en négligeant les autres. Il se répétait ces deux phrases pour s'encourager : Dans la vie courante, il faut essayer « de garder son idéal et ses valeurs même quand on est au bord du ravin » et « Celui qui, se mettant à l'écart du monde, n'est pas reconnu pour son talent, ne doit pas le regretter ». Dans toute son existence, il n'eut jamais une parole déplacée. En toutes circonstances, son comportement et ses actions furent en tout point fidèles à sa vie intérieure. Il donna des enseignements pendant quatorze ans au sein de l'Académie Longmen, transmettant l'orthodoxie et faisant souffler un vent calme et posé sur ses disciples. Il écrivit deux volumes d'un manuel d'étude sur la persévérance, se montrait honnête, proche et accessible : ce fut assez pour qu'il soit considéré comme un enseignant modèle. Il mourut la septième année de l'ère Guangxu à l'âge de soixante-neuf ans. On conserve de lui un *Précis des arts de l'écrit* en six volumes, un ouvrage intitulé *Les quatre tons* en quatre

⁶⁸² « Sun Yan est réputé être l'inventeur de la technique *fanqie* 反切 qui permettait de noter la prononciation d'un caractère au moyen de deux autres, le premier (le *fanqie shangzi* 反切上字) notant la consonne initiale, le deuxième (le *fanqie xiazhi* 反切下字) la rime et le ton. Cette technique est employée dans les dictionnaires de rimes comme le *qieyun* et le *guangyun*. Explications de M. Sagart.

⁶⁸³ Ou « l'érudit doit être simple ; l'homme simple est nécessairement érudit »

volumes, un livre sur *l'Explication des consonances* et un autre sur *l'Explication des allitérations* composés chacun de deux volumes et l'ouvrage *Collection de miracles du passé* en quatre volumes.



南朝から唐代の書論（書品論）に見える書法審美範疇語の相関図

Figure 32: Diagramme de la terminologie issue du corps humain présenté comme un corps humain. Kawachi San. Avec l'autorisation de l'auteur.

Glossaires

Glossaire des termes techniques

An 按 Mouvement d'appui du pinceau. Opposé à *ti* 提.

Bafa 八法 Voir *Yongzi bafa* 永字八法

Bafen 八分 Chancellerie « en ouverture ». L'écriture *bafen* est l'écriture de chancellerie qui a gagné en maturité et est arrivée à sa perfection sous les Han de l'Est. C'est pourquoi on la nomme également Hanli 漢隸 (la chancellerie des Han). Elle supplante ainsi l'écriture *guli* 古隸 (chancellerie ancienne) qui avait introduit les éléments du point et du trait, alors que la sigillaire était une écriture de courbes. Cette nouvelle forme de chancellerie insiste sur l'écart des traits obliques descendants à droite et à gauche *bozhe* 波折 ou *bofa* 波發 (d'où son nom de chancellerie en forme de caractère 八 rendu ici par « en ouverture ») et introduit une modulation du trait rompant avec sa linéarité.

Bei 碑 Ce terme désigne une stèle, à savoir une dalle de pierre portant une inscription. La pratique d'inscrire un texte pour l'inauguration d'un lieu, la commémoration d'un événement ou à la mémoire d'une personne a toujours été très développée en Chine, et ce dès les temps les plus reculés. La notion de stèle en est donc venue à recouvrir également un type de littérature, le *beiwén* 碑文 ou *beizhi* 碑誌 désignant tout texte commémoratif destiné à être gravé sur stèle. Le graveur recopiait alors avec soin un modèle calligraphié. Dans cette gravure, on distingue deux parties: une première partie en prose (*zhi* 志), une deuxième partie rimée (*ming* 銘). Comme la calligraphie d'origine se perdait ou demeurait inaccessible, ces stèles servaient à leur tour de modèle et étaient reproduites par le procédé de l'estampage. Ces reproductions entraient alors dans la composition des livres de calligraphies modèles. La « Forêt de stèles » Beilin 碑林, à Xi'an 西安, offre une collection d'environ 2 000 stèles datant de toutes les époques à partir des Han et réunies depuis le XI^e siècle. Mais les stèles sont également visibles, aujourd'hui encore, sur tout le territoire chinois.

Beitie 碑帖 Ce terme désigne à la fois la reproduction par estampage d'une inscription sur stèle et le livre contenant cette reproduction. Il désigne également

deux écoles de calligraphie concurrentes au début des Qing et qui finissent par être inséparables dans le travail des calligraphes au fur et à mesure de l'avancée dans la dynastie : l'école des Livres de calligraphie modèle (tie) et l'école des Stèles (bei).

Beipai 北派 L' « école du Nord », appellation qui recouvre les inscriptions gravées dans la pierre des Dynasties du Nord, des écrits gravés sur différents supports dont le bronze et toutes les œuvres écrites avant les Han de l'Est.

Bi 筆 Pinceau. C'est l'instrument premier de la calligraphie, celui qui fit évoluer la forme des caractères, celui qu'on collectionne et qu'on jalouse, celui sur lequel on grave des inscriptions bénéfiques à la création, celui à propos duquel on calligraphie un poème. On peut dire que son utilisation se répand sous les Royaumes Combattants (manuscrits de Chu)⁶⁸⁴ et qu'il devient l'instrument privilégié d'écriture autour du premier siècle de notre ère. Le maniement du pinceau est plus aisé que celui du stylet, permettant ainsi une plus grande liberté de mouvement et des gestes plus prompts. L'écriture de chancellerie, dite aussi « des scribes » ou « des tribunaux », fort répandue à l'époque et ayant supplanté, déjà, les écritures archaïques, se voit à son tour concurrencée par les écritures cursive *caoshu* 草書, courante *xingshu* 行書 et régulière *kaishu* 楷書 ou *zhengshu* 正書. Dans le même temps, et par le même processus, parce que les utilisateurs du pinceau en découvrent les multiples nuances et que sont inventées toutes sortes de soies et de papiers favorables à recevoir les traces cet instrument, l'écriture au pinceau devient une forme d'art, avec ses conventions, ses artistes, ses histoires.

Mais le pinceau est bien plus ancien, l'ancêtre lointain se voyant attribuer le nom de « proto-pinceau ». Ainsi, les inscriptions sur bronze des vases et de la vaisselle rituelle des Shang, qui datent d'avant 1300 avant notre ère, étaient-ils écrits d'abord à la main à l'aide d'un stylet ou d'un pinceau en poils d'animaux. Ensuite, elles étaient gravées sur un moule en argile avant d'être moulées dans le bronze. Il y avait déjà cette étroite collaboration entre le geste de l'écriture au pinceau et celui de la gravure, collaboration que l'on trouvera dans toute l'histoire de la calligraphie, depuis les gravures de textes sur bronze et pierre, jusqu'à la gravure de sceaux. En

⁶⁸⁴ Cf spécimen découverts à Changsha dès 1954.

effet, une des pratiques courantes de la tradition était de conserver les grands textes, de garder une trace des grands genres calligraphique, en les gravant sur un support dur. Certains calligraphes ont donc pris le parti d'imiter, au pinceau, la structure et le rendu des caractères gravés, essayant de rendre l'apprêté du support et l'angularité saillante des caractères gravés, essayant, avec leur pinceau de poils, d'obtenir le rendu du ciseau. Cela donne un style dit « à bords carrés », à l'aspect imposant. A l'inverse, les calligraphes ayant exploité au maximum la liberté et la variété de gestes offerte par le pinceau, tendent vers une écriture plus libre, moins formelle. Des graveurs de sceaux ont également cherché à retrouver l'esprit de la calligraphie dans le sceau, tel Deng Shiru (1730-1805), qui maniait avec autant de dextérité le « pinceau de poils » *maobi* 毛筆 et le « pinceau de fer » *tiebi* 鐵筆。

Bifa 筆法 Le coup de pinceau (Simonet), la facture, la manière, la technique du pinceau.

Bishi 筆勢 Style d'écriture, disposition calligraphique, vigueur et nerf du trait de pinceau. Cette notion de shi 勢, que l'on traduit en général par : « puissance », « énergie », « posture », « tendance », « propension » traverse tous les domaines des activités et des arts chinois. On la trouve dans les textes ayant rapport à l'écriture poétique, à la tactique militaire, aux arts martiaux. Quand elle qualifie un trait ou un style de calligraphie, elle évoque l'allure générale quant à la rapidité du geste, à l'impression de mouvement, à la disposition recherchée de ces caractères pleins de vie qui s'appellent et se répondent au fil de la page. On la traduit alors par : « ligne de force », « élan », « potentiel », « dynamique », « dispositif ». Il s'agira, dans la pratique calligraphique, de « *qushi* 取勢 (capter l'élan) » et de « *shishi* 識勢 (connaître la dynamique) » afin d'obtenir un style « *youshi* 有勢 (possédant l'élan) », évitant à tout prix d'être « *wushi* 無勢 (sans élan) ». Cet élan suppose un continuum du geste autant qu'un changement permanent dans sa direction, sa force et son tempo.

Bixin 筆心 Cœur du pinceau : ensemble des poils le plus à l'intérieur de la mèche。

Bi yi 筆意 Intention du pinceau, variable d'un calligraphe à l'autre et perceptible par l'observateur.

Boshi 波勢 Trait modulé, d'après *bo* 波: l'onde, la vague et *shi*: effet visuel, configuration 勢. S'applique aussi bien au trait horizontal qu'aux traits obliques à droite et à gauche. Le trait horizontal commence en « tête de ver à soie » et se termine « en queue d'oie sauvage », queue d'oie qu'il partage avec le trait oblique à droite ; les traits obliques à droite et à gauche sont très étirés et se terminent par une remontée visible de la pointe du pinceau (*botiao* 波挑). Configuration caractéristique de l'écriture de chancellerie *lishu* 隸書, en particulier du « huit dixième » qui en est une catégorie, et de la cursive ancienne *zhangcao* 章草. Modulation du trait qui rompt avec la linéarité. Autres traductions : « mouvement ondé, trait modulé » (J.M. Simonet).

Bozhe 波磔 Désigne les traits ondulés de l'écriture « huit dixième » où les traits horizontaux, obliques à droites et obliques à gauche ont des formes diversement modulées, rompant avec la linéarité et la monotonie des traits de la sigillaire.

Caogao 草稿 Désigne la première rédaction d'un texte et par extension le style d'écriture utilisé pour ce « premier jet ». Ce style utilitaire ne pouvait pas être choisi par les prétendants aux examens officiels et pourtant, dès le premier siècle de notre ère, certains ministres et même certains empereurs s'en amourachent et exigent de leurs subalternes qu'ils écrivent leurs rapport à la cour dans cette écriture dont l'aspect hatif ne respecte pas les bienséances.

Caoshu 草書 Ecriture cursive, « écriture des brouillons »: L'écriture *caoshu*, synonyme des écritures *licao* (cursive créée à partir de la chancellerie) ou *zhangcao* (cursive ancienne) était en usage dans la correspondance, les prescriptions médicales, les inventaires, les brouillons, les livres de comptes. Le *jinciao* (la cursive moderne) en est une variante, elle fut utilisée pendant la dynastie des Jin. Le calligraphe le plus éminent dans ce style est Zhang Zhi, que certains nomment: "Le Sage de la cursive". La cursive, présentant mille changements, donne à l'artiste une grande liberté de gestes. Le pinceau se fait plus rapide que pour les écritures régulières et n'est pas systématiquement relevé entre chaque trait, ce qui rend l'écriture difficilement déchiffrable. L'écriture *kuangcao* « cursive folle » pousse à son comble cette logique en abrégant au maximum les traits d'un caractère, en modifiant l'ordre du tracé et en effaçant le passage d'un caractère à l'autre.

Chuilu(shu) 垂露(書) Goutte suspendue : écriture d'un caractère en recourbant la pointe finale d'un trait en forme de goutte.

Dazhuan 大篆 cf **zhuanshu**.

Gaoshu 稿書 Variante du genre cursif. Utilisé dans la prise de notes ou les correspondances informelles. Proche de la courante *xingshu*. Egalement appelée *caogao* 草稿 [brouillon] ou *xiangwenshu* 相聞書 [écriture pour échanger des nouvelles].

Gongbai 空白 Espace blanc entre les traits d'un même caractère et entre plusieurs les caractères.

Guli 古隸 Forme ancienne d'écriture de chancellerie où se lisent des traces de sigillaire. Les traits obliques à gauche et à droite ont une terminaison appuyée, d'où le nom de trait « ondé » ou « épaté » pour qualifier le trait *bozhe*. Le début du trait horizontal ressemble à une tête de vers à soie et sa terminaison à la queue d'une oie sauvage. En accentuant ainsi les traits oblique à droite et oblique à gauche, on s'approchait du graphisme du caractère huit *ba* 八, évasé à droite comme à gauche : c'est pourquoi on surnomma cette écriture *bafen* (Ecriture en forme de 八) ou encore *fenli* 分隸 (chancellerie de forme 八). On trouve cette forme d'écriture sur les tablettes de bois et de bambou ainsi que sur les tissus de soie de l'Epoque Han. Le changement d'épaisseur des traits reste discret, les traits obliques ont une longueur limitée, la structure d'ensemble est relativement ronde.

Feibai 飛白 “Blanc volant”, effet obtenu en trainant rapidement le pinceau de façon que la mèche ne touche pas complètement la surface d'écriture laissant des traces blanches irrégulières à l'intérieur des traits. Cette méthode fut initiée par Cai Yong 蔡邕 (132-192).

Feng 鋒 Au sens propre « pointe de l'épée ». Appliqué au pinceau, ce terme en désigne la pointe. Le maniement de la pointe est de la plus haute importance en calligraphie. Il détermine en partie l'allure general d'une œuvre et en particulier façonne l'attaque et la terminaison d'un trait. Il y a deux types d'attaque. L'attaque directe se fait en laissant apparaître l'amorce du trait sur le papier, c'est alors la “pointe visible” ou *lufeng* 露鋒. On utilise cette attaque à l'aspect spontané et vif dans les genres courant et cursif. L'attaque indirecte se fait en occultant le moment

de l'amorce, de façon à ce que le premier impact du pinceau sur le support soit englobé dans le reste du trait, comme pour suggérer que le trait s'est fait naturellement et comme de lui-même, mimant la création des objets de la nature et occultant le rôle du calligraphe. En fait, ce geste permet à ce dernier de travailler son amorce, de lui donner une forme arrondie ou carré selon son souhait. Cela s'appelle *cangfeng* 藏鋒, "pointe cachée". C'est l'attaque utilisée en régulière et en chancellerie.

Jiegou 結構 Structure graphique des caractères.

Jincao 今草 Cursive moderne. Variante de la cursive utilisée pendant et après la dynastie Jin (280- 420). On attribue sa création à Wang Xizhi et son développement à Wang Xianzhi. On lui donna ce nom pour la distinguer des styles plus anciens. La source de ce style est le *zhangcao* de Zhangzhi. On différencie ces styles en fonction de l'aspect non lié (*zhangcao*) ou lié (*jincao*) des caractères.

Jinli 今隸 Nom donné à la chancellerie des dynasties Jin, Wei, du Nord et du Sud pour la distinguer de la chancellerie de la dynastie Han.

Jinshou 緊收 Clore en serrant. Dernière phase du tracé d'un trait qui consiste à soulever graduellement la pointe du pinceau de façon à resserrer l'extrémité finale.

Kaishu 楷書 Genre régulier ou standard également nommé *zhenshu* 真書. Ce style remplace la chancellerie des Han dans les usages courants dès la fin des Han (d'où son nom de *jinli* 今隸= chancellerie d'aujourd'hui). Zhong You (151- 230) fait alors figure d'ancêtre dans l'élaboration de genre nouveau. Néanmoins, il faudra attendre les Sui (587- 617) et les Tang (618-907) pour que ce style se stabilise. Par ailleurs, cette appellation *kaishu* ou *zhengshu* peut indiquer de façon générique le style régulier utilisé à une époque donnée. En particulier, il apparaît dans certains textes comme un qualificatif élogieux pour décrire une écriture qui peut être prise comme modèle par les générations ultérieures selon le sens de *kai*: "modèle".

Kuanshi 款識 Inscriptions sur les cloches de bronze et la vaisselle rituelle. *Kuan* signifie « gravé », *shi* signifie « se souvenir ». Le *kuan* figure le *yang*, le *shi* figure le *yin*. La gravure *yang* fait apparaître les caractères ou les motifs gravés en rouge. La gravure *yin* fait apparaître caractères et motifs en blanc; le *kuan* serait à l'extérieur

des objets, le *shi* à l'intérieur. Enfin le *kuan* renverrait à des motifs dessinés, alors que le *shi* indiquerait la gravure des caractères d'écriture.

Kuangcao 狂草 « Cursive folle », forme la plus extrême de l'écriture cursive *caoshu*. Extrême par la vitesse de son exécution, par l'impression de ne voir sur le papier qu'un seul tracé qui se déroule, englobant et effaçant la séparation entre les traits d'un même caractère et entre les caractères. On retiendra les nom du taoïste Zhang Xu 張旭 (695- 759) et du moine zen excentrique Huaisu (725- 785). Cette écriture est liée aux excès de l'ivresse dans laquelle les calligraphes aimaient à se plonger et fait référence à la violence de l'inspiration des artistes. Pour rappel, *kuang* signifie, à l'origine, chien enragé.

Le 勒 Deuxième trait du caractère yong 永, qui contient les huit traits principaux (cf *yongzi bafa* 永字八法). Correspond au trait horizontal dénommé *heng* 橫.

Licao 隸草 Écriture cursive dérivant de la chancellerie : il en est une forme plus libre, moins appliquée.

Lin 臨 Copie d'une œuvre en en donnant une interprétation.

Lishu 隸書 Style des scribes ou des tribunaux, de chancellerie ou officielle. L'écriture *lishu* remplit un usage quotidien dans les rangs inférieurs de l'administration dès la fin des Royaumes Combattants. Elle possède un charme naturel, sans sophistication. On l'emploie sur les premiers livres, planchettes de bois ou de bambous reliés avec une ficelle puis sur les tissus de soie. Les traits se font plus droits, plus aisés, les arcs spécifiques de la sigillaire *zhuan* sont peu à peu abandonnés. Cette écriture est finalement adoptée en haut lieu, notamment pour l'écriture de mémoriaux à l'empereur. D'une forme rectangulaire oblongue, le caractère en vient à occuper un rectangle horizontal, qui deviendra peu à peu carré. Le trait horizontal se termine par un léger mouvement relevé, ainsi que le trait descendant vers la droite. Une harmonie se dégage de l'arrangement des traits *hua* 畫 et des points *dian* 點, ceux-ci faisant suite aux courbes de la sigillaire.

Liushu 六書 : les « six catégories de formation de l'écriture chinoise ». Mentionné pour la première fois dans les *Zhushu jinian* [Annales sur bambou] relatifs à l'histoire du Royaume de Wei (Royaumes Combattants (403-222). Xu Shen, auteur du premier dictionnaire étymologique chinois, *Explication des graphies primitives et*

analyse des caractères composés, reprend cette analyse taxinomique. Ces six catégories sont : les pictogrammes, *xiangxing* « représentant la forme extérieure », constitués de dessins du réel à divers degrés de schématisation, ils constituent le fond le plus ancien de l'écriture chinoise ; les *zhishi*, symboles indicatifs ou déictogrammes, font référence à des réalités plus abstraites ; les agrégats logiques, *huiyi*, sont le produit de la rencontre de deux signes simples des deux premières catégories ; la quatrième catégorie et de loin la plus importante, les *xingshen* ou *xieshen*, association d'un élément- sème et d'un élément- phonème ; les *jiajie* ou caractères empruntés sont utilisés pour la notation d'homophones.

Niru 逆入 « Amorcer à contre sens ». Première des trois phases du tracé d'un trait avec *sexing* 澀行 et *jinshou* 緊收. La pointe du pinceau touche le support et se meut dans la direction opposée du trait.

Nu 努 Troisième trait du caractère *yong* 永, caractère qui contient les huit traits principaux de la calligraphie chinoise (*yongzi bafa* 永字八法); il correspond au trait vertical, appelé *shu* 豎 .

Pifa 批法 Trait caractéristique du style d'Ouyang Tong, quatrième fils de Ouyang Xun. Imitant la chancellerie de son père, il affina ses traits, leur donnant plus de vigueur et s'appliqua, pour le trait horizontal, à ramener le pinceau et à affiner la fin du trait, accentuant la marque du genre chancellerie.

Qushi 取勢 Capter l'élan, capacité d'incorporer le mouvement dans un tracé. Ce vocabulaire se retrouve dans l'art de la guerre, avec des expressions comme *caiqu gongshi* 採取攻勢 (prendre l'offensive).

Sexing 澀行 Le pinceau doit être traîné avec force et lenteur donnant l'impression d'une résistance du support. Cf lexique esthétique.

Shufa 書法 Mot à mot "méthode d'écriture". L'écriture sert à : transmettre, communiquer, indiquer, exprimer, diffuser. Quoi ? Un sentiment, une émotion, une pensée, une information, une loi. Quand on parle de *shufa*, la méthode, la loi (法 fa) de l'écriture (書 shu), on regarde alors cette pratique sous un angle différent. On ne s'intéresse plus à la capacité de l'écrit à communiquer, mais à sa matérialité et à la sensation concomitante à sa création, sensation qui se dégage à la lecture. On observe la structure des caractères, l'agencement des traits, les variations de

vitesse dans l'exécution. On s'intéresse au tempérament de celui qui écrit, à l'allure particulière qu'il donne à son texte, enfin à l'émotion que sa lecture nous procure. Les rapports entre écriture et calligraphie sont très serrés en Chine. La calligraphie, outre les fonctions de communication et d'information qu'elle partage avec l'écriture, véhicule une certaine sensibilité, une certaine esthétique, dues à la personnalité du calligraphe, à la recherche d'une certaine forme plastique, et à la trace du temps et de l'histoire, visibles dans le respect de la tradition et la transmission des styles des grands maîtres.

Shuti 書體 Les genres d'écriture et de calligraphie. Ce terme définit différentes formes d'écritures et permet une mise en ordre dans l'univers innombrable des façons d'écrire. On parle d'abord des *siti* 四體, les « quatre genres » : écritures en style antique, écritures archaïques, écriture dite des scribes et écriture cursive. C'est ainsi que Wei Heng (252-291), auteur de la première compilation de textes chinois concernant la calligraphie, le *Sitishu shi* 四體書勢 : *L'art des quatre genres d'écriture*, classifie les différents styles ou genres. Ce nombre a varié au cours de l'histoire - trois, quatre, cinq- et pour cause : ces « corps » d'écriture sont une classification dans le but d'établir des modèles précis et bien définis. Les formes des caractères ont évolué vers une plus grande standardisation, vers plus de rectitude, évacuant peu à peu les courbes. Evacuant parallèlement tout ce que les signes avaient gardé de proximité à la nature et à l'image. Dans le même temps, elles ont été « encadrées », définies, nommées. Bientôt, les frontières entre ces styles furent ignorées et les calligraphes durent pratiquer selon telle école, sous prétexte de se voir railler et exclure. L'évolution des genres s'est faite naturellement, comme évolue une langue, un art, avec des artistes qui impulsent un mouvement, des usagers du pinceau qui adoptent ou non cette tendance nouvelle, des écoles qui se forment. Avant d'être catégorisés comme « genres », ces façons d'interpréter l'écriture sont des tendances. Elles comportent certains changements dans la forme des caractères : trait courbe devenant crochet, trait arrondi devenant anguleux ; dans le passage d'un caractère à l'autre, chaque signe tracé pouvant être indépendant ou lié à son prochain par une trace de pinceau à peine visible ou très marquée ; dans le rythme général du texte. Enfin, les artistes surent se jouer des définitions et surfer sur les frontières, adoptant telle caractéristique d'un genre

pour le traiter dans un autre, les plus doués d'entre eux brouillant les pistes pour le plus grand bonheur des esthètes et donnant le flan aux critiques des puristes.

Lue 掠 Sixième trait du caractère 永 yong. Il correspond au trait jeté, descendant obliquement de droite à gauche, plus connu sous le nom 撇 pie. (Cf. yongzi bafa 永字八法).

Ti 書體 Voir *Shuti* 書體

Tie 帖 Calligraphie modèle. « Reproduction d'autographes ». Estampage d'une inscription sur bois ou sur pierre qui sert de modèle en calligraphie pour de futures inscriptions ou pour la pratique calligraphique. On la nomme également *fatie*, désignant par là à la fois le modèle d'écriture et la copie qu'on en fait.

Tiao 挑 Trait relevé oblique. Désigne un trait incliné montant vers la droite. Ce terme est également utilisé en musique chinoise pour nommer un doigté dans le jeu de la cithare, quand l'index de la main droite attaque une corde vers l'extérieur. Le sens général de *tiao*, à la fois "ébranler" et "lever haut" se retrouve dans ces deux gestes.

Wanxuan 腕懸 Poignet suspendu. Qualité du geste permettant d'obtenir une écriture « qui ait du tendon ».

Xiaozhuan 小篆 cf *zhuan* 篆書.

Xuanzhen(ti) 懸針(體) « (Style) en aiguilles effilées » « Aiguilles suspendues », « aiguilles pendantes » avec des traits verticaux allongés et se terminant par une pointe progressivement effilée. Technique de la pointe apparente employée dans les sceaux de l'époque Jin.

Xiabi 下筆 ou **luobi** 落筆 "Abaisser le pinceau". Ces termes désignent l'attaque du trait, faisant référence à la fois au début du geste du calligraphe et à la forme que prend l'amorce du trait.

Xingshu 行書 Ecriture courante ou semi-cursive. On attribue l'invention de ce genre calligraphique à Liu Desheng au deuxième siècle de notre ère. Ce style est relativement simple à tracer tout en restant lisible et convient parfaitement aux tâches quotidiennes. Il sert, à l'origine, à tenir des livres de comptes, des registres, à écrire des notes diverses et des correspondances. Ce n'est qu'avec Wang Xizhi (303-361), qu'il acquiert ses lettres de noblesses. Laissant derrière lui la tradition

représentée par Zhong You et Zhang Zhi, il crée un style élégant et fluide. Son fils Wang Xianzhi (344-386) développe à son tour un style élancé et personnel. Liu Xizai parle de l'écriture courante comme de la couleur vert clair en peinture, qui nécessite le mélange du vert et du jaune: le *xingshu* est un « mixte » entre les genres régulier et cursif.

Yibishu 一筆書 Ce terme est utilisé essentiellement pour le style *jincao* (cursive moderne) selon deux acceptions :

- le pinceau ne se détache jamais de la surface du support, les caractères sont physiquement reliés par un trait d'encre.

- On réussit à exprimer une idée, l'impression d'union entre les caractères d'une œuvre, même s'ils ne sont pas liés physiquement par l'encre sur le support.

Yongzi bafa 永字八法 [Méthode en huit traits pour écrire le caractère *yong*]. Il s'agit des huit traits de calligraphie nécessaires pour écrire le caractère 永 *yong*, dans l'ordre : (1) 側 *ce*, qui correspond au point, 點 *dian*; (2) 勒 *le* qui correspond au trait horizontal 橫 *heng*; (3) 努 *nǔ* qui correspond au trait vertical 豎 *shu*; (4) 趯 *ti* correspond au crochet 鉤 *gou*, qui termine le trait vertical; (5) 策 *ce* correspond au trait oblique montant vers la droite, 挑 *tiao*; (6) 掠 *lüe* correspond au trait oblique descendant vers la gauche ou "trait jeté", 撇 *pie*; (7) 啄 *zhuo* correspond au trait oblique court descendant vers la gauche 短撇 *duanpie*; (8) 磔 *zhe* correspond au trait oblique descendant vers la droite, 捺 *na*. Dans le « Précis de calligraphie », Liu Xizai omet le quatrième trait. Dans son ouvrage le *Yongzi bafa* [Huit méthodes d'utilisation du pinceau], Li Fuguang (Qing) étend le nombre de ces traits de base à trente deux.

Yujin (zhuan) 玉筋(篆) « Tendons de jade ». C'est un des noms donnés à la petite sigillaire (*xiaozhuan*) dont l'invention est traditionnellement attribuée à Li Si.

Yongbi 用筆 Maniement du pinceau. La touche de pinceau (J.M. Simonet).

Yongmo 用墨 Utilisation de l'encre.

Zhangcao 章草 ou **zhangcheng** 章程 Variante de la chancellerie des Han, utilisée au temps de l'Empereur Yuandi des Han (r. -48/-32), elle devient un style distinct avec ses propres critères. *Zhang* fait également référence à la cour. Les empereurs Han prirent goût en effet à cette écriture et l'Empereur Zhangdi (r.75-88), appréciant

particulièrement cette écriture et collectionnant les œuvres écrites dans ce genre, exigea que les requêtes au Palais soient réalisées en cursive. Elle fut utilisée pour la rédaction de documents soumis directement à l'empereur (*zouzhang* 奏章). Dès le milieu des Han de l'Ouest et jusqu'aux Wei et Jin, cette écriture adopte les traits modulés (*bozhe* 波磔) de la chancellerie et innove par les caractères joints et la rapidité d'exécution, donnant à l'ensemble un aspect plus fluide. La simplification de la structure du caractère se fait peu à peu : le carré, symbole de l'objet ou de la bouche 口 se fait point. Les caractères ont un aspect formel et soigné.

Zhangcheng 章程 voir *zhangcao* 章草.

Zhe 磔 Dernier trait du caractère 永 *yong*, le trait oblique descendant vers la droite, plus connu sous l'appellation 捺 *na*. (Cf. *yongzi bafa* 永字八法).

Zhengshu 正書 Ecriture régulière ou standard; synonymes: *zhenshu* 真書, *kaishu* 楷書. On attribue la création de ce style à Wang Cizhong (seconde moitié premier siècle) lequel forgea un type d'écriture qui devait être une modification de l'écriture de chancellerie. Ce genre conserve les caractéristiques essentielles de précision et d'équilibre des caractères en chancellerie tout en incluant des caractéristiques de la cursive ancienne. Il doit autant à la chancellerie qu'au "huit dixièmes" et cette forte ressemblance dura jusqu'aux environs de la fin de la dynastie Han (206-220). Par la suite, l'écriture régulière développa des caractéristiques propres. Considérée comme une écriture particulièrement adaptée aux fonctions officielles, elle devint entre les mains des calligraphes Tang l'écriture chinoise par excellence. Dans ce genre calligraphique, chaque caractère entre dans un carré idéal divisé en huit parties triangulaires. A chaque trait du caractère, à chaque espace entre les traits sont assignés une place dans ce carré parfait, gage de l'harmonie et de la proportion de l'ensemble.

Zhishi 指實 Doigts fermes. Qualité indispensable du geste pour obtenir un caractère « qui ait de l'os ».

Zhouzhuàn 籀篆 Voir *Zhouwen* 籀文.

Zhuanshu 篆書 Ecriture sigillaire, dite aussi « archaïque ». Elle comprend la grande sigillaire (*dazhuan* 大篆) faisant référence aux graphies archaïques de haute époque ou monumentales et la petite sigillaire (小篆 *xiaozhuan*), faisant référence

aux graphies archaïques de basse époque ou ordinaires. La grande sigillaire est simplifiée, standardisée, proportionnée et laisse progressivement la place à la petite sigillaire, sous l'impulsion du Premier Empereur et de son ministre Li Si. La petite sigillaire est utilisée pour les documents officiels, les écrits impériaux, les inscriptions sur pierre et bronze, les sceaux officiels.

Zhuo 拙 [maladroit] Opposé à *qiao* 巧 habile.

Zhouwen 籀文 Selon l'étymologue Xu Shen (30-124), un historien de cour appelé Shi Zhou ayant vécu sous le règne du roi Xuan (827-788) entreprit de codifier l'écriture des caractères. Il obtint ainsi un vocabulaire standard de 9000 caractères dont le texte *Shizhou pian* 史籀篇 (Essai de Zhou l'historien) fut adapté à la cour à des fins pédagogiques. C'est ce texte qui est appelé *Zhouwen*. Il est aujourd'hui perdu. Mais il nous reste ce terme *zhouwen* qui a pris le sens de « sigillaire utilisée sous les Zhou ». Cette écriture est également nommée *dazhuan* ou grande sigillaire par opposition à la petite sigillaire *xiaozhuan* de la dynastie des Qin.

Glossaire des termes esthétiques et d'histoire de l'art

Ben 本 Racine, fondement. La signification [de toutes choses] et l'intention d'exprimer cette signification est le fondement de l'écriture et de la calligraphie.

Bili 筆力 Force du trait, vigueur du tracé.

Bian 變 Alternier, changer. Variations. A l'échelle de l'histoire : signe de vitalité de la tradition calligraphique, qui s'appuie sur les méthodes des Anciens et intègre de nouvelles méthodes, de nouveaux talents. A l'échelle d'un écrit : les mille variations de longueur et d'épaisseur, de densité et de grosseur des traits et des caractères sont le signe d'une œuvre alerte, où le souffle intérieur circule.

Bing 病 Caractère ou calligraphie « malade ». Opposé à *shan* 善.

Cai 才 Capacité, potentiel, talent inné.

Cang 蒼 renvoie à une manière héritée des anciens, pourtant cette manière, si elle est appliquée sans discernement et sans profondeur, devient surannée et obtue, comme un vieillard chauve *laotu* 老禿 .

Chuanshen 傳神 Ce concept fut introduit dans les traités picturaux par Gu Kaizhi (vers 345-406). Elle indique la capacité à saisir l'esprit d'une personne et à la transmettre à son portrait et , plus généralement, la capacité à saisir l'esprit des

êtres et des choses et à le transmettre en peinture. Le calligraphe, quant à lui, transmet son propre esprit à travers son écrit, en particulier lorsqu'il s'adonne à des genres cursifs qui mettent en oeuvre des gestes et des attitudes plus libres que les genres réguliers.

Chouzhuo 醜拙 Laid(e). Avec *chou* 醜, laid, hideux, difforme, détestable et *zhuo*, maladroit, médiocre, mauvais. Opposé à *yanmei* 妍美 (beauté naturelle).

Dongda 洞達 Traversée de part en part, circulation sans obstacle : c'est la première qualité visuelle que doit offrir d'une œuvre de calligraphie.

Fang 放 relâché, attitude d'abandon. Se retrouve dans dans *fangyi* 放逸 détendu et libre ; dans *haofang* 豪放, dégagé, affranchi des petites règles.

Fei shou 肥瘦 Gras et maigre : épaisseur des traits d'un caractère.

Feng 風 Force affective qui anime une œuvre, le vent fonctionne en binôme avec *qi* 氣 le souffle ou l'énergie vitale, qu'il met en mouvement et avec *gu* 骨 l'os qui est la structure de l'écrit. Plus largement, il désigne le style d'un calligraphe, d'une tradition familiale ou d'une école (notamment dans l'opposition entre l'Ecole du Nord et l'Ecole du Sud).

Gu 古 Ancien, les Anciens, classique. Un lexique de termes esthétiques établi par Dou Meng à l'époque Tang et repris dans le *Fashu yaolu* (chap.IV) donne cette définition de *gu* : 除去常情曰古 « ce qui rejette les affectations communes » (trad. M. Simonet). Cette élégance correspond à un idéal de pureté, de limpidité, de simplicité.

Guya 古雅 Élégance classique.

Gu 骨 Os. Structure à la fois ferme et souple d'un écrit. Qualité des caractères qui ont un aspect résolu. Ce concept fonctionne en binôme avec *feng* 風 (vent), *qi* 氣 (souffle), *rou* 肉 (chair) et 筋 (tendon) selon une série d'oppositions et de complémentarités : statique/dynamique, force intérieure/forme extérieure, structure visible/élasticité cachée.

Guqi 骨氣 Os et souffle ; fermeté et audace du trait de pinceau.

Guli 骨力 Force de l'ossature.

Guan 觀 Observer, observation. Observer l'ordonnement de la nature, observer les réalisations des Anciens, s'observer soi-même : telles sont les obligations de tout calligraphe.

Houtian 後天 (voir *xiantian* 先天)

Ji 跡 La trace écrite. Trace laissée par le pinceau indiquant par là une écriture personnelle (*biji* 筆跡), trace laissée par l'encre indiquant un manuscrit original (*moji* 墨跡), la trace est enfin la trace que le calligraphe laisse de lui-même quand il pratique la calligraphie.

Jin 筋 En médecine traditionnelle chinoise, *jin* indique à la fois le système tendineux qui traverse tout le corps et lui donne sa capacité de mouvement et le système sanguin qui l'irrigue. Cette bivalence se retrouve dans le langage critique. Ce terme en effet désigne à la fois la souplesse des traits et la fluidité d'ensemble d'une œuvre. Par rapport à l'os, désigne un aspect plus retenu de la force.

Lao 老 Vieux, sans force. Un trait trop aride (*cang* 蒼) est comme un vieillard chauve (*laotu* 老禿)

Li 力 Vigueur. Force transmise par le calligraphe par l'intermédiaire du pinceau et qualifiant le tracé.

Mei 媚 Attrayant, aimable, charmant, flatteur. Une beauté ostensible qui s'oppose à la beauté naturelle (*yanmei* 妍美).

Miao 妙 Merveilleux. Deuxième des trois catégories mises au point par Zhang Huaiguan pour le classement des calligraphes dans son *Shuduan* [Critères de la calligraphie]. Cette catégorie regroupe des peintres au talent remarquable et au style éclatant, elle vient après la catégorie *shen* [divins] et précède la catégorie *neng* [capables].

Neng 能 Capable. Troisième des trois catégories mises au point par Zhang Huaiguan. Cette catégorie regroupe des peintres habiles et vient après les catégories *shen* [divin] et *miao* [merveilleux].

Pin 品 Rang d'un fonctionnaire et, par extension, classe d'appartenance d'une œuvre d'art. Le système de classement des fonctionnaires fut progressivement adapté à celui des calligraphes, peintres et poètes : chaque classe supérieure, centrale et inférieure était elle-même divisée en trois cases supérieure, centrale et

inférieure ; soit un système de neuf degrés de qualité. Plus largement, ce terme indique la qualité, le degré de perfection d'une œuvre qui, dans le système de valeur du « Précis des arts », dépend étroitement de la qualité, du degré de perfection de l'auteur de cette œuvre. Au sens verbal, *pin* indique l'action d'apprécier, d'évaluer voire de savourer, mais toujours dans l'optique d'émettre un jugement sur la qualité de l'objet.

Qi 氣 Souffle circulant au sein d'une production écrite comme au sein d'un corps humain. Allure d'ensemble d'une calligraphie, comme s'il s'agissait d'un personnage, doté d'un certain tempérament.

Qiao 巧 Habile. Opposé à *zhuo* 拙 [maladroit].

Qu 趣 Goût. Saveur.

Se 澀 Retenue. A partir d'un sens général qui correspond à la qualité d'un objet rugueux, raboteux, rêche, à un goût âpre, astringent ou à un terrain accidenté, ce terme s'applique en esthétique à un style raboteux, peu coulant, alambiqué. En médecine, il sert à qualifier un corps où la circulation semble empêchée, mal aisée, avec une tendance à stagner ; en calligraphie, il désigne la résistance du papier au mouvement du pinceau et de la main.

Shan 善 Bon niveau d'un calligraphe ou d'une œuvre. Opposé à *bing* 病 (malade).

Shen 神 « divin » 1- esprit(s), pouvoir vital, spirituel, force configurante.

2- Première des trois catégories mises au point par Zhang Huaiguan 張懷瓘 (actif 713-760) pour le classement des artistes calligraphes dans son *Shuduan* [Critères de la calligraphie] et peintres dans son *Huapin duan* [Critère des œuvres peintes]. Les autres sont *miao* merveilleux et *neng* capables. Cette catégorie regroupe des peintres inspirés, des artistes de génie. Une quatrième catégorie *yi* fut créée plus tard par Zhou Jingxuan.

Shi 勢 Voir **Bishi** 筆勢 Configuration des traits, dynamisme des caractères, élan de la composition.

Shou 瘦 Désigne un trait maigre. S'oppose à *fei* 肥.

Shu 熟 Maturité, grande habileté nourrie par l'expérience. S'oppose à *sheng* 生 (cru, novice). Désigne une technique tellement mûre que les gestes se font spontanément.

Shumi 疏密 Densité et espacement des traits (et points) composant les caractères.

Su 俗 Populaire. Vulgaire. Dans le domaine des arts, il prend la connotation de quelque chose de banal, de rebattu. Dans un contexte critique, il peut en venir à connoter une préoccupation triviale, vile. Il est alors le parfait opposé de *ya* 雅, distingué, classique.

Tian 天 Le Ciel, la nature, le principe premier, porteur d'ordre et de régularité. Première puissance divine, le Ciel des Anciens protège le peuple et lui fournit principes moraux, récompenses et punitions. Les philosophes en feront un principe suprême, un modèle de conduite auxquels les hommes pourront se conformer et qui, intériorisé, occupe la fonction d'une loi morale. Mais le ciel peut plus largement être identifié avec les lois cosmiques, avec la nature, sans acception morale. Ainsi, pour Zhuang Zhou, le ciel est-il synonyme de naturel, de spontanéité et l'homme n'a pas de meilleure façon d'y accéder que le non-agir. Le non-agir, c'est à dire le fait de suivre sa propre nature et par là, de rejoindre le Ciel, la Nature, en une union joyeuse. Les calligraphes chercheront pour certains, à travers l'art du pinceau, à réaliser un certain modèle de conduite, pour d'autres, à s'installer dans le naturel du geste et de l'émotion par opposition à l'artificiel et aux règles fondées par les hommes. Voir également *Houtian* 後天 et *xiantian* 先天.

Wen 文 A la fois nom et verbe, ce terme à lui seul contient l'essence même de la civilisation chinoise. Il désigne les lignes entrecroisées, dessins ou veines du bois ou de la pierre qui se révèle aux yeux de tout observateur amoureux de la nature. Cet ordonnancement naturel, naturellement beau, est doublé d'un ordonnancement humain. Les tatouages, les marques, les caractères d'écriture sont, dans le monde humain, l'équivalent des motifs naturels dont ils s'inspirent. Symbole d'élégance, de politesse et de raffinement, le *wen* est la marque même de l'homme de bien. Mais si ce raffinement n'est pas équilibré par une qualité intrinsèque, un état naturel (質 *zhi*) simple, il devient beauté d'apparat, charme trompeur. Et l'acte d'orner se confond avec celui de déguiser, de maquiller.

Wuwei 無為 Non agir (opposé à *wei* 為 agir); sans but : le calligraphe doit avoir un but mais ne pas se préoccuper de le poursuivre, sous peine de perdre l'aisance et la liberté du geste.

Xiantian/houtian 先天 / 後天 : Ciel antérieur / Ciel postérieur. Deux notions complémentaires provenant du *Livre des mutations*, Ciel antérieur *xiantian* indiquant l'esprit qui existait antérieurement à la figuration des trigrammes et aux premiers signes ; le Ciel postérieur *houtian* indiquant les productions des trigrammes et des signes à partir du Ciel antérieur. Il y a là un processus de « figuration » à l'œuvre. C'est en effet à partir de l'insondable profondeur du monde que le Sage imita l'apparence des formes, dupliqua ses motifs. En calligraphie, le Ciel antérieur nous place dans la sensation, la compréhension intuitive et directe. Le Ciel postérieur nous conduit dans le visible, les traces du pinceau.

Xiang 像 Image, forme, aspect, figure (voir aussi *yi*). La calligraphie est un art de la mise en forme. On donne aux traits la forme d'êtres naturels existants, cela s'appelle *wuxiang*, objet-forme. On donne aux traits la forme de son propre tempérament, cela s'appelle *yixiang*, intention-forme. J.M. Simonet traduit par « expressivité du signe », ce qui rend bien la fonction de *xiang* en calligraphie, qui est d'évoquer un objet naturel ou un sentiment.

Xieyi 寫意 « Ecrire l'idée » en donnant libre cours à son inspiration. Ce terme désigne un certain mode d'approche de la pratique picturale qui s'oppose à la fois à *gongbi* 工筆 « au pinceau élaboré », à *xiexing* 寫形 « peindre la forme » et à *xieshi* 寫實 « transcrire le réel ». Ce style fut particulièrement prisé par les lettrés, ce qui leur permit de se démarquer de la peinture apprêtée et minutieuse du *gongbi* et, au plan philosophique, de prétendre atteindre à l'essentiel, à la nature des êtres plutôt qu'à leur apparence.

Xin 心 Centre des sentiments et de la pensée de l'homme, le concept de cœur englobe l'esprit humain, la pensée, la conscience. Un cœur pur, nourri par les réflexions personnelles et par l'étude des Classiques, est le fondement même de l'art de l'écriture.

Xingshi 形勢 Configuration et dynamique des formes.

Xiu 秀 gracieux. Qualifie la calligraphie des lettrés. Toutefois la grâce, quand elle n'est pas accompagnée de profondeur, peut se changer en superficialité et en vulgarité.

Yanmei 妍美 Beau, belle. Avec *yan* (beau, gracieux, habile) et *mei* (beau, gracieux, élégant), d'une beauté naturelle qui se révèle d'elle-même et rejoint ce qui est bon (*shan* 善). Opposé à *chouzhuo* 醜拙.

Yi 意 1- Intention esthétique, idée, signification, esprit, goût. 2- Dans son rapport à la figure (*xiang*). Couple d'éléments opposés et complémentaires à la base de la théorie de l'art en Chine. Ces deux aspects sont ici traités comme deux règles réciproques. *Yi* est le principe premier d'où l'art de l'écriture jaillit, tandis que *xiang* représente son aspect esthétique à travers la recherche de la forme et l'étude des règles.

Yi 逸 Libre, décontracté, à l'aise, sans contrainte ; « hors classe », extraordinaire. Catégorie introduite par Zhou Jingxuan 朱景玄 dans le *Tangchao minghua lu* 唐朝名畫錄 pour classer des peintres qui ne répondaient pas aux trois critères établis par Zhang Huaiguan 張懷瓘 (actif 713-760). Elle correspond à des peintres profondément épris de nature et de liberté et qui osent innover dans la technique picturale, privilégiant un langage de points et de traits. Par la suite, elle devint la catégorie supérieure dans la hiérarchie des peintres.

Yinyang 陰陽 Deux polarités complémentaires d'expression que doit contenir toute calligraphie. « Tout ce qui est calme et pondéré, ce qui se laisse plier et qui maintient les souffles à l'intérieur exprime l'aspect *yin* ; tout ce qui est extraordinaire et excessif, droit et qui manifeste les souffles vers l'extérieur exprime l'aspect *yang*. » (« Précis de calligraphie » §210).

Yun 韻 Résonance, raffinement. En calligraphie, cette résonance est à la fois la « marque de fabrique » de certaines écoles (notamment les calligraphies sur papier et soie de la dynastie des Jin) et, de manière transversale, ce qui préserve du mauvais goût.

Zhengrang 爭讓 Dispute et effacement. Façon dont les traits d'un caractère sont visuellement en rapport, se partagent l'espace, en prenant sur l'espace de l'autre ou en lui cédant leur place.

Zhi 志 Ce concept au large spectre désigne la volonté profonde, la détermination, l'aspiration, l'ambition, l'intention qu'une personne met dans ses actes, mais également l'idée principale d'un texte. La réalisation d'une calligraphie ou d'une

peinture, comme celle d'une œuvre poétique, est tout entière redevable à l'aspiration de son auteur.

Zhi 質 Qualité première, naturelle, sans artifice, tonalité fondamentale, dans son opposition avec *wen* 文 (nuance, raffinement, ornementation). Cette opposition est récurrente en philosophie depuis les *Entretiens de Confucius*: « 質勝文則野，文勝質則史。文質彬彬，然後君子 [Quand la qualité brute dépasse la mise en forme, on risque le grossièreté, la sauvagerie ; quand la mise en forme l'emporte sur la qualité première, on frise l'hypocrisie ; Quand ces deux aspects s'équilibrent, on peut prétendre à devenir un Homme de Bien] ».

Zhuang 壯 robuste. Se dit d'un style autant que d'une armée. Opposée à *lao* 老.

Zhuo 拙 Malhabile, maladroit, rustique. En calligraphie, une certaine maladresse est savoureuse.

Catalogue des œuvres citées par Liu Xizai

Baomu zhuanzhi 保母磚誌 [Eloge funéraire de ma nourrice] : inscription sur une stèle funéraire attribuée à Wang Xianzhi. Écriture régulière-courante *zhengxing*. L'original est aujourd'hui perdu, mais il reste une copie de cette pièce, faite d'après un estampage d'époque Song, dans le service de protection des antiquités du district de Shaoxing 紹興.

Bilun 筆論 [De l'usage du pinceau]: auteur présumé: Cai Yong. Probablement écrit sous les Tang.

Biluo bei 碧落碑 [Stèle bleu jade] : Stèle du début de l'époque Tang, écrite en petite sigillaire. Elle se trouve dans le temple de Long Xing construit près de Xin Jiang dans la province du Shanxi.

Boai pian 博愛篇 [Essai sur l'étendue du savoir] : composition en sept chapitres de Humu Jing 胡母敬 portant sur les graphies simples et les caractères. Fait partie de la compilation intitulée *Cang Jie pian* 倉頡篇 [Essai sur Cangjie].

Cang Jie pian 倉頡篇 [Essai sur Cangjie]. On apprend dans le « Mémoire sur les arts et les lettres » du *Livre des Han* que cette composition en sept chapitres fut écrite par Li Si 李斯 (?/-208), ministre d'Etat de la dynastie Qin. Sous les Han, cette composition ainsi que le *Boai pian* 博愛篇 [Essai sur l'étendue du savoir] et le

Yuanli pian [Essai sur le calendrier Yuanli] furent assemblés sous le titre de *Cang Jie pian* 倉頡篇 [Essai sur Cangjie]. Ces trois compositions portent sur les graphies simples et les caractères composés du passé et du présent des auteurs.

Caoshu shi 草書勢 [l'Art de la cursive] de Cui Yuan 崔瑗 (77-142), figure dans le *Sitishushi* 四體書勢 [L'art des quatre genres d'écriture] (Fin III^e – début IV^e siècles). Il s'agit du premier texte traitant de la calligraphie en tant que telle dans une visée d'exposition objective.

Caoshu zhuang est l'œuvre de Xiao Yan 蕭衍 (464-549), *zi* Shuda (464-549), premier empereur de la dynastie Liang. Nom de trône Wudi. Lettré et calligraphe originaire du Nanlan, à l'ouest de l'actuelle Chang Zhou (Province du Jiangsu)

Caozi jian bei 曹子建碑, aussi nommée *Chensiwang Caozi jianmian bei* 陈思王曹子建庙碑. Gravée par l'Empereur Huangdi des Sui en 593 de notre ère. Écriture régulière avec des caractères en sigillaire et en chancellerie.

Chunhuage tie 淳化閣帖 (Calligraphies du palais impérial de l'ère Chunhua, 990-995). Remonte à la troisième année de l'ère Chunhua (992) durant le règne de l'Empereur Song Taizong (r.976-998). C'est un recueil d'œuvres calligraphiques célèbres d'empereurs, d'éminents fonctionnaires et de calligraphes célèbres fait sur ordre de la famille impériale et divisé en dix chapitres. L'original a été perdu mais une des copies est exposé au musée national de Shanghai. Ce recueil sert de bases à tous les recueils ultérieurs.

Dafeng ge 大風歌 [Le chant du Grand Air]. Poème écrit par Liu Bang aux alentours de 210. Liu Bang, pourfendeur de la dynastie des Qin, premier empereur de la dynastie Han écrivit ce poème à l'occasion d'une visite dans son pays d'origine après la victoire qui lui valut son titre d'empereur. Il prit alors le nom d'Empereur Gao Zu. Dans ce texte, il fait l'éloge du courage et de l'efficacité de ses soldats et de ses officiers. On attribue à Cao Xi la calligraphie de ce poème gravé sur stèle en écriture sigillaire mais cela reste controversé.

Dajue sibe, stèle à proximité du temple Dajue construit en 1068 sous la dynastie Liao et reconstruit sous les Ming. Auteur inconnu.

Daoyin bei 道因碑, année 663, écrite en style régulier par OuyangTong (?- 691), quatrième fils de Ouyang Xun, en mémoire d'un moine bouddhiste Daoyin. Composée de trente quatre colonnes pour un total de soixante-treize caractères.

Da Tang sanzang shengjiao xu (voir Shengjiao xu)

Diao bigan muwen 吊比幹墓文. Pierre tombale gravée à la dix-huitième année de l'ère Tai he des Wei du Nord (an 494 de notre ère). Ecriture régulière. Composé par l'Empereur Xiaowen 孝文 des Wei du Nord en personne pour témoigner de la loyauté de son ministre Bigan et exprimer sa tristesse face à la disparition de celui-ci. Détruite sous les Song et gravée à nouveau en 1090 d'après un estampage original. Se trouve aujourd'hui dans le Henan, district de Ji.

Dongfang huazan 東方畫贊 (Eloge de la peinture de Dongfang). Stèle de la dynastie Tang, écrite par Yan Zhenqing à la treizième année de l'ère Tianbao (754). Ecriture régulière. Cette stèle se trouve aujourd'hui à Dezhou dans le Shandong.

Duanzhou shushi ji 端州石室記 (Mémorial de la grotte Duanzhou) est une œuvre composée et calligraphiée par Li Yong 李邕 (678-747) en écriture régulière. Elle fut gravée en 727 inscrite sur un rocher près de la grotte.

Ershisi shipin 二十四詩品 *Evaluation de poèmes en vingt-quatre sections*, œuvre de Sikong Biaosheng 司空表聖 (837-908). Ce traité poétique classe les poèmes en vingt-quatre rubriques en fonction de leurs caractéristiques formelles. Pour chaque rubrique, l'auteur décrit le style nommé à l'aide de douze vers de quatre caractères.

Gaozhi muzhi 高植墓誌, nom complet *Weigu qiqingxiangjing xuan liuzhou ceshi gaojun muzhi* 魏故濟青相涼朔恒六州刺史高君墓志 (Epitaphe au Grand Gouverneur des six provinces de la dynastie Wei), pierre tombale gravée sur ses quatre côtés. Tombe d'un général de la dynastie Wei. Style régulier avec traces de style officiel. Auteur inconnu.

Guoshibu voir *Tang guoshibu*

Hongdu shijing 鴻都石經 Les Classiques confucéens furent gravés sur pierre en 175 et érigés devant l'université impériale dans le but de préserver les textes originaux et de servir de modèle. Ils furent écrits par Cai Yong 蔡邕 (133-192), nom social Bo Jie 伯喈 natif de Yu (dans la province actuelle du Hunan) en chancellerie « en ouverture ».

Huadusi bei 化度寺碑, nom complet Huadusi Yongchanshi shilita ming 化度寺邕禪師舍利塔銘 [Gravure sur le stupa du maître chan Yong au temple du salut] remonte à la cinquième année de l'ère Zhen Guan de la dynastie Tang (632). Ecrite par Libai et calligraphiée en style régulier par Ouyang Xun pour commémorer la mort du moine Yong au temple Huadu. Le calligraphe était alors âgé de soixante-cinq ans et on dit qu'il avait atteint le niveau suprême de Wang Xizhi. Les traits sont vigoureux, la structure est concise. Cette stèle se trouvait initialement à Chang An au temple de la montagne Zhongnan et se trouve aujourd'hui à la bibliothèque nationale de Shanghai.

Huangting jing 黃庭經 [Classique de la Cour jaune], texte taoïste, attribué à Lao Zi, qui fut calligraphié par Wang Xizhi en 356 pour un moine en échange de quelques beaux canards. Ce texte traite de la question du prolongement de la vie.

Huashan miaobei 華山廟碑. Son auteur est Guo Xiangcha. Elle fut écrite en 165 et détruite en 1555 par suite d'un tremblement de terre. On dispose aujourd'hui d'une copie près du temple Huayin dans la province du Shaanxi. Cette œuvre est considérée comme une œuvre importante pour l'écriture de chancellerie de la dynastie Han.

Huaxiang zan 畫像贊 [Eloge du portrait de Dongfang Shuo], composé par Xia Houzhan 夏侯湛 (243-291) et écrit par Wang Xizhi pour son ami Wang Xiu 王脩 comme le stipule la préface.

Ji Bofu haozhouci shiwengao 祭伯父濠州刺史文稿 [Inscription sur l'histoire de l'offrande de l'oncle à la prefecture Hao], abrégé en *Ji Bofu wengao* 祭伯父文稿 ou en *Gao Bofu wengao* 告伯父文稿. On trouvera dans le corps de cette thèse un estampage des Song consigné dans le *Jiaxiu tangtie* 甲秀堂帖 et conservé au Musée du Palais de Pékin et présenté ici grâce à un vaste projet de numérisation de livres rares. Ce texte date de la première année de l'ère Qianyuan (758) ; genre courant-cursif *xingcao*. Il s'agit d'un texte d'un seul tenant, comportant 36 colonnes et 410 caractères. Ce texte, ainsi que le *Jizhi gao* 祭侄稿 et le *Zheng suo weitie* 爭座位帖 étaient appelés « Les trois brouillons (gao) ». Ecrit en octobre de l'an 758 par Yan Zhenting 顏真卿 au moment où il traversait Luoyang 洛陽, il se précipita pour déposer son rapport auprès de la tombe de l'oncle .

Jigulu 集古錄 [Catalogue d'inscriptions anciennes] et *Jigulu bawei* 集古錄跋尾 [Catalogue d'inscriptions anciennes]. Il s'agit du premier ouvrage d'épigraphie chinoise, rédigé en 1063 par Ouyang Xiu 歐陽修 (1007-1072). Cet ouvrage rassemble un grand nombre d'inscriptions sur bronze et sur stèles, datant de l'époque de la dynastie Zhou 周 (1121-222 A.C.) jusqu'à l'époque des Cinq Dynasties 五代 (907-960) ainsi que des calligraphies célèbres depuis les Jin. Il offre une étude critique et une appréciation de chaque œuvre. Il sert de référence pour tous les ouvrages ultérieurs et c'est sur lui que les épigraphes et les calligraphes s'appuient pour vérifier la véracité d'une œuvre.

Jijiu zhang 急就章 [Aide à la composition littéraire] est un manuel élémentaire de caractères chinois rédigé par Shi You 史游 (Han de l'Ouest). Son titre original est *Jijiu pian* 急就篇.

Jinglongguan zhongming 景龍觀鐘銘 [Cloche gravée à la deuxième année de l'ère Jingyun]. Dynastie Tang. Calligraphie de l'Empereur Ruizong 睿宗, *zi* Li Dan 李旦 en écriture régulière avec certaines traces de sigillaire, de chancellerie et de cursive.

Jinshi lu 金石錄 [*Mémoire sur les inscriptions sur bronze et sur pierre*], traité en trente chapitres écrit dans les dernières années de la dynastie Song par Zhao Mingcheng 趙明誠 et son épouse, la poétesse Li Qingzhao 李清照 (1084-1141). Ils recueillirent divers spécimens de calligraphies d'époques différentes et corrigèrent les erreurs du *Jigulu* 集古錄 (Catalogue d'inscriptions anciennes) de l'historien Ouyang Xiu 歐陽修 (1007-1072). Les dix premiers chapitres rassemblent des exemples de gravure sur des ustensiles en bronze et sur les stèles *bei*, les vingt autres confrontent différents arguments qui touchent à l'art calligraphique.

Jing Xianjun bei 敬顯俊碑, *Chanjingsi shaqianming Jingshijun zhi bei* 禪靜寺剎前銘敬史君之碑. Date de la deuxième année de l'ère Xinghe (an 540). Écriture régulière. Eloge de Jing Xuanjun, alias Shijun, présentation de ses ancêtres et de ses mérites. Il est présenté comme un administrateur capable et ayant pris grand soin de ses administrés. La vie de cette stèle fut mouvementée : érigée dans le Henan, elle fut ensuite enterrée puis redécouverte par des paysans en 1728 et mise sous protection dans la bibliothèque de Jingshan 陞山 en 1749. Détruite pendant la

révolution culturelle, elle fut reconstruite à la fin de celle-ci et se trouve aujourd'hui dans le centre historique de la ville de Changge. Cette stèle fait partie de la liste des inscriptions contenues dans le *Jinshi cuibian* 金石萃編 (Somme des inscriptions sur métal et sur pierre) des Qing.

Jiushi 九勢, Les neuf dispositions de la calligraphie, œuvre attribuée à Cai Yong (132-192), l'inventeur du style "huit dixièmes", présentant les règles d'utilisation du pinceau. On peut y lire : « La calligraphie a le spontané pour origine. Le spontané une fois posé le yin et le yang se manifestent. Le *yin* et le *yang* s'étant manifestés, le dessin des formes apparaît ».

Kaitong Baoxiedao [Inscription pour la construction de la Voie Baoxie] ou 鄗君开通褒斜道 *Xujun kaitong baoxie dao* (Le gouverneur Xu ouvre la voie Baoxie). L'inscription se trouve dans la ville de Hanzhong 汉中 (province du Shanxi 陕西). Elle est gravée sur les parois d'une voie creusée dans les montagnes de Qinling 秦岭 et baptisée Voie Baoxie 褒斜蜀道, à l'extrémité Sud de la Vallée. Selon l'inscription, le tunnel remonte aux Han de l'Est et différentes inscriptions sur les portes et les parois s'étalent dans le temps. La première, dont il est question ici, remonte aux années de construction : de la sixième à la neuvième année de l'ère Yongping des Han de l'Est (autour de 63-66).⁶⁸⁵ C'est une des œuvres de calligraphie les plus importantes, considérée comme un trésor national. L'inscription gravée à même la roche sur le flanc de montagne commémore les difficultés rencontrées dans la construction de la route.

Lale ge 刺勒歌, poème à caractère militaire écrit par le général Hu Lujin 斛律金 en 546 sous le règne de l'empereur Xiao Jing 孝靜 (r.534-550) des Wei du Nord.

Lanting xu 蘭亭序 [Préface à la collection du Pavillon des Orchidées] œuvre célèbre de Wang Xizhi écrite en l'an 353. Le calligraphe se livrait à un rite de purifications printanières en compagnie de parents et d'amis lorsqu'il écrivit ce texte dans son lieu de résidence appelé Lanting (Pavillon des Orchidées). De tous les hôtes qui saisirent leur pinceau en ce soir de printemps, Wang Xizhi fut le seul à achever son poème. Il inscrivit même une postface au recueil terminé. Le texte de

⁶⁸⁵ Cf la page de la China Association for Science and Technology consacrée à la protection du patrimoine : <http://www.cast.org.cn/n35081/n11114910/n11114929/12629858.html>

cette postface sur le passé et le présent, le sens de la vie et de la mort, écrit dans l'ivresse, est resté extrêmement célèbre jusqu'à aujourd'hui. Lorsque le calligraphe voulut le reproduire, il n'y parvint pas. Cet autographe fut conservé par la famille de Wang Xizhi, arriva dans les mains du moine Zhiyong, descendant de Wang Xizhi de la septième génération, qui le légua à son disciple Bian Cai. Quand l'empereur Tai Zong (627-649) intima l'ordre à tous ses sujets d'apporter à la cour toutes les « traces d'encre » du célèbre calligraphe, Bian Cai fit la sourde oreille. Mais un conseiller rusé parvint à lui dérober l'autographe. L'empereur Tai Zong fit graver sur pierre l'autographe, en fit faire des estampages qu'il offrit aux princes et aux personnages importants de la cour, et émit le vœu d'être enterré avec l'original. Ce texte est inclus dans la biographie de Wang Xizhi du *Livre des jin* (80.2099).

Langya tai 琅琊台. Langya est le nom d'une montagne. Une des deux stèles sur six gravées sur ordre du premier Empereur Qinshi Huang (-221/-206) à avoir survécu. La seconde stèle se trouve dans le Shandong, sur le Mont Tai. Elles sont un témoignage des mérites du premier empereur de Chine et de ses victoires sur les autres états.

Limeng chubei 李孟初碑 ou *Limeng chushen cibei* 李孟初神祠碑, Stèle commémorative de l'époque Han retrouvée au temps de l'empereur Qing Qianlong (1736-1796), après une inondation. Ecrite en chancellerie, ses caractères ont une forme ample et allongée. On peut trouver un estampage de cette stèle à la Bibliothèque Nationale de Pékin.

Hancheng dingming 韓城鼎銘 [Inscription sur tripode de Hancheng], œuvre de l'époque des Zhou de l'Ouest retrouvée près de Xian, dans la province du Shaanxi.

Liang Yan 梁巘 des Qing écrit dans le *Cheng jinzhai zhiwen lu* 承晉齋積聞錄 . « L'œuvre de Zhang Xu [Adresse] aux déesses est expressive et naturelle, d'une [facture] antique et sans apprêt. Ecrite pour l'essentiel en cursive ancienne dans les dernières années de sa vie, cette œuvre est encore meilleure que son Autobiographie, elle lui est supérieure par son allure libre et son naturel antique. [Adresse] aux déesses est vraiment l'œuvre de Zhang Xu la plus réussie. »

Lichengbei 李晟碑, nom complet *Xiping zhongwu wang Licheng bei* 西平忠武王李晟碑 [Stèle à la mémoire de Wang Licheng], stèle d'époque Tang en écriture

régulière avec un fronton en sigillaire ; gravée dans le Shanxi 陝西 d'après un texte de Peijingong gravé par Liu Gongquan. Cette stèle était déjà devenue indéchiffrable dès l'époque Ming. Elle est écrite à la mémoire de Wang Licheng 王李晟 et de sa bataille victorieuse contre des rebelles.

Lishi 隸釋 [Explications sur l'écriture de chancellerie] Recueil d'œuvres calligraphiques divisé en vingt-sept chapitres comprenant en majorité des écrits attribués à Hang Shi.

Lixu 隸續 [Suite sur la chancellerie] écrit en vingt-et-un chapitres de Hang Shi.

Liuyi jushi zhuan 六一居士傳 [Biographie du lettré qui vivait au milieu des objets] , texte de Ouyang Xiu où se décrit comme vivant entouré de rouleaux calligraphiés, de collections d'inscriptions anciennes datant des Trois Dynasties et de toutes les périodes postérieures, d'une cithare, d'un échiquier, d'une cruche d'alcool : cinq objets et lui, le vieillard, ne serait-il pas le sixième ? Ce texte se trouve dans *Ouyang Wenzhong gong wenji* 欧阳文忠公文集 [Œuvres complètes de Ouyang Xiu].

Longzangshi bei [Stèle du temple de Longzang], stèle érigée en 586 dans le comté de Zhending, dans le Hebei. La stèle rend compte des donations des fidèles pour l'érection du monastère, sur ordre de l'empereur et à la demande du gouvernement local. Écriture régulière. Cette stèle est toujours visible aujourd'hui dans le Hebei.

Lu Kongzimiao bei alias **Li Zhongxuan xiu Kongzimiao bei** (Stèle dédiée à Li Zhongxuan qui répara le temple de Confucius), Érigée au douzième mois de la deuxième année de l'ère Xinghe (an 541). Le texte fait référence à la réparation du temple de Confucius par Li Zhongxuan ; elle est mentionnée dans la biographie de ce dernier dans le *Livre des Wei*. Écriture mixte : régulière mais avec certains éléments de chancellerie et certains caractères en sigillaire.

Luoshen shisan hang 洛神十三行, calligraphie en régulière de Wang Xianzhi. Il s'agit d'une transcription du *Luoshen fu* 洛神賦 (Rhapsodie de l'Esprit de la rivière Luo), poème en prose écrit par Cao Zhi 曹植 en 222 où il raconte sa rencontre en rêve avec la nymphe du fleuve Luo. Cette transcription fut sculptée sur pierre par Jia Sidao 贾似道 (1213-1275) mais l'œuvre originale sur papier fut perdue. Durant la dynastie Song furent découvertes treize lignes de la version gravée sur pierre.

Comme cette pierre ressemble à du jade, la pièce fut intitulée *Biyu shisanhang* 碧玉十三行 (Les treize colonnes gravées dans le jade).

Luoshu 洛書 Écrit de la Luo : diagramme symbolique du monde où les neuf premiers nombres sont disposés en carré magique. Cet écrit aurait été apporté à Yu le Grand par une tortue de la rivière Luo. Ce diagramme est une représentation des théories cosmologiques antiques, fondée sur la valeur des nombres et sur le Yi Jing 易經.

Luxiaowang keshi 魯孝王刻石 : Il s'agit d'une œuvre gravée durant la dynastie des Han occidentaux remise en valeur en 1191 à l'occasion de la reconstruction du temple de Confucius à Qufu durant les années de règne de l'empereur Jin Zhangzong (1190-1209). Elle contient treize caractères. C'est une des premières œuvres de cette époque à avoir été retrouvée. La structure des caractères n'est pas encore très carrée et les traits n'ont pas de modulation particulière.

Maobo gudui ming 毛伯古敦銘 (Inscription sur vase de l'oncle Mao) : inscriptions sur un vase rituel remontant à la période du roi Wu, fondateur de la dynastie des Zhou.

Meihua fu 梅花賦 : poème écrit par Song Jing de la dynastie Tang et calligraphié par Chu Suiliang. Par la suite, Yan Zhenqing inscrivit le texte sur une stèle Shendao wen gravée pour commémorer Song Jing. Ce texte comprenait vingt sept colonnes et un total de trois mille cinq cents caractères ; l'original est aujourd'hui perdu, mais il en existe une copie dans le Jin shilu 金石錄.

Peng yuanyuomu zhi 彭元曜墓誌, stèle de Li Chao, inscription sur la tombe du Général Peng Yuanyao, en service durant le règne de l'empereur Xuanzong des Tang. On trouve cette stèle dans le *Jinshi lu* de Zhao Mingcheng.

Qifasi bei, abréviation pour Qifa xingguo si bei 《啟法興國寺碑》, stèle gravée en 602 sur le temple bouddhiste Qifa 啟法寺 (Temple de la méthode d'illumination) dans le Qizhou (ancienne sous-préfecture du Shandong). Cette gravure a été effectuée d'après une calligraphie de Ding Daohu 丁道護, calligraphe sous les Sui. C'est d'ailleurs une des rares œuvre gravée de la dynastie des Sui qui ait été signée. Son tracé est raffiné et élégant, la structure des caractères est précise et régulière. Cette œuvre fut précurseur pour les stèles de la dynastie des Tang.

Qianziwen 千字文, [Essai en mille caractères], composé par Zhou Xingsi 周興嗣 (dynastie des Liang du Sud) à partir des caractères écrits par Wang Xizhi dans ses divers œuvres. Il fut utilisé comme un manuel d'instruction pour enfants, tant pour sa calligraphie que pour le sens de ses phrases. Il fut repris et complété au cours des dynasties jusqu'à nos jours et devint un modèle obligé pour tous les calligraphes. Dans le « Précis de calligraphie », il est question des versions de Zhang Xu et de Huaisu (§141).

Qifasi bei 啟法寺碑 [Stèle pour le monastère de Qifa], stèle érigée en 602 dans la province du Hubei. Un seul estampage de cette stèle aujourd'hui perdue se trouve au Japon.

Shengjiao xu 聖教序, abréviation de *Da Tang sanzang shengjiao xu* 大唐三藏聖教序 [Preface aux enseignements sacrés du Tripitaka de la Grande Dynastie des Tang], titre de la préface écrite par l'empereur Tai Zong 太宗 (599-649) de la dynastie Tang 唐 pour la traduction faite par Xuan Zang 玄奘 (602-664) du Sutra du cœur, livre canonique que le moine était allé quérir aux Indes pour l'apporter à Chang An, alors capitale de la Chine. Le moine Huai Ren se servit des pièces calligraphiques de Wang Xizhi conservées dans le trésor impérial et des calligraphies éparses du maître collectées sur tout le territoire pour réécrire cette préface dans le style cursif du maître. Le texte fut gravé sur stèle sous le règne de l'empereur Gaozong des Tang 唐高宗 après plus de vingt ans de travail. Si certains ne tarissent pas d'éloges sur cette œuvre exceptionnelle, d'autres critiquent la répétition à l'identique des caractères semblables et l'absence de relation d'un caractère à l'autre. Cette œuvre fut la première d'une longue série d'œuvres écrites "selon le style" des grands maîtres. On peut citer Ceng Daya qui écrivit le Xingfu sibe, Xuanxu des Tang qui composa le Xinyi jingang jing. Aujourd'hui visible dans la Forêt des Stèles à Xian, bien que morcelée, cette stèle d'environ neuf mètres de haut et quatre mètres de large, qui totalise trente colonnes de caractères cursifs, reste un modèle de calligraphie.

Shengmu tie 聖母帖 [[Adresse] aux déesses]. Œuvre du moine Huaisu, spécialiste de la cursive folle en hommage aux Déesses de Dongling 東陵. L'œuvre fut écrite en 793 lors d'un voyage que fit Huaisu, depuis le Hunan en traversant la ville de

Yiling 宜陵 qui portait autrefois le nom de Dongling 東陵。 Cette pièce rapporte une légende populaire de la dynastie des Jin de deux immortelles du nom de Jiang 康 et de Du 杜 qui montèrent au ciel en proposant leur protection sur les habitants entre le Yangtze et la rivière Huai.

Shigu ge 石鼓歌 [Chant des Tambours de pierre] de Han Yu 韓愈. Ce poème fut écrit sous les Tang (618-907) pour défendre l'originalité et la valeur des caractères gravés sur les tambours de pierre ou *shigu*. Il s'agit d'un poème ancien en vers de sept pieds dont premier vers est : « 張生手持石鼓文，勸我試作石鼓歌。 [Zhang Sheng ayant en main un recueil d'estampages des Tambours de pierre de la dynastie des Zhou, m'a encouragé à écrire un éloge intitulé "Le chant des tambours de pierre."] »

Shigu 石鼓 (Les tambours de pierre). Ces pierres en forme de tambours sont au nombre de dix. Elles ont deux *chi* 尺 de hauteur, un *chi* 尺 de diamètre. Leur base est épaisse, le haut est étroit et arrondi. Elles portent des inscriptions relatives à une chasse à cour organisée par le roi Xuan (827/-781) de la dynastie Zhou. Elles portent des inscriptions relatives à une chasse à cour (d'où son autre nom: *liejie* 猎碣 [Tablette de la chasse]). Sur cinq cents caractères environ, seuls trois cent vingt et un caractères sont lisibles aujourd'hui.

Shiguwen 石鼓文 Ecriture des Tambours de pierre. C'est un style intermédiaire entre la grande sigillaire (VIII^e siècle avant notre ère) et la petite sigillaire (221 avant notre ère).

Shuduan 書斷 [Critères de la calligraphie], œuvre en trois parties de Zhang Huaiguan, calligraphe de l'époque Tang. Les genres calligraphiques et les qualités des œuvres sont classifiés. La première partie traite de l'origine et de l'évolution des dix genres: *guwen*, *dazhuan*, *zhouwen*, *xiaozhuan*, *bafen*, *lishu*, *zangcao*, *xingshu*, *feibai*, *caoshu* et se termine par un résumé de l'histoire des genres.

Shupin 書品 *L'évaluation des calligraphes* est la première tentative critique qui utilise la méthode d'évaluation des fonctionnaires pour évaluer la qualité d'artistes calligraphes. Yu Jianwu 庾肩吾 (487-551) passe ainsi en revue cent vingt-trois calligraphes de la dynastie des Han aux dynasties des Liang et des Qi et les range

en neuf catégories. Seule leur habileté dans les écritures régulière et cursive est évaluée.

Shupu 書譜 [Traité de calligraphie] de Sun Guoting (ca. 648-703). La Préface du Shupu [Traité de calligraphie] paru en 687, est le seul rouleau qui nous soit parvenu. Il se trouve aujourd'hui au Musée national du Palais à Taipei est intitulé: « Premier chapitre du Traité de calligraphie par Sun Guoting de Wujun ». La dernière colonne précise « Écrit la 3ème année de l'ère Chuigong (687) ». On retiendra que « la calligraphie est recherche d'équilibre. Ainsi, lorsque le calligraphe trace des barres parallèles, il leur donne à chacune une allure différente ; lorsqu'il aligne des points, il leur fait prendre des poses variées. Il fait du premier point la mesure de tout le caractère, du premier caractère l'étalon du morceau entier, de sorte que tous les éléments s'opposent sans se faire violence et s'accordent sans se ressembler. Son geste ne perd rien de sa vivacité lorsqu'il est lent, ni ne cède à l'agitation lorsqu'il est vif. »

Shu yuan 書苑 [Jardin des écritures] ou **Gujin fashu yuan** 古今法書苑 [Jardin des écritures d'hier et d'aujourd'hui] de Zhouyue 周越 (dates inconnues). Cet écrit d'époque Song en dix rouleaux et répertorient les écritures anciennes, sigillaire et chancellerie, en tout cinquante-quatre genres et plus de quatre-vingt dix calligraphes.

Shuyuan jinghua 書苑精華 (SYCH) [La fine fleur du jardin des calligraphies] de Chen Si, lettré et calligraphe du début des Song. Il fut fonctionnaire au ministère de la culture et écrivit d'autres œuvres parmi lesquelles le Shu xiaoshi et le Baoke congbian. Dans le *Shuyuan*, le premier chapitre présente des remarques sur l'utilisation du pinceau des dynasties Qin, Han et Wei ainsi que certains principes de l'art calligraphique attribués à Li Si, Cai Yong et Zhong You. Richard Barnhart, dans son article *Wei Fu-jen's Pi Chen Tu and the Early Texts on Calligraphy* remet en question les textes recueillis dans cet ouvrage : « En plus de la quasi-totalité des textes du FSYL et du MCP, ce travail inclut apparemment chaque texte existant, sans visible discrimination, les vrais comme les faux, les bons comme les mauvais. Chacun est présenté sans commentaires d'aucune sorte, et en conséquence, le SYCH, comme le *Mo Sou*, doit être utilisé avec la plus grande précaution. Bon nombre de textes anciens, comme ceux de Li Si, Cai Yong, Zhong You, Chang Xu,

etc... n'ont jamais été enregistrés avant, et il est étonnant qu'ils apparaissent dans le SYCH. Il est, bien sûr, tout à fait possible pour un texte d'avoir été écrit et de disparaître sans aucune trace entre 500 et 1500 ans, et puis de réapparaître brusquement; mais le degré de probabilité que ces travaux soient authentiques diminue conséquemment, et proportionnellement au nombre de chef d'œuvres perdus qui ont été retrouvés simultanément. Le SYCH consiste en 20 juan. »

Shuowen jiezi 說文解字 *Explication des graphies primitives et analyse des caractères composés*. Il s'agit du premier « dictionnaire chinois », qui propose une analyse de la forme des caractères et une recherche sur leur étymologie. Cette œuvre a été écrite par Xu Sheng. Elle contient la première classification par radicaux (au nombre de 540) tout en remontant aux formes antiques des pictogrammes.

Sisan gongshan bei 祀三公山碑, stèle gravée en l'année 117 à l'époque de l'Empereur Han (107- 126) et redécouverte en 1989. Le texte traite d'une demande de bénédiction aux divinités. Cent quatre-vingt-dix-sept caractères sont lisibles. Une copie papier se trouve à la Bibliothèque nationale de Pékin. Elle est écrite dans un style à la lisière entre l'écriture sigillaire et de chancellerie.

Sitishu shi 四體書勢 *L'art des quatre genres d'écriture* écrit par Wei Heng 衛恒 (?-291), œuvre en un chapitre présentant les quatre genres calligraphiques: *guwen*, écritures antiques; *zhuanshu*, écriture sigillaire; *lishu*, écriture officielle dite « de chancellerie » et *caoshu*, écriture cursive.

Siwu xiandaqiu wen 祀巫鹹大湫文 ou **Zuchu wen** 詛楚文 [Malédiction contre le Royaume de Chu], œuvre découverte au début de la dynastie des Song du Nord dans la tombe Qin Mugong où fut enterré le roi Si de la dynastie Qin. L'inscription, contemporaine des *Tambours de pierre*, rappelle l'existence d'un pacte de non agression entre le roi de l'Etat de Qin et le roi de l'Etat de Chu qui peu après le brisa. Le roi de Qin, avant de réunir son armée, commença une prière aux divinités et aux esprits des ancêtres afin qu'ils assistent son armée. Si l'original est aujourd'hui perdu, on trouve ces inscriptions mentionnées dans Su Shi, « Zu Chu wen shi xu 詛楚文诗序 [Préface au Poème sur la malédiction de Chu] » et dans Ouyang Xiu, *Jigulu* 集古錄 [Catalogue d'inscriptions anciennes].

Taigonglu wangbiao 太公呂望表 Ordonnance impériale écrite sur une stèle aujourd'hui détruite. Dynastie Wei. En 548, Mu Zirong copia ce texte sur une stèle.

Tang guoshibu 唐國史補 Ensemble de 308 paragraphes présentant des anecdotes sur les grands personnages de la cour des Tang et leurs mœurs et décrivant les décrets institutionnels. Cet écrit date de l'époque de l'empereur Xuanzong 憲宗 (Li Chun 李純) (r.805-820).

Taigong Lü Wang biao 太公呂望表 Stèle des Wei de l'Est. Ecriture régulière. Attribuée à Mu Zirong. Le duc Lü Wang est le fameux Jiang Ziya 姜子牙 (XII^e s. avt notre ère) qui joua un rôle très important dans la chute des Shang au profit des Zhou.

Taishan Jingshiyu Jingangjing 泰山經石峪金剛經 Gravure sur roche datant des Qi du Nord (560-577). Elle se trouve dans le lit d'un ruisseau dans une vallée au pied du Mont Tai (province du Shandong). Les caractères ont cinquante centimètres de diamètre et on compte plus de neuf cent soixante caractères. Les caractères sont en écriture régulière mais gardent des traces de chancellerie et de sigillaire. Certaines graphies sont abrégées. Cet ensemble monumental fait aujourd'hui partie du patrimoine mondial de l'Unesco.

Taishi zhen 太師箴 [Exhortations au tuteur impérial], œuvre de Wang Xizhi aujourd'hui perdue.

Tongzhi 通志 [Annales historiques] a été écrit par Zheng Qiao 鄭樵 (1104-1162). Il comprend deux cents volumes qui se répartissent en six catégories : mémoires *ji* 紀、chronologies *pu* 譜、résumés *lüe* 略、familles aristocratiques *shijia* 世家、biographies *liezhuan* 列傳、chroniques *zaiji*。 Les résumés se répartissent en vingt parties appelées *Tongzhi ershilüe* 通志二十略 et abrégées en *Tongzhi lüe* 通志略。

Xuanbi ta 玄秘塔, appelée également *Dada fashi Xuanbita beiming bingxu* 大達法師玄秘塔碑銘並序, nom complet *Tangu zuojieceng lu nei gongfeng sanjiao tanlun yinjia dade Anguo shi shangzuo cizi dada fashi Xuanbita beiming bingxu* 唐故左街僧錄內供奉三教談論引駕大德安國寺上座賜紫大達法師玄秘塔碑銘並。 Célèbre stèle gravée en 841 et conservée à Xi an 西安, dans la Forêt des Stèles. Texte composée par Pei/Feiti des Tang. Calligraphie de Liu Gongquan en régulière avec inscriptions en sigillaire sur le fronton. Une écriture fine, régulière, vigoureuse qui,

au dire de certains critiques, serait l'œuvre la plus réussie du calligraphe et celle où la présence d'os et de tendons serait le plus manifeste. Xi An, Forêt des Stèles.

Xuanshi biao, œuvre de Zhong You, célèbre calligraphe de l'époque Han.

Xiping shijing 《熹平石經》 [Classique sur pierre de l'ère Xiping] voir *Hongdu Shijing*.

Yanling jizi muti zi 延陵季子墓題字 Stèle écrite en style régulier de Yan Zhenqing avec un titre en sigillaire de Li Yongbing. Elle fut offerte par un homme à la mémoire de son défunt père et se trouve sur la pierre tombale d'un certain Maître Ji de Yanling.

Yangmeng wensong, Inscription sur pierre remontant à l'empereur Han Shundi (126- 145), écrite à la mémoire du Général Yang Meng. Egalement appelée Shimen song. Les caractères de l'inscription ont une large structure et servent de modèle pour toute étude des inscriptions sur pierre de la dynastie Han.

Yihe ming 瘞鶴銘 Stèle érigée en 514. Inscription en hommage à une grue, inscription sur une falaise de la colline Jiaoshan au milieu du Yangzi, écrite par un moine daoïste du sixième siècle de notre ère en souvenir de sa grue. Calligraphie attribuée à Tao Hongjing. Dès l'époque Song, les calligraphes célèbres se devaient de faire le pèlerinage jusqu'à cette falaise et d'y graver un éloge personnel. On peut lire les écrits de Mi Fu et de Zhang Banqiao. Selon Kang Youwei, cette inscription « suit le style de Zhong You et conserve la tradition de Cai Yong ». Les caractères se lisent de gauche à droite au lieu de se lire de droite à gauche. Le style marque le passage de l'écriture de chancellerie à l'écriture régulière.

Yiquefo kan bei 伊闕佛龕碑 Une des œuvres les plus célèbres de Chu Suiliang écrite en style régulier, œuvre de jeunesse.

Yishan 嶧山, stèle de la dynastie Qin, écriture sigillaire. Cette stèle avait été gravée par Li Si, premier ministre du Premier Empereur Qinshi Huang. L'original est aujourd'hui détruit mais une copie de l'époque Yuan se trouve à côté du temple de Mencius à Zhouxian (province du Shandong).

Yiyiing bei 乙瑛碑 Nom complet: *Hanlu xiang yiyiing qingzhe kongmiao baishi zushi bei* 魯相乙瑛請置孔廟百石卒史碑. Stèle érigée en 153 (Han de l'est). Yiyiing, le ministre de l'état de Lu, demanda à l'empereur de nommer un fonctionnaire capable de superviser les cérémonies du temple de Confucius. Ecriture de chancellerie.

Yuanli pian 爰歷篇, composition en six chapitres attribuée à Zhao Gao 趙高 (? - 207 A.C.). Il constitua avec deux autres compositions, le *Cang Jie pian* 蒼頡篇 de Li Si 李斯 et le *Boai pian* 博愛篇 de Humu Jing 胡毋敬, le premier dictionnaire, contenant 3 300 caractères.

Yueyi lun 樂毅論 [Eloge de Yueyi], composé par Xia Houxuan 夏侯玄 (209-254) et écrit en écriture régulière en l'an 348 par Wang Xizhi. Traité biographique concernant le guerrier Yue Yi (Royaumes Combattants). Le calligraphe souhaita faire de cette transcription un modèle d'étude pour ses fils, un manuel de famille. Quand son élève Zhang Zhi lui demanda de le voir, Wang Xizhi lui dit l'avoir perdu...

Zhangqian bei, porte le nom de son scripteur. Zhangqian, zi Gongfang, né à Chenliu Jiwu à proximité de l'actuelle Ningling, province du Henan. Cette stèle remontant à l'année 186 se trouva d'abord à Dongping (Shandong) puis à Daimiao à proximité du Tai Shan. Caractères carrés, angulaires.

Zhang Menglong bei 張猛龍碑, stèle datant de l'an 522. Exemple important des stèles de la période Wei. Cette pierre est gravée en écriture semi-cursive.

Zhaoqing qixing 肇慶七星 [Célébration du commencement des Sept étoiles] dans le Guangdong 廣東. Certains critiques pensèrent qu'il s'agissait d'une œuvre de Zhang Tingui 張庭珪, grand ami de Li Yong et qui écrivait fréquemment des stèles pour lui. Mais d'autres pensent qu'il s'agit bien d'une œuvre de Li Yong, connu pour sa régulière, alors que son ami Zhang Tingui était surtout qualifié pour l'écriture la chancellerie « en ouverture ». Cette œuvre de qualité eut un grand impact sur Su Shi, grand calligraphe d'époque Song.

Zhaorensi bei 昭仁寺碑. Stèle gravée pour le temple Zhaoren, érigée entre les années 627 à 649 à Changwu dans la province du Shaanxi. Commandée par l'Empereur Taizong des Tang pour commémorer les victimes de la guerre. Le texte de cette stèle fut écrit par Zhu Zishe et la gravure exécutée par Yu Shinan. Elle comprend plus de trois mille caractères.

Zheng Wengong bei 鄭文公碑 [Stèle en l'honneur de Zheng Wengong], écrite par Zheng Daozhao 鄭道昭, zi Xibo 僖伯 (? - 516), calligraphe sous les Wei du Nord, en hommage à son père. Ruan Yuan en fit un estampage qui la rendit célèbre.

Zhouyi 周易 [Mutations des Zhou], connu sous le nom de *Yijing* 易經 [Livre des Mutations] à partir de la dynastie des Han (-206/-220), date de la dernière partie des Royaumes Combattants (-403/-221), mais puise à des sources très anciennes. Manuel de divination consulté par les hommes d'état sur des enjeux personnels et politiques, il devient, à la suite de commentaires successifs, un traité cosmologique et symbolique d'une large portée rendant compte de la vision traditionnelle chinoise des relations intimes entre l'homme et l'univers qui l'entoure. Les commentaires sont, dans l'ordre : *Zuozhuan* 左傳 [Commentaire de Zuo] datant du milieu du IV^e siècle est devenu inséparable du texte d'origine. Viennent ensuite les *Shiyi* 十翼 [Dix ailes], les deux *Duanzhuan*, les deux *Xiangzhuan*, les deux *Duzhuan* ou *Xicizhuan* 系辭撰 [Grand Commentaire A5], le *Wenyan* 文言, le *Shuogua* 說卦, le *Xugua* 序卦, le *Zagua* 雜卦.

Zuiweng tingji 醉翁亭記 [Commémoration du Pavillon du vieil ivrogne], œuvres de Sushi 苏轼 d'après un texte d'Ouyang Xiu 欧阳修. Il existe deux versions, une en écriture régulière et l'autre en calligraphie cursive.

Zuowei tie 坐位帖, également nommée *Zheng zuowei tie* 爭坐位帖, *Lunzuo tie* 論座帖, *Yu Guopu she shu* 與郭僕射書 est une calligraphie en style cursif écrite en 764 par Yan Zhanting 顏真卿 (708-784). Elle comprend soixante-dix colonnes. Une gravure sur pierre de cette œuvre est encore visible dans la Forêt des Stèles à Xi An. Le calligraphe part en guerre contre l'arrogance et la toute puissance de certains personnages de la cour et les procédés de flatterie mis en pratique à l'encontre des rites. Les critiques ultérieurs ont parlé pour cette pièce d'un style loyal et inflexible, simple et sincère, intégrant dans un même jugement le sens de l'écrit et sa qualité formelle.

Biographies des personnages

Bai Chongju 白崇矩 vécut sous le règne de l'Empereur Taizong 太宗 des Song (r.976-997). Il écrivit une inscription lors de la restauration en 993 de la stèle *Fuzi miaobei* 夫子廟碑 d'après un texte de Lü Mengzheng 吕蒙正 (946-1011).

Bi Chen 裨諶, ministre de l'état de Zheng sous les Royaumes Combattants. On trouve mention de son nom dans les *Entretiens* de Confucius, en relation avec

la naissance de l'écriture cursive. Devant rédiger des décrets diplomatiques, il écrivit d'abord un brouillon qui fut ensuite repris et amélioré.

Bohun Wuren 伯昏無人 pour certains Peng Meng, aurait vécu au septième siècle avant notre ère. Il fut l'un des Pères du taoïsme.

Boying 伯英 voir Zhang Zhi 張之.

Cai Wenji 蔡文姬 Cai Yan 蔡琰, *zi* Wenji 文姬, femme poète, calligraphe et musicienne de la dynastie des Han. Particulièrement versée dans le style *zhuangcao*. Elle est la fille de Cai Yong, éminent calligraphe, dont elle était capable de réciter les écrits de mémoire. Elle a passé une partie de sa vie en captivité chez les Xiongnu avant d'être délivrée par Cao Cao en 207 de notre ère, laissant ses enfants en pays Xiongnu.

Cai Xiang 蔡襄, *zi* Junmo 蔡忠惠, *hao* Zhonghui 忠惠 (1012-1067), originaire du Fujian. Réformiste politique connu pour son honnêteté. Expert en lettres, calligraphie et agriculture. Il se place dans la lignée calligraphique des Maîtres Jin et Tang. Particulièrement compétent dans les genres ordinaire, cursif et courant.

Cai Yong 蔡邕, *zi* Bo Jie 伯喈 (133-192), natif de Yu (dans la province actuelle du Hunan) vécut sous les Han de l'est. Dès son jeune âge, il connaissait les Classiques et l'histoire, aimait l'art des mathématiques, l'astronomie, maîtrisait les règles musicales, savait jouer du tambour et de la cithare, peindre, composer des essais, calligraphe en écriture archaïque et en chancellerie. C'est par ce style qu'il se fit connaître. Il sut faire la synthèse de l'expérience de ses prédécesseurs dans le maniement du pinceau et en particulier intégrer les méthodes de Li Si et de Cao Xi et mit au point son propre style. La construction de sa calligraphie est de la plus stricte régularité. Quant à ses changements, ils ont la réputation suivante : « Sa méthode d'agencement [présente] cent changements, [dans son œuvre], profondeur et vitalité touchent à l'extrême, à lui seul il est au-dessus des Anciens comme des Modernes. » (Zhang Huaiguan des Tang, *Shudian* 書斷 [Critères de la calligraphie]). Cai Yong est l'auteur présumé du *Bilun* 筆論 (Du pinceau), texte probablement écrit sous les Tang et du *Jiushi* 九勢 [Les neuf effets]. En tant que Gentilhomme du Palais, il collectait et vérifiait les textes depuis la Tour de l'est. Sa bonne réputation le fit choisir pour écrire l'ensemble des Classiques confucéens en écriture "huit dixièmes". Ces textes furent gravés sur pierre en 175 et érigés devant

l'université impériale dans le but de préserver les textes originaux et de servir de modèle. Peintre de personnages, il peignit les portraits des hauts dignitaires de la famille Yang sur les murs d'un bâtiment officiel. Sous les Tang, son nom fut associé à l'illustration du thème des Femmes illustres. On lui doit également l'invention du *feibai*, « blanc volant », un style au pinceau demi sec dont il aurait eu l'idée en regardant des artisans peindre un mur avec un balais.

Cao Cao 曹操 *zi* Cao Mengde 曹孟德 (155-220), titre posthume Empereur Wei Wu 魏武, était originaire de Pei (Province actuelle de l'Anhui). Il fut un homme politique avisé et un puissant seigneur de guerre à la fin des Han postérieurs (25-220). Bien qu'il ait eu l'intention de protéger le jeune empereur de la dynastie des Han, son fils, Cao Pi 曹丕 (187-226) mit fin, par les armes, à cette dynastie et fonda la dynastie des Wei en 220. Cao Cao devint donc l'ancêtre de cette nouvelle dynastie, également nommée Cao Wei 曹魏 (220-265).

Cao Xi 曹喜, *zi* Zhong Ze 仲則 vécut sous les Han orientaux. Fonctionnaire et calligraphe reconnu en petite sigillaire et écriture chancellerie. On lui attribue la calligraphie du *Dafeng ge* de Liu Bang, premier empereur de la dynastie Han ainsi que le *Bilun*, un traité sur les méthodes d'utilisation du pinceau. Il fut le maître de Handan Chun.

Cang Jie 倉頡, devin et scribe de l'Empereur Jaune. On lui attribue l'invention de l'écriture. Il est doté de deux paires d'yeux et de grandes capacités d'observation qui le rendent réceptif aux signes de la nature. Xu Shen (25-220), dans son *Explication des graphies primitives et analyse des caractères composés*, explique que Cang Jie observa les traces et signes des objets naturels dont il s'inspira pour créer les signes d'écriture. Ces traces et signes furent les premiers signes créés (*wen* 文), lesquels furent combinés ensemble pour créer les signes complexes (*zi* 字).

Cheng Miao 程邈, *zi* Yuancen 元岑 (III^e siècle av JC). On lui attribue la paternité de l'écriture de chancellerie. Ayant offensé un ministre de l'Empereur Qin Shihuang, il fut jeté dans la prison de Yunyang où il resta dix ans, travaillant à l'élaboration d'un nouveau genre d'écriture. Il créa ainsi trois mille caractères environ connus aujourd'hui sous le nom de *lishu* (écriture des scribes ou de

chancellerie). Il fut alors libéré et promu. Cette nouvelle écriture, plus facile à tracer que la sigillaire, fut adoptée dans l'administration.

Chu Shaocun 褚少孫, historien pendant les Han de l'Ouest, a complété le *Livre de l'histoire*.

Chu Suiliang 遂良褚, *zi* Dengshan 登善, *hao* Henan 河南 (596-658), haut fonctionnaire, lettré, écrivain et calligraphe, spécialisé dans la chancellerie et la régulière. Après la mort de Yu Shinan, il fut recommandé à l'empereur Taizong des Tang comme un homme versé dans l'art calligraphique et pouvant s'entretenir avec l'empereur. Son style régulier se caractérise par une épaisseur à la fin des traits, donnant à sa calligraphie un aspect à la fois fort et gracieux.

Cui Yuan 崔瑗, *zi* Ziyu 子玉 (77–142) fut homme de lettre et calligraphe sous les Han de l'Est. Diligent pour l'étude, il monta à la capitale à dix-huit ans et s'intéressa à l'astronomie et à la numération, ayant pour amis des hommes de lettres et de sciences. Il était doué pour la composition littéraire et bon calligraphe de cursive ancienne. Il considérait le calligraphe des Han de l'Est Du Cao 杜操 comme son maître. D'ailleurs, on a forgé la formule "Cui, Du", faisant référence à Cui Yuan et à Du Cao. Le critique de la dynastie des Tang Zhang Huaiguan, dans *Shuduan* [Critères de la calligraphie] donne cette appréciation: « (Dans ses) intervalles entre points et traits, il n'y a rien qui ne soit à sa place ». Il ne reste pas de trace de son travail, si ce n'est un écrit, *Caoshu shi* [L'art de la cursive]. L'empereur Wu des Liang dit à propos de son style: « La calligraphie de Cui Ziyu [Cui Yuan] est comme une montagne abrupte faisant écran au soleil, la branche unique d'un pin solitaire, elle s'impose devant nos yeux. »

Cui Yue 崔悅, *zi* Daoru 道儒, vécut sous la dynastie des Wei du Nord. Il était célèbre par sa calligraphie pour laquelle il avait adopté la méthode de Wei Guan, et la cursive de Suo Jing.

Ding Daohu 丁道護 (dates inconnues), né dans la préfecture de Qiao 譙, actuelle province de l'Anhui, calligraphe sous le règne de l'empereur Wen des Sui, il était en charge des libations pour les banquets. Il était particulièrement célèbre pour sa régulière et eut une influence notable sur la calligraphie du début des Tang. On lui doit notamment la stèle *Qifa si* répertoriée dans le *Jigulu bawei* [Catalogue d'inscriptions anciennes] d'Ouyang Xiu.

Dong Qichang 董其昌 (1555-1636) était un peintre, calligraphe et critique d'art de la fin de la dynastie des Ming. Célèbre pour ses peintures et ses calligraphies, très expressives, il eut une énorme influence en tant que critique d'art en proposant une dichotomie entre une Ecole du Nord et une Ecole du Sud, dichotomie qui perdura jusqu'au début du XXe siècle.

Dong Zhongshu 董仲舒 (179-104) haut fonctionnaire et philosophe confucéen sous l'Empereur Wu des Han (140-86). Selon la tradition, il influença l'empereur dans son choix du confucianisme comme philosophie nationale.

Du Du 杜度, *zi* Bo Du 伯度, originaire de Du Ling (district de Chang An) fut ministre de Qi sous le règne de l'Empereur Zhang 章帝 (r.76-88). L'empereur lui ordonna d'utiliser l'écriture cursive pour la rédaction des mémoires officiels. Il fut le maître du calligraphe Zhang Zhi.

Du Fu 杜甫, *zi* Zimei 子美 (712-770), grand poète des Tang. Contemporain et ami du grand poète Li Bai 李白. Confucéen et moraliste. Poète sensible aux problèmes sociaux, aux souffrances du peuple dues aux exactions de fonctionnaires peu scrupuleux, aux guerres et aux révoltes durant la dernière période du règne de l'empereur Xuan Zong 玄宗 (712-756).

Du Ji 竇暨, *zi* Ling Zhang, calligraphe sous les Tang. Vécut sous le règne de l'empereur Xuan Zong (712-756). Originaire de Fu Feng (actuelle Linyou), province du Shaanxi. Auteur du *Shu shufu*, rassemblant les noms de deux cents calligraphes ayant vécu des Zhou aux Tang. Atteint une bonne maîtrise en cursive et en chancellerie.

Fan Shixing 範始興, Général sous les Han occidentaux.

Gao Zhengchen 高止臣, fonctionnaire et poète de l'époque Tang (seconde moitié du VII^e siècle) et grand admirateur des œuvres de Wang Xizhi.

Gongsun Hong 公孫弘, conseiller de l'empereur Wu 武 (Han de l'Ouest). Sa devise était : « 非學無以廣才, 非志無以成學 [Sans étudier, on ne peut élargir son talent ; sans volonté, on ne peut réussir ses études] ». Ayant débuté sa carrière comme gardien de prison, il gravit les échelons jusqu'à devenir chancelier en chef et être inféodé marquis. Son caractère complaisant le faisait apprécier par l'empereur Wudi des Han.

Gu Kuang 顧況, *zi* Buweng 逋翁 (725-815). Fonctionnaire et poète, peintre et connaisseur des arts, il eut une carrière administrative peu heureuse. Il vécut ses dernières années en exil. Poète prolifique (ses œuvres complètes comportent vingt rouleaux), plus de deux cents de ses poèmes figurent dans le *QuanTangshi* 全唐詩.

Gu Yewang 顧野王 (518-581), *zi* Xiping 希馮, originaire de l'actuelle province du Jiangsu. Haut fonctionnaire, intéressé par la paléographie et collectionneur d'œuvres de calligraphie. Il écrivit en 543 le *Yupian* 玉篇 [Composition de jade], un dictionnaire où les caractères sont rangés en fonction de leur forme.

Guo Shu 郭恕 (IV-V^es.), important personnage religieux parmi les taoïstes pour qui il représentait une figure proche d'une divinité. Il était l'ami du premier empereur de la dynastie Song, Liu Yu.

Guo Zhongshu 郭忠恕 (?- 977), haut fonctionnaire et calligraphe de l'époque Song. Mort en exil.

Han Yu 韓愈, *zi* Tui Zhi 退之 (768-824), natif de Nanyang dans la province actuelle du Henan, littérateur, poète et philosophe des Tang. Il se nommait lui-même Changli 昌黎, du nom d'un des lieux d'où sa famille était originaire (aujourd'hui, le Hebei). Il est l'initiateur du mouvement pour la langue ancienne (古文運動), dit aussi « style antique », qui prône un retour à un style plus direct, moins orné. Il est l'auteur du *Shigu ge* 石鼓歌 [Chant des des Tambours de pierre].

Handan Chun 邯禪淳 (Actif vers 220-249), *zi* Zishu 子叔. Lettré, écrivain et calligraphe. « La calligraphie de Hanchan Chun est conforme aux règles, le carré et l'arrondi sont totalement aboutis. (邯禪淳書應規入矩, 方圓乃成。) » Yuan Ang, *Gujin shuping* et aussi : « Handan Chun, de la région de Chen Liu, était un fonctionnaire des Wei. Il obtint la méthode de Wang Cizhong, sa renommée vint après celle de Hu (Zhao). Il est le disciple de Hu et de Mao Hong. Actuellement, il écrit en chancellerie « en ouverture » en suivant entièrement la manière de Hong. Il y a aussi Zuo Ziyi, qui a peu de différence avec Handan Chun. »

Hong Shi 洪适 (1117-1184), nom de naissance Zao 造, *zi* Jingbo 景伯, *hao* Panzhou laoren 盤洲老人, originaire de Raozhou Poyang 饶州鄱阳 (actuelle province du Jiangxi 江西省), haut officier. Il était féru d'inscriptions sur stèles et passa dix ans de sa vie à rassembler des stèles et à étudier leurs inscriptions.

Parmi les nombreux ouvrages qu'il publia, seuls *Lishi* 隸釋 [Explications sur l'écriture de chancellerie] et *Lixu* 隸續 [Suite sur la chancellerie] sont encore visibles aujourd'hui.

Hu Wei 胡威, *zi Bo Hu* 伯虎, fils de Hu Zhi.

Hu Zhao 胡昭, *zi Kongming* 孔明 (162-250), lettré et calligraphe qui vécut sous la dynastie Wei. Il fut disciple de Liu Desheng. Rétif à occuper un poste administratif, il refusa les occasions qui lui furent proposées par Cao Cao.

Hu Zhi 胡質 (?- 250), *zi Wende* 文德, natif du Huai Nan, vécut pendant les Trois Royaumes, au royaume de Chu. Il acquit le surnom de Qing 清, pur, pendant son mandat de fonctionnaire. Il occupa différents postes et donna toujours entière satisfaction aux autorités supérieures comme aux populations. Il demeura honnête et sans richesses excessives, ne possédant que les vêtements et les livres offerts par ses supérieurs. Son fils Hu Wei, *zi Bo Hu* 伯虎 prit modèle sur son père et devint un fonctionnaire intègre et efficace. On raconte que quand son père fut nommé gouverneur de Jingzhou, n'ayant ni voiture à cheval ni serviteurs, il partit seul avec son âne faire une visite à son père. Au moment de faire ses adieux, le père lui offrit un morceau de soie fine et de la nourriture pour la route. Le fils interrogea le père sur la provenance de cette soie. Le père répondit qu'il l'avait achetée avec son salaire. Le fils partit et à chaque étape se préparait des repas avec les vivres donnés par le père. Quand cela parvint aux oreilles de l'empereur Wudi des Jin (265- 420), celui-ci interrogea le fils : « Qui est le plus intègre, de vous ou de votre père ? » Hu Wei répondit : « Je ne le vaut pas ! ». L'empereur demanda [alors] : « Pourquoi ne le valez vous pas ? » Hu Wei répondit : « Mon père craint que les autres sachent qu'il est intègre, moi je crains que les autres ne sachent pas que je le suis. Je suis donc loin de le valoir ! »

Huai Ren 懷仁, moine bouddhiste du temple Hongfu 弘福 de Chang An 長安, calligraphe sous les Tang ; il étudia la calligraphie de Wang Xizhi de nombreuses années et commença à rassembler les œuvres du maître. Il écrivit la « Préface à la Sainte Doctrine » en recopiant à l'identique les caractères cursifs de l'ensemble des calligraphies de Wang Xizhi de la collection impériale et des collectionneurs sur tout le territoire chinois. Ce travail lui prit vingt-quatre ans.

Huai Ying 懷英, *zi* Shijie 世杰, *hao* Zhuxi 竹溪 (1134-1211), auteur de stèles, calligraphe et lettré, il vécut dans le Nord de la Chine sous les Jin.

Huaisu 懷素, moine bouddhiste, prénom Qian 錢, *zi* Cang Zhen 藏真 (725-785). Un des plus grands spécialiste de la cursive sous les Tang, notamment de la cursive folle *kuangcao*. Issu d'une famille pauvre, il entra très jeune au monastère. Dévoué à la pratique de la calligraphie et sans un sou, on raconte qu'il écrivait sur des feuilles de bananiers. Il se déplaça à la capitale où il devint un élève de Zhang Xu. Il partagea aussi bien le génie excentrique de son maître que sa passion pour le vin. Leurs contemporains les appelaient : « Zhang l'excentrique, Su le fou » (張顛素狂) ou bien « L'excentrique Zhang et Su le saoul » (顛張醉素). Dans l'ivresse, il lui arrivait d'écrire sur les parois du temple avec son chapeau. Il se disait inspiré par la forme des nuages au sommet des montagnes. Voir *Shengmu tie* [[Adresse] aux déesses].

Huang Bosi 黃伯思, *zi* Changrui 長睿 (960-1127), calligraphe sous les Song du Nord, particulièrement connu pour son écriture cursive, secrétaire. Il a écrit le *Dongguan yulun* 東觀余論 [Ma théorie sur le Temple de l'Est], que Liu Xizai cite à plusieurs reprises.

Huang Tingjian 黃庭堅, *zi* Luzhi 魯直, *hao* Shangu 山谷, Fuweng (1045-1105), lettré, fonctionnaire, calligraphe, peintre et poète. Ami de Su Shi. Particulièrement remarqué pour sa courante et sa cursive. Il mena une carrière d'historien en compilant sur ordre impérial l'histoire du règne de Renzong (1022-1063) et occupé les postes de préfet de Fuzhou, Tian Zhou et Hangzhou. En calligraphie, il a mené des recherches sur le rythme et le trait et développé la méthode « des trois brisures ».

Huiwen Wang 惠文王 (299–266), roi de l'Etat de Qin pendant les Royaumes combattants (421-221).

Humu Jing 胡毋敬, grand scribe et astrologue sous les Qin, il composa le *Boxue pian* 博學篇 [L'Etendue du savoir]. Il avait une grande connaissance des graphies simples et des caractères complexes de son époque et des époques antérieures et une façon d'écrire très ordonnée.

Ji An 汲黯, *zi* Chang ru 長孺 (? -112?) fut ministre sous l'empereur 武帝 Wu Di (-141/-87 A.C.) et partisan de la doctrine de Lao zi 老子 sur l'intervention minimum dans le gouvernement. Il est célèbre pour la franchise avec laquelle il conseillait l'empereur.

Li Beihai, voir Li Yong

Li Chao 李潮, calligraphe de l'époque Tang, vécut sous le règne de Xuan Zong. Un des quatre grands calligraphes de l'époque spécialisés dans le style officiel avec Han Zemu, Cai Youlin et Shi Weize.

Li Gonglin 李公麟, *zi* Boshi 伯时, *hao* Longmian Jushi 龍眠居士 (1040-1106). Peintre, lettré et collectionneur. Issu d'une famille de lettrés, il accéda en 1070 au grade de Docteur (*jinshi*). Renonçant pourtant à occuper les hautes fonctions auxquelles il aurait pu prétendre dans l'administration impériale, il se retira à Shucheng (actuelle province de l'Anhui), où il pu s'adonner à la collection des antiquités et à la peinture.

Li Lingsheng 李靈省, calligraphe des Tang, habile dans le genre sigillaire et peintre spécialisé dans la peinture de paysages.

Li Si 李斯 (**ca. -280/-208**) est une personnalité politique majeure et un calligraphe s'illustrant dans le style sigillaire. Il fut l'élève de Xunzi, auprès de qui il apprit l'art du gouvernement. Premier Ministre du Premier Empereur Qin Shihuang, on lui doit l'unification et la centralisation de l'état. C'est sous son impulsion que la grande sigillaire 大篆 *dazhuan* est simplifiée, standardisée, proportionnée et laisse progressivement la place à la petite sigillaire . Pour faire cette simplification, il s'appuie sur l'écriture du royaume de Qin, chaque royaume ayant à l'époque des graphies différentes. On attribue à Li Si les premiers écrits sur la calligraphie, dont l'ouvrage *Bimiao* [La merveille du pinceau], mais aucun n'est arrivé jusqu'à nous. Selon Xiao Yan 蕭衍 (464-549), Empereur Wu des Liang (r.502-549): « La calligraphie de Lisi est considérée comme un sommet à travers les siècles, difficile de l'égalier. » On lui attribue également une calligraphie contenue dans les *Calligraphies du palais impérial de l'ère Chunhua*, livre 5.

Li Yangbing 李陽冰 (722-789), *zi* Shao Wen 少溫, lettré et calligraphie, originaire de Zhao Xian 趙郡 dans la province du Hebei était le cousin éloigné du

père du grand poète Li Bai (699-762). Pour le poète, il écrivit le *Caotangji xu* 草堂集序 [Préface à la collection dite de la chaumière]. Issu d'une riche famille, il s'intéressa depuis l'enfance aux études sur la calligraphie et l'histoire. Il est connu par son style sigillaire. Il est l'un des calligraphes les plus honorés de l'époque Tang et de tous les temps après Li Si 李斯 auquel il emprunta son trait fin et énergique. On peut voir son inscription en écriture sigillaire sur le *Yanling jizi mu tizi*.

Li Yong 李邕, *zi* Tai He (678-747), fonctionnaire et lettré, directeur du *hubu langzhong*, gouverneur du détroit de Ji et gouverneur de Beihai, d'où son nom dans le « Précis de calligraphie » Li Beihai 李北海. Calligraphe célèbre sous l'empereur Xuan Zong. Considéré de son vivant comme le plus grand calligraphe de son temps grâce à son style maniériste exagérant l'appui sur les traits de pinceau.

Li Zhao 李肇, haut fonctionnaire de l'époque Tang, lettré de l'Académie impériale Hanlin. Auteur de nombreuses œuvres dont le *Tang guoshibu* 唐國史補 dont il est fait ici référence.

Liang Gu (Hu) 梁鵠 (23-220), *zi* Menghuang. Calligraphe de la dynastie des Han orientaux. Elève de Shi Yiguan. Fonctionnaire durant le règne de l'empereur Ling des Han (r.168-190) qui appréciait son style. Particulièrement habile en chancellerie et dans le tracé des caractères de grande dimension. Il est cité dans le *Siti shushi* [L'art des quatre genres d'écriture] de Wei Heng et le *Lishi* de Hong Shi.

Liu Desheng 劉德升, *zi* Junsi 君嗣 vécut au second siècle. On lui attribue l'invention du genre *xing* [courant]. Il fut le maître de Zhong You.

Liu Gongquan 柳公權 *zi* Chengxuan 誠懸 (778-865), lettré, fonctionnaire, poète et calligraphe. Important calligraphe Tang. Il exerça des charges administratives et fut connu pour sa droiture et son courage. En calligraphie, il se distingue par des traits maigres et osseux. Sa calligraphie est comparée à la fraîcheur d'une nuit d'automne.

Liu Mu 劉睦, nom posthume Roi Shijing 謚敬王, était le fils de Liu Xing 劉興 qui devint le roi Jing de Beihai 北海敬王 en 64 de notre ère. Il vécut entre la fin de la dynastie des Han de l'Ouest et le début des Han de l'Est. Il est considéré comme un grand érudit.

Liu Chang, *zi* Liu Yuanfu 劉原父 (1019-1068), haut fonctionnaire de l'époque Song, lettré s'intéressant à l'histoire et à la littérature ancienne, bouddhiste, météorologiste, médecin, géographe, calligraphe et fameux pour ses études en archéologie.

Lu Ban 魯班, célèbre personnage originaire du Shandong où il vécut pendant les Printemps et Automnes (722-481 avt JC). Menuisier et inventeur célèbre, facteur d'armes et de mécanismes divers.

Lu Chen 盧諶, *zi* Zijing 子諒 (285-351). Fonctionnaire et calligraphe qui vécut sous la dynastie des Wei du Nord. Il prit pour modèle Zhong You et se fit un nom en régulière et en cursive.

Lu Jianzhi 陸柬之, originaire de Wujun est un calligraphe célèbre du début de la dynastie Tang. Neveu de Yu Shinan, il apprit la calligraphie avec celui-ci. Ses calligraphies en style régulier et courant sont réputés pour leur qualité. Il ne reste de ces œuvres que le premier chapitre du *Wenfu* 文賦.

Mao Hong 毛宏, natif de Wuyang dans le Henan ; Calligraphe sous les Han, disciple de Liang Hu, s'est illustré en écriture « huit dixième » et a forgé sa propre méthode. Serviteur au Palais sous le règne de l'Empereur Xian, il enseignait à la Bibliothèque impériale. (Selon Zhang Huaiguan, *Critères de la calligraphie*).

Meng Ying 夢英, moine bouddhiste et calligraphe qui vécut durant le règne de l'empereur Taizong des Song (976-997). Originaire de l'actuelle province du Hunan, il était compétent dans les genres ordinaire et sigillaire.

Mi Fei 米芾 alias Mi Fu 米黻, *zi* Xiangyang 襄陽, Yuanzhang 元章 (1051-1107), fonctionnaire, peintre, calligraphe et collectionneur d'œuvres anciennes. Auteur d'un texte sur l'histoire de la peinture chinoise intitulé *Huashi*, il est considéré avec Su Shi, Huang Tingjian et Cai Xiang, comme un des quatre maîtres de la dynastie Song.

Mu Chong 穆崇, *zi* Zirong 子容. D'après *Beishi*, *Mu Chong zhuan* 北史, 穆崇傳 [L'histoire du Nord, biographie de Mu Chong] : étant enfant, il aimait écrire et savait tout lire. Il rechercha des calligraphies dans toute la Chine, les recopia pour en garder la trace. Il aurait collectionné plus de dix mille rouleaux.

Ouyang Tong 歐陽通, fonctionnaire sous les Tang et sous la brève dynastie des Zhou gouvernée par l'impératrice Wu Zetian. Il est le quatrième fils d' Ouyang Xun 歐陽詢 (?-691). Il est dit que celui-ci mourut quand Ouyang Tong était encore jeune et que sa mère lui enseigna l'art du père. Leurs contemporains les appelaient « Daxiao Ouyang », « Ouyang Père et Fils ». On lui doit la méthode *pifa* en calligraphie.

Ouyang Xiu 歐陽修 (1007-1072) historien, archéologue, calligraphe, critique d'art et homme politique. Il est l'auteur d'un grand nombre d'œuvres historiques ayant été reconnues comme histoires officielles. Parmi elles, citons le *Xin Tang shu* [Nouvelle histoire des Tang] et le *Xin Wudai shu* [Nouvelle histoire des Cinq Dynasties]. En 1063 il écrivit le *Jigulu* 集古錄 [Catalogue d'inscriptions anciennes] dont fait partie le *Jigulu bawei* 集古錄跋尾 [Postface au Catalogue d'inscriptions anciennes].

Ouyang Xun 歐陽詢, *zi* Xin Ben 信本 (557- 641). Il fut lettré, haut fonctionnaire et calligraphe. Enfant précoce, il atteint un niveau excellent en calligraphie comme dans sa carrière de fonctionnaire. Les traits qui composent ses caractères ont été souvent comparés à des poutres de bois et de fer qui donnent des formes austères, carrées et droites. On dit que ses caractères sont un mélange de la grâce du serpent et de la vigueur du guerrier.

Qu Yuan 屈原 (340-287), homme politique déchu et éminent poète. La commémoration de son suicide donne chaque année lieu à la fête des Bâteaux-Dragons. Mandarin au service de l'état de Chu pendant les Royaumes Combattants. Il a notamment écrit les *Chuci* [Poèmes de Chu]. Le roi du royaume de Chu ordonna à Qu Yuan de rédiger une constitution. Avant même que celle-ci ne soit achevée, un autre mandarin voulut s'en emparer, mais Qu Yuan ne la lui céda pas.

Shi Hao 史籀, *zi* Weizi, calligraphe qui vécut sous le règne de l'empereur Xuanzong des Tang, originaire du Guangling, province du Jiangsu. Célèbre pour sa chancellerie « en ouverture » aux caractères larges et carrés et à la structure forte et élégante.

Shi Xiang 師襄, musicien et professeur de Confucius.

Shi Zhou 史游 (Han de l'Ouest), personnage légendaire, auteur présumé du *Jijiu zhang* 急就章 [Aide à la composition littéraire]. Historiographe du Roi Xuan 宣 de la dynastie Zhou 周. Il passe pour l'inventeur de la grande sigillaire et l'auteur du *Shizhou pian* .

Shu Yuanyu 舒元興 originaire de Dong Yang fut poète, calligraphe et haut fonctionnaire sous les Tang. On trouve sa biographie dans *Le Nouveau livre des Tang*. Il fut tué par ses adversaires politiques. Six de ses poésies sont parvenues jusqu'à nous.

Sikong Tu 司空圖, *zi* Biaosheng 表聖 (837-908), était un poète et un critique de poésie de la dynastie des Tang. Dans sa biographie contenue dans le *Jiu Tang shu*, on apprend que ses œuvres complètes contiennent trente rouleaux.

Sima Qian 司馬遷, *zi* Zi Chang 子長 (-145/-86), penseur, historien et homme de lettres sous les Han de l'Ouest. Il est l'auteur du *Shiji* 史記 [Mémoires historiques], première histoire de Chine, livre fondateur pour les histoires postérieures.

Su Lingzhi 蘇靈芝, originaire du Wugong, l'actuelle Baoji dans la province du Shaanxi. Calligraphe qui vécut sous le règne de l'empereur Xuanzong des Tang. Ouyang Xiu (époque Song) le décrit comme l'un des plus grands experts de la gravure de stèles de la dynastie Tang.

Su Shi 蘇軾 alias Su Dongpo 蘇東坡 (1037-1101), homme politique, poète, peintre et calligraphe. En calligraphie, il prit pour modèle le *Lan Tingxu* de Wang Xizhi puis les œuvres de Yan Zhenqing et de Yang Ningshi. Il avait pour habitude de suspendre les œuvres des maîtres et de les étudier en les observant et en les copiant. Son style libre et trapu a quelques reminiscences de la chancellerie « en ouverture ». Avec Huang Tingjian, Mi Fu et Cai Xiang, il fait partie des "Quatre Maîtres de la dynastie Song". Peintre et critique d'art, il posa les bases de la peinture lettrée pour les siècles à venir.

Sun Guoting 孫過庭 (env. 648-702). Les origines et le nom exact de Sun Qianli, *zi* Guoting, actif à la fin du VII^{ème} siècle, sont sources de débats. Certains textes le considèrent originaire de Chenliu, près de Kaifeng dans le Henan, d'autres de Fuyang dans le Zhejiang, d'autres encore le pensent originaire de Wujun,

l'actuelle Suzhou dans le Jiangsu: c'est ce qui est inscrit sur la Préface du *Shupu* 書譜 [Traité de calligraphie] paru en 687, seul document qui nous soit parvenu. Certains lui attribuent Guoting comme appellation (*zi*) et Qianli comme nom personnel (*ming*), c'est le cas de Chen Zi'ang (661-702), célèbre poète qui fut chargé de l'inscription sur la tombe de son ami Sun ; d'autres l'inverse, d'autres encore pensent qu'il s'agit de deux personnages différents, tous deux calligraphes, et que le fait qu'ils aient été contemporains les a fait peu à peu confondre. Il fut Superviseur administratif de la garde du prince héritier et Administrateur de la section des casques de la garde du palais de droite. Sun Guoting se spécialisa dans l'écriture cursive sur le modèle de Wang Xizhi (env. 303-361).

Suo Jing 索靖 (244?-303), *zi* You'an 幼安, était le neveu de Zhang Zhi. D'après Yang Xin 羊欣 (370-442), CGNR « Suojing, nom social Youan, petit fils de la soeur aînée de Zhang Zhi, sous les Jin, ministre de la guerre dans les territoires du Sud, il avait un très bon niveau en cursive ancienne. ». L'empereur Wu des Liang disait de lui : « La calligraphie de Suo Jing est comme un vent flottant qui soudain se soulève, un oiseau de proie prenant son envol. »

Tao Hongjing 陶弘景, *zi* Tongming 通明, pseudo Huayang Yinju 華陽隱居 (456-536). Penseur taoïste, calligraphe, expert en géographie et en pharmacopée, il vécut durant les dynasties des Qi (Dynasties du Sud) et des Liang. A l'avènement de cette dynastie, il se retira et vécut en ermite. Le *Shuduan* dit de lui: « Tao Hongjing, *zi* Tongming, originaire de Weiling 秣陵, se retira dans les montagnes Mao de Danyang. Il était bon calligraphe, il prit pour maître les fondateurs: Zhong [You], Wang [Xizhi], recueillit leur souffle et leur structure, et ses contemporains considéraient qu'avec Xiao Ziyun et Ruan Yan, il avait atteint un style similaire à celui du Général de droite Wang [Wang Xizhi]. Sa calligraphie régulière est puissante et souvent Ou[Yangxun] et Yu[Shinan] ne le valent pas. Pour son écriture des scribes et sa cursive, il entre dans la catégorie (des calligraphes) talentueux. » L'Empereur Wu des Liang le nommait Tao Zhenbai 陶貞白 «Tao l'Intègre » et écrivait: « La calligraphie du reclus Tao ressemble aux enfants de Wuxing, bien que leur apparence n'ait pas encore atteint sa forme définitive, leur structure corporelle est abrupte et énergique. » Une seule oeuvre lui est aujourd'hui attribuée, bien qu'il ne soit pas sûr qu'elle soit de sa main. Il s'agit du *Yihe ming* 瘞鶴銘 [Inscription pour

le deuil d'une grue].nIl était également critique d'art et auteur de *Yu Wang Wudi lunshu qi* [Entretiens sur la calligraphie avec l'empereur Wu des Liang].

Tao Yuanming 陶淵明, ou Tao Qian (365-427), adepte du taoïsme et célèbre poète. Il abandonna sa carrière de fonctionnaire pour vivre en ermite.

Wang Cizhong 王次仲 (seconde moitié premier siècle), forgea un type d'écriture qui devait être une modification du style de chancellerie et passa à la postérité sous le nom de *zhenshu*, style régulier ou écriture standard, synonyme de *kaishu* et *zhengshu*. Ce genre conserve les caractéristiques essentielles de précision et d'équilibre des caractères en chancellerie tout en incluant des caractéristiques de la cursive ancienne *zhangcao*.

Wang Sengqian 王僧虔 (426-485), nom social Jianmu, 簡穆 vécut sous les Dynasties du Sud aux Royaumes des Liu Song et de Qi. Descendant de Wang Xizhi de la quatrième génération, il aimait l'histoire des lettres et connaissait la musique, maîtrisait les styles de chancellerie, courant et cursif. Sa méthode est dans la lignée de celle de son ancêtre. Fonctionnaire des Qi, il recueillit la tradition des calligraphes de la famille Wang. Son style donne une sensation d'abondance et de puissance. Ses contemporains le tenaient en haute estime. Son talent lui valut des relations intenses avec les empereurs qui se succédèrent. L'empereur Wendi 文帝 des Liu Song, Liu Yi 劉義 (407–453), le comparait volontiers à Wang Xianzhi. Comme l'empereur Xiao Wu 孝武 des Song 宋 (r. 454-464), Liu Jun 劉駿 (430-464), tenait à sa réputation de calligraphe, Wang Sengqian écrivait avec un pinceau maladroit pour ne pas lui faire ombrage. L'empereur Taizong des Qi 齊太祖, Xiao Daocheng 蕭道成 (479-482) admirait la calligraphie de Wang Sengqian. Comme lui-même était calligraphe, il demanda un jour à Wang Sengqian qui des deux était le meilleur. Wang Sengqian lui répondit: « Parmi les serviteurs de l'état, moi, Wang Sengqian, suis le premier, et parmi les empereurs, c'est vous, Messire, qui êtes le premier ». L'empereur répondit en riant qu'il avait le sens de la répartie.... Wang Sengqian a également beaucoup écrit sur l'art de la calligraphie et ses différents styles. On lui doit le *Shufu* 書賦 [Rhapsodie sur la calligraphie], le *Lunshu* 論書 [Discours sur la calligraphie] qui reprend en partie le CGLNSRM de Yang Xin, le *Biyi zan* 筆意贊 [Eloge de l'intention du pinceau]. Son influence se poursuivit sous

les Tang et les Song. Quand en 453, souffrant, il se retira de son service, Wang Wei (415-453), son frère, versé dans la pharmacopée, lui concocta un remède qu'il but et mourut. Son frère, désespéré, mourut à son tour peu de temps après.

Wang Shaozong 王紹宗, *zi* Chenglie 承烈, originaire de Yang Zhou, vécut sous le règne de l'impératrice Wu Zetian (r. 684-705). Il excellait dans les genres cursif et chancellerie.

Wang Wei 王微 (415-443), *zi* Jingxuan 景玄, peintre, calligraphe et théoricien. Auteur du *Xuhua* 敘畫 [Introduction à la peinture].

Wang Xianzhi 王獻之 *zi* Zijing 子敬 (344-386) est le septième fils de Wang Xizhi. Il occupa des fonctions de directeur au Grand Secrétariat impérial (*zhongshu ling* 中書令), d'où son nom de Wang le Grand Directeur (Wang Daling 王大令). Grand calligraphe, il excella dans la cursive et fut admiré de ses contemporains qui comparaient le mouvement de ses caractères à ceux des serpents et des dragons. D'après Yang Xin 羊欣 (370-442), CGLNSRM « Wang Xianzhi était Grand Secrétaire impérial. Il excellait dans le style régulier et pour la cursive, son ossature et son effet visuel n'atteignaient pas celui de son père, mais son charme le dépassait. Il est le septième fils de Wang Xizhi. Ses frères aînés Xuanzhi, Weizhi, Chunzhi, étaient également doués pour les styles cursif et courant. » On trouve de nombreuses anecdotes à son sujet dans le *Shishuo xinyu*. Ses contemporains lui reconnaissaient une foule de talents. Il se distinguait par sa prestance et son agilité d'esprit. Il avait un caractère altier et indocile. Xie An, grand ami de son père, dit de lui: « Zijing, c'est certain, se campe avec noblesse. Mais quand on possède pareille dose d'arrogance et d'intransigeance, c'est plus qu'il n'en faut pour ruiner le naturel » . A l'époque des Six dynasties, on comparait les calligraphies du père et du fils, lequel revendiquait fièrement sa différence. Wang Xianzhi savait parfaitement imiter le style de son père, jusqu'à le duper. Ses contemporains s'arrachaient ses écrits. Le LDMHJ le compte comme son père parmi les peintres de talent .

Wang Xizhi 王羲之, *zi* Yi Shao 逸少 (307-365) apprit la calligraphie de son oncle Wang Yi 王廙 (276-322), frère cadet de Wang Kuang 王曠 (274-328), père du calligraphe puis il suivit l'enseignement de de la Dame Wei qu'il surpassa bientôt en habileté et en renommée pour devenir, au fil des siècles, le calligraphe le plus

célèbre de Chine. Selon son oncle Wang Yi, Wang Xizhi était en mesure de reproduire parfaitement une œuvre calligraphiée ou peinte, quelque soit son style, dès la première copie. Sa famille était originaire de Langye, dans la province du Shandong. Il occupa de nombreux postes civils et militaires, dont celui de Général de l'armée de droite, d'où son surnom Wang Youjun 王右軍, Wang le Général de Droite. Il effectua la plupart de son service dans le Zhejiang actuel, qu'il appréciait pour la beauté de ses paysages et la richesse de ses cercles de lettrés. Il était réputé pour son habileté dans les débats. En 353, à l'occasion d'une rencontre littéraire, amicale et festive à Shaoxing, il composa le *Lanting xu* 蘭亭序 [Préface au « Pavillon des orchidées »], dont le style est devenu le critère supérieur de l'art calligraphique. Si l'histoire a retenu de lui son excellence en calligraphie, le LDMHJ (écrit au milieu du IX^e siècle) le compte parmi les peintres de talent .

Wang Yin 王愔 (actif pendant les dynasties du Nord et du Sud: 439-589), calligraphe spécialisé en cursive, critique d'art, fils d'un général des Wei. Une grande partie des traités qui lui sont attribués ont été perdus.

Wei Dan 韋誕, zi Zhong Jiang (179-253). Vécut dans l'état de Wei dans la période des trois royaumes. Il savait préparer différents types d'encre, fabriquer des pinceaux et excellait en calligraphie. Il avait pris pour modèle les œuvres de Zhang Zhi et de Han Danchun. Il était particulièrement renommé pour ses caractères de grande dimension et le soin apporté à ses instruments d'écriture.

Wei Guan 微瓘, zi Boyu 伯玉 (220-291). Calligraphe. Commença ses études très jeune, sous la direction de son père, Wei Ji puis eut comme maître Zhang Zhi. Style léger et vivant. Peut être mis au même rang que Suo Jing, même si ses caractères étaient jugés moins élégants. Dans le *Shuyuan jinghua* de Chen Si son écriture *zhangcao* est classée dans la classe supérieure.

Wei Ji 衛覲, zi Bo Ru 伯儒 (III^es.). Natif du Henan (Anyi). Calligraphe sous les Wei (Trois Royaumes: 220-265), il maîtrisait les écritures antiques, grande sigillaire et chancellerie. Zhang Huaiguan, dans son *Shuduan*, rapporte que dans l'historiographie du début des Wei, il est écrit: « L'écriture ancienne et la grande sigillaire furent transmises par Handan Chun. Or, Bo Ru (Wei Ji) se plut à copier le *Guwen shangshu* [Le Livre des Shang en écriture ancienne] de Handan Chun et le remit à celui-ci, qui ne parvint pas à distinguer [la version de Wei Ji de la sienne]. »

Wei Heng 衛恆, *zi* Jushan 巨山 (?-291), originaire de Anyi, actuelle Xiaxian (province du Shanxi) est l'auteur de la première compilation de textes chinois concernant la calligraphie, le *Sitishu shi* 四體書勢 [L'art des quatre genres d'écriture]. Il y fait l'éloge du petit sigillaire de Li Si 李斯. Né dans une famille de calligraphes, il perpétua la tradition avec sa niece Wei Furen, célèbre professeur de Wang Xizhi. Wei Heng était particulièrement réputé pour sa calligraphie de style chancellerie et sa cursive. Les textes qui nous sont parvenus sont écrits en cursive, et notamment un document inclus dans le second chapitre des *Calligraphies du palais impérial de l'ère Chunhua*.

Wei Xu 韋續 (dates inconnues), calligraphe et théoricien sous la dynastie Tang. Auteur du *Mosou* 墨薮 [Le gîte de l'encre].

Wei Yingwu 韋應物 (737-792), poète Tang. Pensait que les caractères inscrits sur les tambours de pierre avaient été tracés personnellement par Shi Zhou, personnage légendaire.

Wendi Zhou. Il s'agit du légendaire Shi Zhou 史籀, historiographe du roi Xuan 宣 (r. -827/-781) de la dynastie Zhou 周. Voir à Shi Zhou 史籀.

Wu Qiuyan 吾邱衍, *zi* Zihang 子行, *hao* Zhenbai 貞白 (1272-1311), originaire de Hangzhou (province du Zhejiang), vécut durant la dynastie Yuan (1280-1368). Lettré et calligraphe spécialisé dans les genres calligraphiques régulier et courant, il fut également un célèbre graveur de sceaux. Il écrivit le *Xuegu bian* 學古編 [Compilation sur l'étude de l'Antiquité], premier texte théorique sur l'art de la gravure des sceaux.

Wu Tongwei 吳通微 vécut sous le règne de l'Empereur Dezong 德宗 (r.779-805) sous la dynastie des Tang. Il était rédacteur des édits impériaux à l'Académie Hanlin. Son écriture courante et sa cursive qui s'inspiraient du genre chancellerie étaient renommées et servaient de modèle au sein de cette académie. C'est pourquoi on s'y référait en terme de « style académique »

Xiao Wu 孝武 (r. -156/-87), Empereur Xiaowu des Han. Liu Zhi 劉焯, *zi* Tong 通.

Xiao Wu 孝武 (r. 454-464), Empereur Xiaowu des Liu Song. Liu Jun 劉駿 (430-464), *zi* Xiulong 休龍, calligraphe.

Xiao Ziliang 蕭子良 (460-494), *zi Yunying* 云英, deuxième fils de l'empereur Wu des Qi et Prince de Jingling. Originaire de l'actuelle province du Jiangsu. Il aimait écrire et traduire des œuvres à caractère religieux.

Xiao Ziyun 蕭子云 (487-549), *zi Jing Qiao* 景喬, natif de Nanlan (actuellement Changzhou dans le Jiangsu) était un historien, un poète et un calligraphe de la dynastie des Liang. Il était le fils de Xiao Yi 蕭嶷, roi de Yuzhang, et le frère de Xiao Zixuan 蕭子顯. Sous la dynastie des Liang, il fut nommé au service du Prince héritier, chancelier de Danyang, et en très bonnes relations avec Xiao Yi 蕭繹, roi de Xiangdong. Il occupa des postes importants dans l'administration impériale. La biographie qui lui est consacrée dans le *Livre des Liang* précise qu'il était assidu à l'étude, cultivé, d'un naturel calme, non désireux d'entrer en service. Ses poèmes ont une beauté subtile qui laisse percer son caractère. Il a surtout composé des poèmes de paysage faisant échos au sentiment du bonheur oisif, mais s'est essayé également à une poésie plus traditionnelle et plus chargée de réminiscences de la poésie antique. En calligraphie, il est connu pour sa cursive caoli qui lui valu les éloges réitérés de l'empereur Wu de Liang, qui pensait qu'il pouvait rivaliser avec Zhong You (151-231). On trouve dans le QZW des écrits de l'empereur Wu des Liang ce jugement sur Xiao Ziyun: « Il manie son pinceau avec vigueur, sa main et son esprit agissent à l'unisson, son habileté surpasse celle de Du Du 杜度, son talent créateur surpasse celui de Cui Shi 崔實 [Cui Yuan], il peut même rivaliser avec Yuan Chang 元常 [Zhong You: 151-230]. »

Xie An 謝安, *zi Anshi* 安石 (320-381), haut fonctionnaire sous l'Empereur Xiaowu (dynastie des Liang) et habile calligraphe. Il obtint le titre posthume de Grand Maître, Taifu 太傅. Sa famille, avec celle de Wang Dao (276-339), oncle de Wang Xizhi, formait un groupe puissant. Leurs membres occupaient de hautes fonctions dans l'état et avaient tissé de multiples liens de pouvoir, de mariage et d'amitié. C'est un des personnages les plus importants du *Shishuo xinyu* [Nouveau recueil de propos mondains]. Il accueillait une coterie de poètes calligraphes, parmi lesquels Wang Xizhi (303-361) allait s'avérer le plus brillant.

Xu Hao 徐浩, *zi Jihai* 季海, *hao Guiji* 會稽 (703-782), fonctionnaire, écrivain et calligraphe.

Xu Kai 徐鍇, *zi* Chu Jin 楚金 (920-974), spécialiste de l'étude des caractères chinois et exégète. Il fut le premier à annoter le *Shuowen jiezi* et à fournir un tableau des syllabes. Son travail, appelé simplement *Shuowen* par ses contemporains, bien qu'il regroupe le *Shuwen jiezi xi chuan* 說文解字系傳 [Tradition du système du Shuowen jiezi] et le *Shuowen jiezi yunpu* 說文解字韻譜 [Tableau des syllabes du Shuowen jiezi] devint un outil de référence. Frère de Xu Xuan 徐鉉.

Xu Xuan 徐鉉, *zi* Dingchen 鼎臣 (916-991), poète et écrivain sous les Cinq Dynasties. Frère de Xu Kai 徐鍇.

Xu Shen 許慎 (30-124), étymologiste, philologue, historien, commentateur des Classiques sous les Han de l'Est. Il rédigea le *Shuowen jiezi* 說文解字 [Explication des graphies primitives et analyse des caractères composés]. Cet ouvrage, considéré comme le premier dictionnaire chinois, recense 540 radicaux selon lesquels se répartissent 9000 caractères. Ecrit en l'an 100, l'ouvrage fut présenté à l'empereur en 121 par le fils de Xu Shen.

Xu Xuan 徐鉉, *zi* Dingchen 鼎臣, natif de Yangzhou, fut un lettré, philologue et calligraphe sous les Cinq Dynasties et les Song. Il s'illustra dans la petite sigillaire de Li Si 李斯 et avait également des aptitudes pour l'écriture de chancellerie. On le rattache à l'héritage de Li Yangbing.

Xue Ji 薛稷, *zi* Sitong 嗣通 et Chuntuo 薛純陁 (649-713), originaire de l'actuelle province de Shanxi. Il fut secrétaire sous le règne de l'empereur Tai Zong. Calligraphe des Tang spécialiste de l'écriture régulière. Issu d'une famille de collectionneurs, qui possédaient notamment des œuvres de Yu Shinan et de Chu Suiliang et c'est ce dernier que le calligraphe prit pour modèle. Son style sera repris par l'empereur Song Huizong et devint le style *shou jin shui*. Selon la *Petite histoire de la calligraphie* de Chen Si, « Sa calligraphie a de la technique, de la force et de la substance, et il n'a rien à envier à Ouyang Xun ».

Xue Shaopeng 薛紹彭, *zi* Daozu 道祖, vécut sous le règne de l'Empereur Song Shenzong (1068-1086). Ami de Mi Fei [Mi Fu], spécialiste des genres courant et cursif.

Yan Zhenqing 顏真卿 (708-785), *zi* Qingchen 清臣, également nommé Lu Gong 魯公 de par son titre: Duc de Lu. Né dans une famille noble et érudite, ses

ancêtres furent calligraphes, linguistes, précepteurs de prince impérial. Il réussit les concours impériaux à 28 ans et occupa de hautes fonctions et notamment celles de préfet de Dezhou, gouverneur de Pingyuan (Shandong), ministre de la justice, précepteur du prince héritier. S'il était aimé de l'armée et du peuple, son esprit critique et son franc parlé lui valurent de nombreux déboires. C'est un calligraphe renommé pour son écriture régulière et cursive. Son style régulier est apprécié pour sa clarté, sa maîtrise, sa force. Il est le seul à rivaliser avec Wang Xizhi quant à la renommée. Il eut pour maître Zhang Xu, qui développa une écriture cursive fluide et Chu Suiliang, connu pour son écriture régulière raffinée. Il fut également influencé par la force et la simplicité des calligraphies sur stèles des Wei du Nord.

Yang Ningshi 楊凝式 vécut sous les Cinq Dynasties. Fils du premier ministre du dernier empereur Tang. Son père passa au service des Liang en 907. On rapporte qu'il était laid. Il s'est volontairement séparé de l'austérité des calligraphes Tang pour se rapprocher de la grâce et de l'élégance de l'époque Jin. On voit ses œuvres comme un passage entre la calligraphie de l'époque Tang et celle de l'époque Song.

Yang Xin 羊欣, *zi* Jingyuan 敬元 (370-442) est un haut fonctionnaire calligraphe et un critique des Dynasties du Sud, période Song. Originaire de Tai Shan (Nancheng, actuelle Fei Xian), province du Shandong. Spécialiste de médecine, et en particulier de pharmacopée, Yang Xin était aussi un taoïste fervent. Très bon calligraphe, il s'illustra dans le style li. Il reçut l'enseignement de Wang Xianzhi et après la mort de celui-ci, fut considéré comme le seul à pouvoir suivre le chemin qu'il avait tracé. Ses admirateurs prétendent que, lorsqu'il arrivait qu'un contemporain achète une calligraphie de Wang Xianzhi qui se révélait être de Yang Xin, il n'était jamais déçu. Mais, pour ses détracteurs, l'élève était loin d'égaliser le maître et il avait la réputation de « domestique jouant à la maîtresse de maison »: « La calligraphie de Yang Xin ressemble à une domestique jouant le rôle de sa maîtresse, elle n'est pas adaptée à cette place, son geste est gêné, et jamais ne semble vrai. » rapporté par l'empereur Wudi 武帝 des Liang dans son *Shuping* 書評. Yang Xin est l'auteur du *Choix de calligraphes de talent de l'antiquité à nos jours* où il présente soixante-neuf calligraphes.

Yin Zhongrong 殷仲容 originaire de Chenjun Changping (actuel Xihua), province du Henan. Parent de Yan Zhenqing. Il fut calligraphe et peintre sous les Tang. On trouve mention de son nom dans le LDMHJ de Zhang Yanyuan et on apprend dans le *Shudian* [Critères de la calligraphie] de Zhang Huaiguan que ses calligraphies sigillaires et officielles sont de qualité.

You Cu 游酢, *zi* Dingfu 定夫 (1053-1123), lettré des Song. Spécialiste d'une lecture philosophique des Classiques (*lixue jia*), pédagogue, calligraphe. Après son admission aux examens impériaux en 1082, il occupa de hautes fonctions à la cour des Song. Il joua un rôle déterminant dans la transmission de l'héritage philosophique des frères Cheng à Zhu Xi 朱熹 (1130-1200). En calligraphie cursive, il jouissait d'une renommée égale à celle des quatre grands calligraphes des Song, Su [Dongpo], Huang [Tingjian], Mi [Fei], Cai Xiang. Liu Xizai remarque ici que cette réputation, réelle de son vivant, s'était amoindrie à la fin du XIX^{ème} siècle.

Yu Jianwu 庾肩吾 (487-551), *zi* Zishen 子慎, originaire de Nanyang (actuel Henan), vécut sous la dynastie des Liang (502-557). Ecrivain et calligraphe, poète et critique d'art, il occupa de hautes fonctions à la cour sous le règne de l'empereur Jianwen des Liang après avoir été à son service quand celui-ci était Prince héritier. Il est l'auteur du *Shupin* 書品 [Evaluation des calligraphes], qui classe cent vingt-trois calligraphes de style cursif et courant en neuf degrés, allant du degré supérieur-supérieur au degré inférieur-inférieur et passant par tous les intermédiaires. Ce texte est recueilli dans le FSYL et dans le MCB. Auteur du premier classement, il fut lui-même classé dans les traités ultérieurs pour sa calligraphie. Dans son *Shudian* [Critères de la calligraphie], Zhang Huaiguan le classe parmi les calligraphes « talentueux » (*neng*), c'est-à-dire, la moins bonne. Il écrit: « Il avait du talent pour la beauté, il était bon en écriture cursive et en écriture sigillaire. Il a su se relier à la tradition avec subtilité et rechercher le modèle des calligraphes célèbres, on peut dire qu'il était un homme de lettres aux vastes connaissances. Sa calligraphie est séduisante, mais sa qualité première déplorable, bien qu'il eut un style original, son talent n'était pas à la hauteur de ses [qualités] émotionnelles et il lui manquait la force des tendons. « Celui chez qui la politesse des manières et du langage l'emporte sur les vertus intérieures est comme un copiste de tribunal », voilà ce qu'on peut dire de lui ! Il écrivit l'*Evaluation des calligraphes*, et sut gouverner. Il

mourut la première année de l'ère Dabao. Sa calligraphie en style des scribes et en écriture cursive entre dans la catégorie des « talentueux ». Son fils Xin était aussi habile en cursive. » Traduction personnelle.

Yu Shinan 虞世南, *zi* Boshi 伯施, *hao* Yu Yongxing 虞永興 (558- 638), fonctionnaire, lettré, écrivain et calligraphe. Il était connu pour sa vaste culture, sa conduite impeccable, sa loyauté. Sa calligraphie, qu'il apprit auprès du moine Zhiyong, descendant de Wang Xizhi à la septième génération, est réputée pour la force de ses traits. Figure éminente auprès de la cour de l'empereur Tang Taizong qui lui commanda la transcription d'une composition qui aurait été gravée sur une stèle commémorative pour la construction du temple de Confucius en 616. Le calligraphe était alors âgé de soixante-neuf ans. Le *Kongzímiao tang bei* est considéré comme le chef d'œuvre du calligraphe et une des stèles les plus fameuses de la dynastie Tang.

Yuan Ang 袁昂 (461-540), *zi* Qian Li 千里, fils de Yuan Shou 袁授, vécut sous les Dynasties du Sud, sous les Qi puis les Liang. Natif de Fu Le 扶乐, dans la région actuelle du Henan. Il occupa divers postes administratifs d'importance au service du gouvernement des Qi puis des Liang. Yuan Ang était un bon peintre. Il est mentionné dans le LDMHJ où on peut lire qu'il apprit auprès de Xie Zhangzheng 謝張鄭 et obtint le merveilleux de Qi Luo 綺羅。 Il est classé dans la catégorie supérieure de la classe centrale, laquelle correspond au *miao* 妙, merveilleux. Yuan Ang était un calligraphe et un critique renommé. On lui doit le *Gujin Shuping* 古今書品, une œuvre de classement et d'évaluation écrit sur ordre de l'Empereur Wu des Liang.

Yuan Chang 袁昶, *zi* Shuangqiu 爽秋, *hao* Zhexi cunren 浙西村人 [Le villageois de l'Ouest du Zhejiang], natif de Tonglu dans le Zhejiang. Lettré et officiel haut placé de la fin des Qing.

Yuan Hong 袁宏, *zi* Yuan Bo (328-376 ?) originaire de l'actuelle province du Henan, haut fonctionnaire, poète et calligraphe. Auteur du *Houhan ji* 後漢紀 [Histoire des Han postérieurs].

Zhang Huaiguan 張懷瓘 (actif 713-760), calligraphe et critique d'art de la dynastie Tang, né à Hailing (actuelle Taizhou), province du Jiangsu. Durant l'ère

Kaiyuan, il eut une charge à l'Académie impériale au service de la cour. Il écrivit le *Shuduan* 書斷 [Critères de la calligraphie].

Zhang Rong 張融, *zi* Siguang 思光 (444-497). Homme de lettres et calligraphe durant la dynastie des Qi (Dynasties du Sud). Il fut entre autre *Situ zuochangshi* 司徒左長史 [Secrétaire général de gauche au Ministère de l'éducation] d'où son appellation Zhang Changshi 張長史. Versé dans le bouddhisme, il participa à la controverse qui secoua l'époque et dont le *Hongming ji* 弘明集 [Recueil de Vaste Clarification], traité apologétique composé vers 510 par le moine Seng you 僧祐 (444-518) garde la trace. Issu d'une famille aisée et influente, pétri du *Laozi* et des *Mutations des Zhou*, il était célèbre pour son comportement hors normes qui lui valut d'être renvoyé de ses fonctions de maître des rites à la cour des (Liu)Song, ses discours enflammés et sa calligraphie cursive.

Zhang Shaoti 張少悌, fonctionnaire et calligraphe de l'époque Tang, célèbre pour son écriture courante. On trouve une de ses calligraphies dans le *Jinshilu* 金石錄 de Zhao Mingcheng 趙明誠.

Zhang Tang 張湯 (?-115), fonctionnaire sous les Han de l'ouest. Gouverneur de Chang An, il devint censeur impérial. Il eut la réputation d'un fonctionnaire tyrannique, mais aussi celle d'un homme honnête et intègre. Son influence sur l'empereur Wu (-141-87) était considérable.

Zhang Tingui 張庭珪 (657-735), lettré-fonctionnaire né au Henan, fut célèbre pour sa chancellerie « en ouverture ». Grand ami de Li Yong 李邕 : celui-ci le sollicitait pour l'écriture de stèles dans le genre chancellerie « en ouverture ». Xu Hao écrivit son épitaphe en 746. Les deux *Livres des Tang* contiennent sa biographie mais aucun ne précise son prénom.

Zhang Xu 張旭, *zi* Bogao 伯高, Zhang changshi 張長史 [Administrateur Zhang] (Seconde moitié du VIII^e siècle). Fonctionnaire et calligraphe. Fasciné par le rythme et le mouvement, il chercha à l'appliquer à sa calligraphie. Il était souvent ivre et écrivait alors à toute allure. Il tenta même d'écrire avec ses cheveux teints. Son style régulier est hérité des deux Wang. Voilà ce que rapporte le poète Li Qi (690-651 ?) : « [Il] se lève soudain piqué par l'inspiration/ poussant cris et hurlements/ fait glisser son pinceau comme un météore/ et éclabousse d'or les murs blancs » .

Zhang Yanyuan 张彦远 (810 ?-880 ?), *zi* Aibin 愛賓, fonctionnaire et connaisseur en calligraphie et peinture, est l'auteur de deux ouvrages majeurs : le *Fashu yaolu* (FSYL) 法書要錄 [L'essentiel sur l'art de l'écriture], vers 847 et le *Lidai minghua ji* (LDMHJ) 歷代名畫記 [Annales des peintres célèbres des dynasties successives] en 847 ap. J.C.

Zhang Zhi 張之, *zi* Boying 伯英, *hao* Youdao 有道 (?-192), fameux calligraphe. D'après Yang Xin 羊欣 CGNR : « Zhang Zhi, originaire du Zhang Nong, faisait partie d'une famille noble, il ne rentra jamais au service de l'état. Il était doué pour la cursive.....Il écrivait sur les rouleaux de soie avant qu'elle ne soit traitée (et vendue) par sa famille. Près de l'endroit où il s'entraînait, il y avait une mare d'eau qui noircissait de jour en jour. A chaque calligraphie, il s'écriait : « dans la hâte, nous n'avons pas le temps d'écrire en cursive (*huhu buxia caoshu* 匆匆不暇草書) » . » Il était appelé « le sage de la cursive ». Son cadet Han était attendant de la porte du Palais pour l'empire des Han, il était également doué pour la cursive, et ce qu'on appelle aujourd'hui « la cursive de Zhi » vient pour une bonne part de son frère Han. » Ajoutons que cette proximité de la mare où le calligraphe rinçait ses pinceaux a donné à la pratique calligraphique un de ses noms les plus utilisés : «*linchi* 临池 [près de la mare] ».

Zhao Gao 趙高 (? /-207 A.C.), eunuque, chef des attelages du palais, il poussa au suicide Fu Su 扶蘇, fils aîné de Qin Shi Huang di 秦始皇帝 (-221/-209) et tua Li Si 李斯 (? /-208 A.C.), ministre d'Etat et instigateur de la petite sigillaire. Il enseigna la calligraphie ainsi que les lois et décrets de justice à Hu Hai 胡亥, fils et successeur de l'empereur 始皇 Shi Huang (r. -207/- 209). Puis il mit sur le trône Er Shi 二世 (209 A.C.), qu'il tua, puis Zi Ying 子嬰, qui le tua. Il oeuvra, avec Li Si et Humu Jing, au passage de la grande à la petite sigillaire.

Zhao Mingcheng 趙明誠, *zi* De Fu 德甫 (1081-1129), graveur expérimenté d'écriture sigillaire et membre de la famille impériale Song. Il fut l'auteur, avec son épouse, la poétesse Li Qingzhao 李清照 (1084-1141) du *Jinshi lu* 金石錄 [Mémoire sur les inscriptions sur bronze et sur pierre].

Zheng Daozhao 鄭道昭, *zi* Xibo 僖伯 (?-516), calligraphe sous les Wei du Nord. Il était connu pour son écriture régulière en grands caractères. On lui doit une

stèle gravée sur le mont Yunfeng, dans le Shandong, au début du sixième siècle de notre ère, la *Zheng Wengong bei* 郑文公碑 [Stèle en l'honneur de Zheng Wengong], écrite en hommage à son père. Ruan Yuan en fit un estampage qui la rendit célèbre.

Zheng Qiao 郑樵, *zi* Yuzhong 漁仲 (1104-1162), originaire de l'actuelle province du Fujian. Il fut un grand historien, scientifique et philosophe qui vécut sous les Song du Sud. Né dans une famille de hauts fonctionnaires, il n'entreprit jamais de carrière politique mais étudia toute sa vie. Une biographie lui est consacrée dans *l'Histoire des Song*. Il est l'auteur de l'ouvrage monumental *Tongzhi* 通志 [Annales historiques].

Zhiyong 智永, nom de moine Wang Faji 王法极, appelé Yong Chanshi 永禅师 (1ère moitié du VII^e siècle), moine bouddhiste, descendant de Wang Xizhi de la septième génération. Durant ses trente ans de pratique de la calligraphie dans le pavillon du temple où il s'était retiré, Zhiyong traça au moins huit cents fois le *Qianzi wen* 千字文, un texte de mille caractères considéré comme le premier manuel d'éducation et qui prenait pour base les caractères écrits dans différents textes par Wang Xizhi. Il en fit une version où le même texte figurait en écriture régulière et en cursive (le *Zhencao qianziwen* 真草千字文) et en distribua des copies à des temples et à des monastères de la Chine de l'Est. Pour ce faire, il utilisa plus de cinq barils de pinceaux de haute qualité qu'il ensevelit ensuite comme des héros défunts avec des épitaphes composées et tracées par ses soins. Comme cela avait été déjà fait par Tang Taizong avec une œuvre de Wang Xizhi, l'empereur Kang Xi des Qing ordonna qu'une copie du *Qianzi wen* écrite par Zhiyong soit ensevelie avec lui dans son mausolée.

Zhou Xuanwang 周宣王 Roi Xuan des Zhou (r. -827/-781)

Zhuang Zhou 莊周 (-369/-286) « Maître Zhuang », philosophe et littérateur sous les Royaumes Combattants. Son désir était de retrouver l'essence des paroles de Lao Zi. Il est l'auteur du *Zhuang Zi* 莊子, du moins de ses chapitres intérieurs, car on attribue les chapitres extérieurs à ses disciples ou à des taoïstes postérieurs.

Index des noms propres

Bi Chen, 121, 455
Bohun Wuren, 136, 398, 456
Boying, 36, 80, 118, 122, 141, 173, 193, 248, 256, 289, 371, 456, 479
Cai Wenji, 105, 456
Cai Xiang, 44, 154, 456, 465, 467, 476
Cai Yan, 105, 456
Cai Yong, 41, 73, 105, 109, 116, 127, 128, 132, 135, 139, 183, 187, 203, 220, 221, 222, 225, 232, 247, 248, 342, 352, 353, 369, 370, 424, 439, 441, 444, 450, 453, 456
Cang Jie, 28, 30, 31, 70, 97, 98, 202, 213, 214, 245, 254, 439, 454, 457
Cao Cao, 33, 35, 37, 105, 161, 270, 456, 457, 461
Cao Xi, 41, 97, 98, 139, 245, 248, 253, 440, 456, 457
Cheng Miao, 105, 106, 132, 457
Chu Shaocun, 246, 458
Chu Suiliang, 42, 165, 166, 167, 168, 169, 175, 177, 180, 182, 240, 244, 245, 268, 367, 368, 391, 447, 453, 458, 474, 475
Cui Yuan, 69, 92, 105, 136, 152, 317, 440, 458, 473
Cui Yue, 92, 93, 152, 458
Ding Daohu, 40, 154, 447, 458
Du Fu, 158, 159, 171, 197, 294, 295, 296, 348, 349, 350, 459, 499
Du Ji, 148, 459
Fan Shixing, 148, 271, 459
Gao Zhengchen, 182, 459
Gongsun Hong, 459
Gu Kiang, 145, 460
Gu Yewang, 116
Guo Shu, 460
Guo Zhongshu, 118, 180, 460
Han Yu, 100, 130, 141, 172, 242, 249, 390, 449, 460
Handan Chun, 33, 100, 457, 460, 471

Hang Shi, 446
Hu Zhao, 35, 119, 461
Hu Zhi, 144, 461
Huai Ren, 42, 314, 448, 461
Huai Su, 43, 126, 170, 173, 174, 176, 228, 229, 230, 426, 448, 462
Huai Ying, 180, 462
Huang Bosi, 123, 462
Huang Tingjian, 44, 79, 124, 141, 172, 178, 306, 365, 462, 465, 467
Huiwen Wang, 462
Humu Jing, 97, 245, 462
Ji An, 176, 463
Li Beihai, 43, 170, 171, 181, 312, 315, 319, 463, 464
Li Chao, 158, 159, 447, 463
Li Lingsheng, 158, 463
Li Si, 31, 41, 42, 70, 96, 97, 105, 131, 139, 158, 245, 248, 251, 254, 310, 430, 432, 439, 450, 453, 454, 456, 463, 464, 479
Li Yangbing, 42, 156, 157, 158, 159, 179, 228, 239, 463, 474
Li Yong, 43, 170, 171, 312, 313, 314, 315, 319, 454, 463, 464
Li Zhao, 157, 239, 464
Liang Gu, 112, 137, 139, 248, 464
Liu Desheng, 34, 35, 119, 137, 429, 461, 464, 465
Liu Gongquan, 43, 177, 178, 180, 369, 446, 452, 464
Liu Mu, 118, 256
Lu Ban, 137, 465
Lu Jianzhi, 169, 187
Lu Zhan, 92, 93, 152, 465
Mao Hong, 112, 460, 465
Meng Ying, 179, 465
Mi Fei, 44, 465, 474
Mi Fu, 44, 50, 177, 182, 272, 453, 465, 467
Mu Chong, 175, 465
Ouyang Tong, 164, 165, 427, 466

Ouyang Xiu, 101, 145, 147, 154, 155, 158, 160, 167, 177, 179, 180, 208, 248, 273, 308, 443, 451, 455, 458, 466, 467, 492

Ouyang Xun, 41, 47, 86, 138, 152, 155, 160, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 175, 177, 240, 244, 245, 264, 268, 269, 321, 365, 368, 375, 388, 391, 392, 427, 441, 442, 466, 474

Qu Yuan, 63, 121, 466

Roi Shijing, 256, 464

Roi Xuan des Zhou, 130, 480

Shi Hao, 466

Shi Xiang, 175, 466

Shi Zhou, 98, 101, 115, 130, 432, 472

Shu Yuanyu, 97, 254, 467

Sikong Tu, 195, 287, 288, 290, 467

Sima Qian, 84, 176, 335, 467

Su Dongpo, 44, 119, 156, 165, 171, 174, 178, 180, 183, 201, 202, 212, 312, 349, 365, 467

Su Lingzhi, 177, 308, 467

Su Shi, 44, 79, 156, 181, 303, 304, 313, 370, 451, 454, 462, 465, 467, 492

Sun Guoting, 75, 78, 99, 122, 136, 138, 170, 171, 225, 233, 258, 286, 320, 326, 327, 360, 386, 395, 398, 450, 467

Suo Jing, 70, 92, 137, 138, 147, 149, 152, 269, 371, 391, 458, 468, 471

Tao Hongjing, 145, 146, 242, 243, 273, 368, 453, 468

Tao Yuanming, 177, 202, 469

Wang Cizhong, 106, 112, 118, 256, 258, 263, 431, 460, 469

Wang Sengqian, 71, 116, 338, 368, 469

Wang Shaozong, 164, 470

Wang Wei, 338, 470

Wang Xianzhi, 37, 45, 71, 75, 141, 142, 144, 147, 149, 153, 170, 172, 208, 264, 270, 276, 366, 395, 425, 430, 439, 446, 469, 470, 475

Wang Xizhi, 35, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 70, 71, 73, 75, 104, 117, 138, 139, 140, 141, 144, 145, 149, 153, 157, 161, 162, 164, 165, 170, 171, 172, 200, 208, 209, 217, 225, 233, 240, 242, 245, 248, 268, 269, 270, 273, 274, 276, 277, 281,

286, 306, 307, 313, 314, 326, 337, 345, 348, 366, 368, 386, 395, 425, 429, 442,
444, 448, 452, 454, 459, 461, 467, 468, 469, 470, 472, 473, 475, 477, 480

Yang Ningshi, 44, 178, 365, 467, 475

Yang Xin, 70, 71, 116, 149, 270, 366, 468, 469, 475

Yin Zhongrong, 160, 240, 375, 476

You Cu, 183, 476

Yu Jianwu, 72, 119, 196, 288, 289, 449, 476

Yu Shinan, 41, 42, 74, 155, 163, 164, 167, 169, 175, 201, 244, 272, 289, 290, 321,
330, 365, 366, 368, 392, 454, 458, 465, 474

Yuan Ang, 71, 391, 460, 477

Yuan Chang, 66, 398, 473

Yuan Hong, 154, 292

Zhang Huaiguan, 70, 71, 74, 121, 123, 290, 363, 434, 435, 438, 449, 456, 458, 465,
471, 476, 477, 498

Zhang Rong, 200, 241, 478

Zhang Shaoti, 183, 478

Zhang Tang, 176, 478

Zhang Tinggui, 159, 181, 454

Zhang Xu, 43, 139, 165, 170, 171, 172, 173, 174, 185, 197, 199, 200, 248, 294,
319, 426, 445, 448, 462, 475, 478, 506

Zhang Yanyuan, 13, 346, 476

Zhang Zhi, 33, 36, 37, 70, 75, 118, 120, 122, 124, 136, 137, 138, 141, 170, 173,
257, 289, 363, 371, 395, 423, 430, 454, 456, 459, 468, 471, 479

Zhao Gao, 97, 245, 454, 479

Zhao Mingcheng, 109, 159, 248, 443, 447, 478, 479

Zheng Daozhao, 146, 150, 454, 479

Zhi Yong, 38, 42, 149, 156, 163, 180, 270, 365, 366, 370, 392, 445, 480

Zhou Xuanwang, 480

Zhuang Zhou, 436

BIBLIOGRAPHIE

Liu Xizai 劉熙載

Ecrits de l'auteur

Liu Xizai 劉熙載, *Yigai* 藝概 [Précis des arts de l'écrit], Shanghai : Shanghai guji chubanshe chuban, 1978.

Liu Xizai wenji 劉熙載文集 [Œuvres complètes de Liu Xizai], Zhu, Yeping 朱野坪 (ed). Nanjing : Jiangsu guji chubanshe, 2000.

Sources primaires

Qing Shigao Rulinzhuan 清史稿儒林傳 [Ébauche de l'histoire [dynastique] des Qing, Biographies des lettrés confucéens], Zhao, Erxun 趙爾巽 (ed). Beijing : Zhonghua shu ju : 1977.

Qingdai puxue dashi liezhuan 清代朴學大師列傳 [Biographie des grands maîtres de l'École des Etudes critiques des Classiques de la dynastie des Qing], Zhi, Weicheng 支偉成 (ed). Changsha : Yuelu shushe, 1998.

Qingdai qibai mingren zhuan 清代七百名人傳 [Biographies de sept cents personnages célèbres de la dynastie Qing], Cai, Guanluo 蔡冠洛 (ed). Hongkong : Yuandong tushu gongsi, 1963.

Minguo xuxiu Xinghua xian zhi 民國續修興化縣志 [Annales de la République de Chine, district de Xinghua], Liang, Yuandi 梁園棣 (et al.). Zhongguo difang zhijicheng 中國地方志集成, Jiangsu fuxian zhiji (48), Jiangsu guji chubanshe : 1991.

Xinghua xian zhi 興化縣志 1-3. Zhang, Keli (ed). Taipei : Chengwen chubanshe, 1983.

YU, Yue 俞樾, *Zuochunfang zuozhongyun Liu jun mubei* 左春坊左中允劉君墓碑 [Pierre tombale de Liu Xizai par Yu Yue].

Sources secondaires

AIKAWA, Masayuki 相川 政行, « *Guanyu Liu Xizai shulun zhong « fenshu » yongyu de kaocha* 關於劉熙載書論中“分数”用語的考察 [Réflexions sur l'utilisation du terme « fraction » dans la théorie calligraphique de Liu Xizai] » (texte en chinois) in XU, Linbao 徐林祥, *Liu Xizai meixue sixiang yanjiu lunwen ji* 劉熙載美學思想研究論文集 [Collection d'articles sur la pensée esthétique de Liu Xizai], Chengdu 成都 : Sichuan daxue chubanshe, 1993.

AIKAWA, Tetsugai 相川 鉄崖, *Yūgei yakugen hyōshaku : Ryū Kisai no jinbutsu to shoron* 游藝約言評釋 : 劉熙載の人物と書論 [Notes et commentaires sur Bref traité sur les arts : la vie et la théorie calligraphique de Liu Xizai]. Tōkyō : Bunka Shobō Hakubunsha, Shōwa 49 [1974].

JIN, Xuezi 金 學智, *Shugai pingzhu* 書概評注 [Notes et commentaires du *Précis de calligraphie*], Shanghai : Shanghai shuhua chubanshe, 2007.

MO QIKANG 莫 其康 (ed), *Liu Xizai yanjiu* 劉熙載研究 [Recherches sur Liu Xizai]. *Xinghuashi mingren yanjiu congshu* 興化歷史名人研究叢書 (Tome 1). Nanjing : Fenghuang chubanshe, 2012.

XIAO, Mu 蕭 穆, *Liu Rongzhai zhongyun biezhuàn* 劉融齋中允別傳 [Biographie de Liu Rongzhai].

XIANG, Bing 向彬, « *Wen zhi bushi zhe nai shi zhi ji. Ping Yang Baolin Jiaoshou "Liu Xizai yanjiu"* 文之不飾者乃飾之極。評楊寶林教授“劉熙載書學研究” [Les écrits sans ornements sont le summum de l'ornement. Critique du livre du professeur Yang Baolin "Recherches sur Liu Xizai"] », in *Liaodong xueyuan xuebao* 遼東學院學報 (社會科學版) [Journal de l'université de l'Est du Liaoning (Sciences sociales), 2013. (Vol. 15. N°1)

XU, Linxiang 徐 林祥 (ed), *Liu Xizai meixue sixiang yanjiu lunwen ji* 劉熙載美學思想研究論文集 [Recueil d'articles sur la pensée esthétique de Liu Xizai]. Chengdu : Sichuan daxue chubanshe : Sichuan Sheng xinhua shudian jingxiao, 1993.

XU, Linxiang 徐 林祥, « *Liu Xizai nianbiao* 劉熙載年表 [Chronologie de la vie de Liu Xizai] ». In XU, Linxiang 徐 林祥(ed), *Liu Xizai meixue sixiang yanjiu lunwen ji* 劉熙載美學思想研究論文集 [Collection de thèses sur la pensée esthétique de Liu Xizai].

XU, Linxiang 徐 林祥, *Liu Xizai-Liu Yunqin. Xinghua lidai mingren* 劉熙載·劉韻琴. 興化歷代名人. Beijing : Beijing Yanshan Chubanshe, 2001.

XU, Linxiang 徐 林祥, « Liu Xizai nianpu jianbian 刘熙载年谱简编 [Chronique simplifiée de la vie de Liu Xizai] », in *Yangzhou wenhua yanjiu* 扬州文化研究, 2006. (N°3)

XU, Linxiang 徐 林祥, « Rongzhai Longmen shuyuan yu Zhongguo zaoqi xiandai hua 融齋龍門書院與中國早期現代化 [Contribution de l'Académie Longmen du temps de Liu Xizai aux débuts de la modernisation de la Chine] », in *Guangdong shehui kexue* 廣東社會科學, 2006. (n°4)

XU, Linxiang 徐 林祥, « Rongzhai Longmen dizi yu Zhongguo zaoqi xiandai hua 融齋龍門書院與中國早期現代化 [Contribution des disciples de Liu Xizai à l'Académie Longmen aux débuts de la modernisation de la Chine] », in *Lilin* 史林, 2005. (N°5)

XU, Linxiang 徐 林祥, *Liu Xizai ji qi wenyi meixue sixiang* 劉熙載及其文藝美學思想 [Liu Xizai et sa pensée esthétique sur les arts et les lettres]. Beijing : Shehui kexue wenxian chubanshe, 2010.

XU, Linxiang 徐 林祥, «Liu Xizai, Longmen shuyuan yu jindai biange 劉熙載、龍門書院與近代變革 [Liu Xizai, l'Académie Longmen et les transformations de la Chine contemporaine]», in MO QIKANG 莫其康 (ed), *Liu Xizai yanjiu* 刘熙载研究 [Recherches sur Liu Xizai]. *Xinghuashi mingren yanjiu congshu* 興化歷史名人研究叢書 (Tome 1). Nanjing : Fenghuang chubanshe, 2012.

XU, Linxiang 徐 林祥, « Liu Xizai de sixiang, xueshu ji qita 劉熙載的思想、學術及其他 [Pensée et pédagogie chez Liu Xizai] », in *Yangzhou daxue xuebao* 揚州大學學報 [Journal de l'Université de Yangzhou], 2014. (n°14)

YANG, Baolin 杨 宝林, *Liu Xizai shuxue yanjiu* 劉熙載書學研究 [Recherches sur l'étude de la calligraphie chez Liu Xizai]. Beijing : Renmin chubanshe, 2011.

YUAN, Jinhu 袁 津琥, *Yigai zhugao* 藝概注稿 [Edition annotée du *Précis des arts de l'écrit*], Beijing : Zhonghua shuju : 2009.

Ouvrages de référence

ANGLES, Michel, DARAKCHAN, Siavoch, ZHU, Mian Sheng, *Souffle et énergie : le Qi Gong*. Rodez: Editions du Rouergue, 2007.

BAI, Shouyi 白寿彝 (dir.), *Précis d'histoire de Chine*. Beijing : Editions en langues étrangères, 1988.

BASTID, Marianne, *L'évolution de la société chinoise à la fin de la dynastie des Qing: 1873-1911*. Paris : Centre de recherches et de documentation sur la Chine contemporaine, École des hautes études en sciences sociales, 1979.

BOTTERO, Françoise, *Sémantisme et classification dans l'écriture chinoise : Les systèmes de classement des caractères par clés du Shuowen jiezi au Kangxi zidian*. Paris : Collège de France, 1996.

CHENG, Anne, *Histoire de la pensée chinoise*. Paris, Seuil : 1997.

CHINESE TEXT PROJECT, Library [<http://ctext.org/library>]

DESPEUX, Catherine, « Le corps, champ spatio-temporel, souche d'identité », in *L'Homme*, 1996, tome 36 n°137. Chine : facettes d'identité. pp. 87-118.

DESPEUX, Catherine, Marc KALINOWSKI, « Physiognomonie », in *Divination et société dans la Chine médiévale. Une étude des manuscrits de Dunhuang à la Bibliothèque nationale de France et à la British Library*. Paris : Bibliothèque Nationale de France, 2003. pp. 513-538.

DESPEUX, Catherine, « Ames et animations du corps : La notion de *shen* dans la médecine chinoise antique », in *De l'esprit aux esprits. Enquête sur la notion de shen*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2007. (Extrême-Orient, Extrême-Occident, 29)

DIENY, Jean-Pierre, *Portrait anecdotique d'un gentilhomme chinois : Xie An 謝安 (320-385)*, d'après le *Shishuo xinyu* 世說新語 [Nouveau recueil de propos mondains]. Institut des hautes études chinoises coll. « Bibliothèque de l'Ihec » n° 28, Paris 1993.

ELMAN, Benjamin A. (ed), WOODSIDE, Alexander (ed), *Education and Society in Late Imperial China, 1600-1900*. Berkeley, Los Angeles London: University of California Presse, 1994. (Studies on China)

GERNET, Jacques, *Le Monde chinois*. Paris: Armand Colin, 1972, réimp. 1990.

Hanshu 漢書, « Yiwenzhi 藝文志 », *Livre des Han*, « Mémoire sur les arts et les lettres ». Beijing : Zhonghua shuju, 1964.

Gujin tushu jicheng 古今圖書集成 [Grande collection des livres anciens et modernes], Chen Menglei 陳夢雷, Jiang Tingxi 蔣廷錫 (ed), [<http://192.83.187.228/gjtsnet/index.htm>].

GUO, Moruo 郭沫若, *Shiguwen yanjiu* 石鼓文研究 [Recherche sur les *shiguwen*]. Shanghai : Shangwu yinshuguan, 1939. Réédition : *Guo Moruo quanji* 郭沫若全集 [Œuvres complètes de Guo Moruo], in *Kaogu bian* 考古編 [Editions archéologiques], 9. Pékin : Kexue chubanshe, 1982.

HUCKER, Charles O., *A dictionary of official titles in Imperial China*. Stanford: Stanford University Press, 1985.

IDIER, Nicolas (ed), Shanghai. Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire. Paris : Robert Lafont, 2010.

KALINOWSKI, Marc, DESPEUX, Catherine, « Physiognomonie », in *Divination et société dans la Chine médiévale. Une étude des manuscrits de Dunhuang à la Bibliothèque nationale de France et à la British Library*. Paris : Bibliothèque Nationale de France, 2003.

KEENAN, Barry C., *Imperial China's last classical academies : social change in the lower Yangzi, 1864-1911*, Berkeley : institute of East Asian Studies, University of California, Berkeley, 1994. (China research monograph 42)

Le Livre de la Voie et de la Vertu, Traduit en français par Stanislas Julien, Imprimerie Royale, Paris, 1842, XLVI.

LEFEUVRE, Jean, « Yijing », in *Grand dictionnaire Ricci de la langue chinoise*.

LEVI, Jean, *Les Œuvres de Maître Tchouang*. Paris : Editions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2006.

LU, Hanchao, *Beyond the Neon Lights: Everyday Shanghai in the Early Twentieth Century*. Berkeley: University of California Press, 2004.

KRAUS, Richard kurt, *Brushes with power. Modern Politics and the Chinese Art of Calligraphy*. Berkeley: University of California Press, 1991.

Siku quanshu 四庫全書 [Collection complète des quatre bibliothèques], 1772-1782 (édition électronique).

PASTOR, Jean-Claude, *Eléments pour une lecture du Siwenlu neipian de Wang Fuzhi (1619-1692). Analyse des notions philosophiques et traduction*. Paris : You Feng, 2010.

REY, Alain, *Miroirs du monde, une histoire de l'encyclopédisme*, Paris : Fayard, 2007.

RYCKMANS, Pierre, *Les entretiens de Confucius* (trad). Paris : Gallimard, 1989.

SIMA, Qian, *Shiji, The Records of The Grand Historian*, trad. Burton Watson. Hong Kong : A Renditions- Columbia University Press Book, 1993.

UNSCHULD, Paul U., *Medecines chinoises*. Paris : Indigènes édition, 2001.

VANDERMEERSCH, Léon, *Le nouveau Monde sinisé*, deuxième réédition augmentée. Paris : You Feng, 2004.

WOODSIDE, Alexander, ELMAN, Benjamin A. (ed), *Education and Society in Late Imperial China, 1600-1900*. Berkeley, Los Angeles London: University of California Presse, 1994. (Studies on China)

Xunzi 荀子, trad. Kamenarovic. Paris : Ed. du Cerf, 1987.

YAN, Kejun 嚴可均 (1762-1843), *Quan Shanggu Sandai Qin Han Sanguo Liuchao wen* 全上古三代秦漢三國六朝文 [Prose complète de la Haute antiquité, des Trois Dynasties, Qin, Han, Trois Royaumes et Six Dynasties]. Beijing, Zhonghua shuju, 1958, rééd. 1991, 4 vol.

ZHANG, Danian, *Key concept in chinese philosophy*. Yale : Yale University and Foreign Languages Press, 2002.

Zhongguo meishu dacidian 中國美術大辭典 [Grand dictionnaire des beaux-arts chinois]. Shanghai : Shanghai cishu chubanshe, 2002.

Zhongguo jiaoyu daxi 中國教育大系, *Lidai jiaoyu mingren zhi* 歷代教育名人志 [Dictionnaire encyclopédique de l'éducation en Chine : Biographies des grands éducateurs des dynasties successives]. Hubei : Hubei jiaoyu chubanshe, 1994.

Zhouyi 周易: Etienne Perrot, *Yiking, Le livre des transformations*. Paris : Librairie Médicis, 1973 ; P.-L.-F. Philastre, *Le Yi King ou Livre des changements de la dynastie des Tsheou*, 1^{ère} ed. 1885-1893, rééd. Paris: Adrien Maisonneuve, 1982.

ZHU, Xi, *Learning to be a sage : Selections from the Conversations of Master Chu, arranged topically*, trad. Gardner, Daniel K.. Berkley : University of California Press, 1990.

Zhuangzi 莊子, *Basic Writings*, trad. Burton Watson. Columbia University Press: New York, 2003.

ZUFFEREY, Nicolas, *Wang Chong, Connaissance, politique et vérité en Chine ancienne*. Bern, New York : P. Lang, 1995.

Ouvrages d'esthétique et d'histoire de l'art

Sources primaires

CAI, Yong [auteur présumé], *Bilun* 筆論 [Du pinceau], in LDSFLWX, p. 6.

CAI, Yong [auteur présumé], *Jiushi* 九勢 [Les neuf effets] in LDSFLWX, p. 5.

Ci Hai, 辭海 *Yishu fence* 藝術分冊 [*Cihai*. Volume consacré aux arts]. Shanghai : Shanghai cishu chubanshe, 1980.

DELACROIX, Eugène, *Dictionnaire des beaux-arts*. Reconstitution et édition par Anne Larue. Paris : Hermann, 1996.

LIU, Xie 劉 勰 (465- 521), *Wenxin diaolong* 文心雕龍 [L'esprit de littérature et la ciselure de dragons], annoté par Fan Wenlan 范文瀾. Beijing : Renmin wenxue chubanshe : Xinhua shudian Beijing faxing suo faxing, 1958. Ressource en ligne [<http://guji.artx.cn>] et [<http://www.zjdart.com/html/2007-02/729p5.html>]

LU, Ji 陆 机 (261-303), *Wenfu* 文賦 [Rhapsodie sur la littérature], in *Lu Ji wenfu jiaoshi* 陸機文賦校釋, traduction et notes par Yang Mu 楊牧. Taipei : Hongfan shudian, 1985.

LIU, Shao 劉 邵 (240-250), *Renwu zhi* 人物志 [Traité des caractères], New Haven : American Oriental Society, 1937; réimprimé par Kraus Reprint Corp., New York, 1966.

LIU, Yiqing 劉 義慶 (403-444), *Shishuo xinyu*, 世说新語 [Nouveau recueil de propos mondains], annoté par CAO Ying et JIN Chuan. Pékin: Huaxia chubanshe, 2000.

OUYANG Xiu 歐陽 修, *Jigulu bawei* 集古录跋尾 [Catalogue d'inscriptions anciennes] in *Ouyang Xiu quanji*, Beijing : Zhonghua shuju, 2001, *juan* 142.

OUYANG Xun 歐陽 詢, *Yiwen leiju* 藝文類聚 [Ecrits sur l'art et les lettres par catégories]

PAN, Yungao 潘 云告 (ed), *Wan Qing shulun* 晚清書論 [Théories calligraphiques de la fin de la dynastie Qing]. Changsha : Hunan meishu chubanshe, 2004.

- PAN, Yungao 潘云告 (ed), *Hanwei liuchao shuhua lun* 漢偉六朝書畫論 [Traité de calligraphie et de peinture des dynasties Han, Wei et des Six Dynasties]. Changsha: Hunan meishu chubanshe chuban, 2004.
- RUAN, Yuan 阮元, *Nan Bei shupai lun* 南北書派論 [Discours sur le style des écoles de calligraphie du Nord et du Sud], *Beibei nantie lunzhu* 北碑南帖論注 [Notes sur le discours sur les stèles du Nord et les calligraphies modèles du Sud]. Annoté par Hua Rende 華人德. Shanghai : Shanghai shuhua chubanshe, 1987.
- Peiwenzai shuhuapu* 佩文齋書畫譜 [Encyclopédie sur la peinture et la calligraphie commandé par l'Empereur Kangxi] (vers 1708), édition établie par Wang Yuanqi (1646-1715).
- Plotin, *Ennéades*, Volume 1. Trad. Bréhier. Paris : Les Belles Lettres poche, 1999.
- RIEGL, Aloïs, *Stilfragen: Grundlegen zu einer Geschichte der Ornamentik* [Le style en question : fondements pour une histoire de l'ornementation], Strasbourg : Heitz, 1893 (réed 1901)
- SU, Shi 蘇軾, *Sushi Wenji* 蘇軾文集 [Œuvres complètes de Su Shi], Kong, Fanli 孔凡禮 (ed). Beijing : Zhonghua shuju, 1986.
- SUN, Guoting (Qianli) 孫過庭, *Shupu* 書譜 [Traité de calligraphie], introduit, traduit et annoté par Chang Chung-ho [Zhang Zhonghe] et Hans H. Frankel, *Two Chinese Treatises on calligraphy*, New Haven and London : Yale University Press, 1995.
- TANG, Linchu 湯臨初, *Shuzhi* 書指 [Manuel de calligraphie], Shanghai : Shanghai shuhua chubanshe, 2000.
<http://www.yingbishufa.com/sfzx/wenlun/ldsl/tanglinchu001.htm>
- WANG, Yuanqi 王原祁, *Peiwenzai shuhua pu* 佩文齋書畫譜 [Encyclopédie sur la peinture et la calligraphie commandée par l'Empereur Kangxi], 5 vol. Pékin : Zhongguo Shudian, 1984.
- WEI, Heng 衛恒, *Siti shushi* 四體書勢 [L'art des quatre genres d'écriture], in *Jinshu, Wei Heng zhuan* 晉書·衛恒傳 [Livre des Jin. Biographie de Wei Heng]. LDSFLWX, p. 15.
- XIAO, Tong 蕭統, *Wenxuan* 文選 [Anthologie littéraire], 6. vol.. Shanghai : Shanghai guji chubanshe, 1993.

XIAO, Yan 萧衍 (Empereur Wu des Liang), *Caoshu zhuang* 草書狀 [Formes de l'écriture cursive], in LDSFLWX, p. 79.

XIAO, Yan 萧衍 (Empereur Wu des Liang), *Gujin shuren youlie ping* 古今書人优劣評 [Appréciation critique des calligraphes d'hier et d'aujourd'hui] in LDSFLWX pp. 81-83.

XU, Shen 許慎, *Shuowen jiezi* 說文解字 [Explication des graphies primitives et analyse des caractères composés]. Pékin : Zhonghua shuju, 1987.

YANG, Quan 杨泉, *Caoshu Fu* 草書賦 [Rhapsodie sur la cursive], in LDSFLWXXB, pp.17-18.

YU, Jianhua 俞劍華 (ed) *Zhongguo hualun leibian* 中國畫論類編 [Traité de peinture chinoise par catégorie]. Hong Kong : Zhonghua huju xiankang fenju, 1973.

ZHANG, Huaiguan 张怀瓘, *Shudian* 書斷 [Critères de la calligraphie], in LDSFLWX, pp. 154-208 et in ZHANG, Yanyuan 张彦远 (810?-880?), *Fashu yaolu* 法書要录 [L'essentiel sur l'art de l'écriture, ca 847]. Pékin: Renmin meishu chubanshe, 1986.

ZHANG, Huaiguan 张怀瓘 (attribué à), *Yutang jinjing* 玉堂禁經 [Le Classique interdit du Grand Salon de Jade], in by Zhu Changwen 朱長文 (1039–1098), *Mochi bian* 墨池編. SKQS, édition en ligne.

ZHANG, Yanyuan 張彦遠 (810?-880?), *Lidai minghua ji* 歷代名畫記 [Annales des peintres célèbres des dynasties successives], Mao, Jin. (ed), Réédition: 1600.

Zhongguo gudai shufajia cidian 中國古代書法家辭典 [Dictionnaire des calligraphes de la Chine ancienne]. Kangzhou : Zhejiang Renmin Chubanshe, 1999.

Zhongguo shufa dacidian 中國書法大辭典 [Grand dictionnaire de calligraphie chinoise]. Hong Kong : Shupu chubanshe, 1984, 2 vol.

ZHOU, Xinglian 周星蓮, *Linchi guanjian* 臨池管見 [Modestes opinions sur la calligraphie], in Pan Yungao 潘运, *Wan Qing shulun* 晚清書論, Changsha Shi : Hunan meishu chubanshe, 2004.

ZHOU, Yue 周越, *Shu yuan* 書苑 [Jardin des calligraphies] ou *Gujin fashu yuan* 古今法書苑 [Jardin des calligraphies d'hier et d'aujourd'hui]. SKQS, édition en ligne.

ZHU, Changwen 朱長文, *Mo Chibian* 墨池編. SKQS, édition en ligne.

ZHU, Hegeng 朱和羹, *Linchi xinjie* 临池心解 [Comprendre la calligraphie], in Pan Yungao 潘运, *Wan Qing shulun* 晚清書論, , Changsha Shi : Hunan meishu chubanshe, 2004.

Sources secondaires

ACKER, William R.B., *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, 2 vol.. Leyde : E.J. Brill, 1954 et 1974.

AMES, Roger T., "The Meaning of Body in Classical Chinese Thought". *International Philosophical Quarterly*: 1984. (24.1)

AMES, Roger T., "The Meaning of the Body in Classical Chinese Philosophy" in KASULIS, Thomas P. (ed), *Self as Body in Asian Theory and Practice*. Albany : Suny Press, 1993. (Suny Series, The Body in Culture, History, and Religion).

ALEXANDRE-JOURNEAU, Véronique, « Métaphore et geste esthétique dans la Chine classique », in SAKAI, Cécile, STRUVE, Daniel (ed), *Regards sur la métaphore entre Orient et Occident*. Paris: Picquier, 2000.

ALEXANDRE-JOURNEAU, Véronique, « Problématique de traduction et de connotation en philosophie de l'art : alternance entre univocité et pluralité de sens pour *zhi* 志 et *shen* 神 » in *Journal of Translation Studies* 12 (1&2) (2009), pp. 35-62.

ALEXANDRE-JOURNEAU, Véronique, « Les principes constants de la calligraphie chinoise sont d'ordre philosophique » in ALEXANDRE-JOURNEAU, Véronique (ed), *La Modernité philosophique en Asie*. Perros-Guirec : Anagrammes, 2009. (Coll. Journées d'études du Réseau Asie)

ALEXANDRE-JOURNEAU, Véronique, « 神 *Shen* de la poésie à la calligraphie et la peinture » in ALEXANDRE-JOURNEAU, Véronique (ed), *Notions esthétiques, Résonances entre les arts et les cultures*. Paris : L'Harmattan, 2013.

BAPTANDIER, Brigitte, CHARUTY, Giordana (ed), *Du corps au texte : approches comparatives*. Nanterre : Société d'ethnologie, 2008.

BARNHART, Richard, « Wei Fu-jen's Pi Chen Tu and the Early Texts on Calligraphy" [Le *Bizhen Tu* de Dame Wei et les anciens textes sur la calligraphie], in *Archives of Chinese Art Society of America* N°18, 1964.

Beijing Daxue Zhexuexi Meixue jiaoyuanshi, *Zhongguo meixueshi ziliao xuanbian* (Sélection de documents sur l'histoire de l'esthétique chinoise). Pékin, Zhonghua Shuju, 1981.

BAUMGARTEN, Alexander G., *Esthétique* (1750), trad. franç. J.-Y. Pranchère. Paris, L'Herne, 1988.

BILLETTER, Jean-François, "Pensée occidentale et pensée chinoise: Le regard et l'acte" in Galey, Jean-Claude (ed), *Différences, valeurs, hiérarchie: Textes offerts à Louis Dumont*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1984. 25-51.

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

BIZAIS, Marie, « Pensée de la forme/ Forme de la pensée dans le Wenxin diaolong [Esprit de littérature] du poéticien chinois Liu Xie (ca.465-521) ». Thèse soutenue à l'INALCO, Paris : 2008.

BLANCHON, Flora (ed), *Arts et histoire de Chine*, volume 2. Paris : PUF, 2000.

BNF, Chine, Empire du trait, Le Pavillon des lettrés, Citations, Propos de calligraphes. <http://expositions.bnf.fr/chine/pavillon/2/index2.htm> [Vérifié le 11/09/14]

BUSH, Susan, MURCK, Christian, (ed), *Theories of the Arts in China*. Princeton: Princeton University Press, 1983.

BUSH, Susan, SHI, Hsio-yen, *Early Chinese Texts on Painting*. Cambridge, Mass. et Londres: Harvard University Press, 1985.

CAHILL, James, «The Origins of Chinese Painting: The Palaeolithic Period to the Tang Dynasty» in Richard M. Barnhart *et al.* (ed) *Three Thousand Years of Chinese Painting : The culture and civilization of China*. New Haven: Yale University Press, 1997.

CAHILL, James, « Good Grief, Not the Six Laws Again! (Ching Yuan Chai So-shih 4) », in *Cahill, Lectures And Papers* (CLP 174: 2002 & 2007), [<http://jamescahill.info/r11.238.145.shtml>].

CAI, Zongqi 蔡宗齊 (ed), *Chinese aesthetics, The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties*. Honolulu : University of Hawaiï Press, 2004.

CAI, Zongqi 蔡宗齊, « A Historical Overview of Six Dynasties Aesthetics » in Ouyang Zhongshi, Fong, Wen C., *Chinese Calligraphy*, 2008.

CARRANTE, Massimo, « Double Face of Modernity, Calligraphy of Kang Youwei (1858-1927) and his Political Life » in *Sztuka Chin*, Tom 12, Wydawnictwo Neriton, Warszawa, 2009.

CARRANTE, Massimo, « Fondamenti di calligrafia di Liu Xizai. Une saggio di arte calligrafica cinese », in *Rivista degli studi orientali*, Volume 78. Rome : Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004.

CHAN PINONDEL, Hsiu-Ling, *Mille caractères dans la calligraphie chinoise : Analyse historique et artistique du Qianziwen. Six graphies du Qianziwen traduit et annoté*. Paris : Editions You Feng, 2006.

CHANG, Léon Longyan, MILLER, Peter, *Four Thousand Years of Chinese Calligraphy*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1990.

Changsha shi wenwu kaogu yanjiusuo 長沙市文物考古研究所 et Zhongguo wenwu yanjiusuo 中國文物研究所 (ed), *Changsha Dongpailou Dong Han jiandu* 長沙東牌樓東漢簡牘. Pékin, Wenwu chubanshe, 2006.

CHARRIER, Isabelle, « La calligraphie est-elle un art ? Le débat sur la calligraphie dans le Japon des années 1880 », in KERLAN-STEPHENS, Anne, SAKAI, Cécile (ed), *Du visible au lisible. Texte et image en Chine et au Japon*. Arles : Philippe Picquier, 2006. pp. 139-156.

CHARUTY, Giordana, BAPTANDIER, Brigitte, (ed), *Du corps au texte : approches comparatives*. Nanterre : Société d'ethnologie, 2008.

CHEN, Zhimai 陳之邁, *Chinese calligraphers and their art. In Memory of My Father Chen Qingho (1868-1959), Calligrapher, Collector, Connoisseur and Critic*, Australia : Melbourne University Press, 1966.

CHEN, Huixia 陳 慧霞, « Antiquarianism and Life » in *Through the Prism of the Past : Antiquarian Trends in Chinese Art of the 16th to 18th Century*. Taipei: National Palace museum, 2003, pp.28-85.

CHENG, François, *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*. Paris : Editions du Seuil, 1977.

CHENG, François, *Souffle-esprit, textes théoriques chinois sur l'art pictural*. Paris : Seuil, 1989.

CONG, Wenjun. "An Overview of Ancient Calligraphic Theories", in Ouyang and Fong, *Chinese calligraphy*.

DE LAURENTIS, Pietro, « The Forbidden Classic of the Jade Hall: A Study of an Eleventh-century Compendium on Calligraphic Technique », in Zhongyang yanjiuyuan lishi yuyan yanjiusuo 中央研究院歷史語言研究所 [Institute of History and Philology, Academia Sinica] : Asia Major, Volume 24, part 2, 2011. pp. 113-146.

DEBON, Günter, *Grundbegriffe der chinesischen Schrifttheorie und ihre Verbindung zu Dichtung und Malerei* [Les concepts fondamentaux de la théorie chinoise de l'écriture et son lien avec la poésie et la peinture]. Wiesbaden : Franz Steiner Verlag GMBH, 1978.

DELACOUR, Catherine, *Rochers de lettrés. Itinéraires de l'art en Chine*. Paris : Réunion des musées nationaux, 2012.

EGAN, Ronald, « Nature and Higher Ideals on Texts on Calligraphy, Music, and Painting » in CAI Zongqi, *Chinese aesthetics*, 2004.

ELBAZ, Pascale, *Nature, allure, culture dans trois écrits sur la calligraphie chinoise du VI^e siècle de notre ère*, Mémoire pour l'obtention du Master 2 soutenu à l'Inalco, 2010.

ELISSEEFF, Danielle, *Histoire de l'art : De la Chine des Song (960) à la fin de l'Empire (1912)*, Paris, École du Louvre, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux (Manuels de l'École du Louvre), 2010.

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

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

ESCANDE, Yolaine, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, Tome 2. Les textes fondateurs (les Tang et les Cinq dynasties). Paris : Klincksieck, 2003.

ESCANDE, Yolaine « Evaluation and Classification in Chinese Art - A Study of Zhang Huaiguan's Treatises on Calligraphy - (Zhongguo shufa yishu pingping de meixue sixiang ; lun Zhang Huaiguan de shuduan) » (en chinois), Taipei, Universitas special issue on Philosophy and Culture, décembre 2005, n° 376.

FAN, Guoxiang, « Kang Youwei, au gré de ses calligraphies » in Idier, Nicolas (ed), Shanghai. Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire. Paris : Robert Lafont, 2010. pp. 747-766.

FONG, Wen C. [FANG WEN] 方 聞, OUYANG, Zhongshi 歐陽 中石 (et al.), *Chinese calligraphy*. Traduit et édité par WANG, Youren. New haven & London: Yale

University Press, 2008 et *Zhongguo de shufa* 中國的書法. Beijing : Shang wu yin shu guan : Xin hua shu dian zong dian Beijing fa xing suo fa xing, 1997. (édition originale).

FONG, Wen C., « The Problems of Forgeries in Chinese Painting ». In *Artibus Asiae*, vol. xxv, 1962, pp. 95-140.

FU, Shen, *Traces of the brush : Studies in Chinese calligraphy*. New Haven : Yale University Art Gallery, 1977.

GAO, Jianping 高建平, *Xueren* 學人 [The Scholar], n°. 5, 1994. pp. 151-198

GAO, Jianping 高建平, *Huajing tanyou* 畫境探幽 [Les secrets de la peinture – une étude des principes esthétiques de la peinture chinoise]. Hong Kong: Cosmos Books, 1995.

GAO, Jianping 高建平, *The Reclusive Spirit in Ancient Chinese Painting*. Chinese Academy of Social Sciences, Bureau of International Cooperation, Hongkong Maco and Taiwan Academic Affairs Office, 2003.

GOLDBERG, Stephen J., « Art and the authority of excellence in traditional China » in BLANCHON, Flora (Dir.), *La question de l'art en Asie orientale*. Paris: PUPS, 2004. pp. 123-132.

GONG, Pengcheng 龚鹏程, *Shuyi, congtan* 書藝丛谈 [Discussions sur l'art chinois de l'écriture]. Ji Nan : Shandong huabao chubanshe, 2007.

GRAZIANI, Romain, *Fictions philosophiques du "Tchouang-tseu"*. Paris: Gallimard, 2006.

GRAZIANI, Romain, « Quand l'esprit demeure tout seul », in Extrême-Orient, Extrême-Occident. 2007, N°29, De l'esprit aux esprits. Enquête sur la notion de *shen*. Of self and spirits : exploring *shen* in China. pp. 5-22.

HARPER, Donald, *Early Chinese Medical Literature: The Mawangdui medical manuscripts*. London and New York: Kegan Paul International, 1998. (The Sir Henry Wellcome Asian Series)

HARRIST JR., Robert, E., « Replication and Deception in Calligraphy of the Six Dynasties Period », in Cai, Zongqi (ed), *Chinese aesthetics*, 2004.

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

HÉRITIER AUGÉ, Françoise, « Le sperme et le sang : de quelques théories anciennes sur leur genèse et leurs rapports » in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 32 (1985). pp. 111-122.

HEUBEL, Fabian, « *Culture de soi et créativité. Réflexions sur la relation entre Mou Zongsan et le confucianisme énergétique*, in *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 29-2007. *De l'esprit aux esprits. Enquête sur la notion de shen. Of self and spirits : exploring shen in China*. pp. 5-22.

HO [HE], Peggy P.K. 何 碧琪, « *Guoli Gugong Bowuyuan cang "Chunhua zutie"yanjiu 國立故宮博物院藏<淳化祖帖>研究 [A Study of "Ch'un-hua tsu-t'ieh" in the National Palace Museum]* ». In *Gugong xueshu jikan 故宮學術季刊*. 93^e année de la République de Chine [2004], vol. 21, n° 4.

HSIUNG, Ping-Ming 熊秉明 voir XIONG Bingming

HUANG, Jian 黃 簡 (ed), *Lidai shufa lunwen xuan 歷代書法論文選 [Anthologie de traités de calligraphie chinoise des dynasties successives]*, tomes 1. Shanghai : Shanghai shuhua chubanshe, 1979.

HU-STERCK, Florence, *L'apogée de la poésie chinoise : Li Bai et Du Fu*. Paris : Editions You Feng, 2000.

JANICOT, Eric, *L'esthétique moderne chinoise. L'épreuve de l'Occident*. Paris: You Feng, 2007.

JULLIEN, François, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise*. École française d'extrême-orient, 1985. (Vol. CXLIV)

JULLIEN, François, *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*. Paris : Seuil, 1992.

JULLIEN, François, *Un sage est sans idée*. Editions du Seuil, Paris, 1998.

KANG YI, Sun Chang, « Description of Landscape in Early Six Dynasties Poetry », in LIN and OWEN (ed) *The vitality of the lyric Voice*.

KASULIS, Thomas P. (ed), *Self as Body in Asian Theory and Practice*. Albany : Suny Press, 1993. (Suny Series, The Body in Culture, History, and Religion).

KAWACHI, Toshiharu (Kunpei) かわちとしはる (河内利治), *Hanzi shufa shenmei fanchou kaoshi 漢字書法审美范畴考釋 [Explications sur les catégories esthétiques*

touchant à la calligraphie des caractères chinois]. Shanghai: Shanghai shehui kexueyuan chubanshe, 2006.

KAWACHI, Toshiharu (Kunpei) かわちとしはる (河内利治), "A Study on the Essential Term "Ku" employed by the Critics treating about the Grade and Quality of Calligraphy-from the Nan Chao to the Tang Dynasty". *Calligraphic Studies* 7 , (Academic Journal) , 1997.

KAWACHI, Toshiharu (Kunpei) かわちとしはる (河内利治), "A Study on the Essential Term "Ku (骨)" Employed by K'ang Yu-wei (康有為)-the theory of the Grade and Quality Calligraphy (書品論)Treating about Kuang-i-chou-shuang-chi (広芸舟双楫)". *Faculty of Letters Kokushikan University The Academic Society of the Humanities* VOL. 30 (Bulletin of Universities and Institutes),1997.

KAWACHI, Toshiharu (Kunpei) かわちとしはる (河内利治), "A Study on Aesthetic Category of a Technical Term of "Qi Mei (適媚)". *Calligraphy Calligraphic Studies* (Academic Journal), 2000 / 10. p. 57-74.

KAWACHI, Toshiharu (Kunpei) かわちとしはる, " A Study on the Essential" Gu (骨) "Employed by Liu Xi-zai (劉熙載), the Theory of the Grade and Quality of Calligraphy (書品論)". *Academic Journal* , 2000. p. 78-88.

KAWACHI, Toshiharu (Kunpei) かわちとしはる, "A Study on the Essential "Li (力)" and "Qi (氣) "Employed by Liu Xi-zai (劉熙載)-the Theory of the Grade and Quality of Calligraphy (書品論)". *Bulletin of Daito Bunka University* (Bulletin of Universities and Institutes) , 2001 / 39. p 83-104.

KERLAN-STEPHENS, Anne, SAKAI, Cécile (ed), *Du visible au lisible. Texte et image en Chine et au Japon*. Arles : Philippe Picquier, 2006.

KNEIB, André, « Le Siti shushi de Wei Heng (252-291) : premier traité chinois de calligraphie », in *Cahiers d'Extrême Asie*, Kyoto, 1996-1997, n°9. pp. 99-129.

KNEIB, André, *La calligraphie chinoise : la forêt des pinceaux*, Paris : Chapelle de la Sorbonne, 1998. Publ. à l'occasion de l'exposition, Paris, Chapelle de la Sorbonne, du 5 au 31 décembre 1998.

LAKOFF, George, JOHNSON, *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

LARA, Anne-Marie, *Traité des caractères*. Paris, Gallimard, 1997.

LARRE, Claude, et RoCHAT de La Vallée, Elisabeth. *Rooted in Spirit: The heart of chinese medicine*. tr. Sarah Stang, Barrytown, N.Y.: Station Hill, 1995.

LEDDEROSE, Lothar, « Aesthetic appropriation of ancient calligraphy in modern China », in Hearn, Maxwell K., *Chinese art, Modern expressions*. New York : The Metropolitan Museum of Art, 2001.

LEFEBVRE, Eric, « Collectionner pour transmettre. Ruan Yuan (1764-1849) » in BLANCHON, Flora, *La Question de l'art en Asie orientale*. Paris : PUPS, 2000. pp. 215-222.

LEFEBVRE, Eric, « L' "Image des antiquités accumulées" de Ruan Yuan. La représentation d'une collection privée en Chine à l'époque pré-moderne », in *Arts asiatiques*, Tome 63, 2008. pp. 61-72.

LEFEBVRE, Eric, *La collection de Ruan Yuan (1764-1849) : un cas de transmission du patrimoine culturel en Chine*. Thèse de l'Université de Paris IV Sorbonne présentée et soutenue en 2010.

L'encre de Chine dans la calligraphie et l'art japonais contemporains, Exposition circulaire pour l'Europe. Kyoto : Bokubi-Shuppansha, 1955.

LEYS, Simon, « One more art », *The New York Review*, Volume 43, N°7, 1996.

LEYS, Simon, « Premiers éléments d'un petit dictionnaire de la peinture chinoise », in *Trésors du Musée national du Palais, Taipei, Mémoire d'Empire*. Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux, 1998.

LI, Waiyi, « *Shishuo xinyu* and the Emergence of Aesthetic Self-Consciousness in the Chinese Tradition» in Cai, Zongqi, *Chinese aesthetics, The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties*. Honolulu : University of Hawaiï Press, 2004.

LI, Zehou 李 泽厚, *The Path of Beauty: A Study of Chinese Aesthetics*, trad. Gong Lizeng. Oxford: Oxford University Press, 1994.

LIANG, Qichao 梁啟超, *Intellectual trends in the Qing period*. Cambridge: Harvard University Press, 1959.

LIANG, Yang 梁 揚, *Le processus créatif dans la calligraphie chinoise*, Thèse de doctorat sous la direction de M. Pimpaneau et de M. Xiong Bingming. Paris : INALCO, 1995 et *Les processus créatifs dans la calligraphie chinoise : Traduction, analyse et commentaire de traités classiques*, Paris : You Feng, 2001.

LIN, Wenyue, « The Decline and Revival of Feng-ku (Wind and Bone) : On the Changing Poetic Styles from the Chien-an Era through the High T'ang Period » in LIN and OWEN (ed), *The vitality of the lyric Voice*.

LIN and OWEN (ed), *The vitality of the lyric Voice*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

LIU, Cary Y., CHING, Dora C.Y., et SMITH, Judith, G. (ed), *Character and context in chinese calligraphy*, Princeton : Princeton university, 1999.

LU, Huiwen, « Calligraphy of stone engravings in Northern Wei Luoyang », in LIU, Cary Y., CHING, Dora C.Y., et SMITH, Judith, G. (ed), *Character and context in chinese calligraphy*. Princeton : Princeton university, 1999.

LU, Jinguang 吕金光, « Kang Youwei beixue lilun sixiang zhi yuan 康有为碑學理論思想之源 [*Recherches en calligraphie*, « Les origines de la théorie de Kang Youwei sur le *beixue* »]. *Shufa yanjiu* : Shanghai chuhua chubanshe, 2005. (n°5)

LUCKEN, Michael, *L'art du Japon au XXème siècle*. Paris : Editions Hermann, 2001.

MAC NAIR, Amy, « The Engraved Model Letters Compendia of the Song Dynasty », in *Journal of the American Oriental Society* : 1994. (114. 2). pp. 209-25.

MAIR, Victor H., « Xie He's « Six Laws » of Painting and their Indian Parallels» in CAI, Zongqi (ed), *Chinese aesthetics, The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties*. Honolulu : University of Hawaiï Press, 2004.

MATHER, Richard, B., *Shih-shuo Hsin-yü. A New Account of Tales of the World* par LIU Yiqing, commentaires de LIU Chün. Ann Arbor : Center for Chinese Studies, University of Michigan, 2002.

MATTOS, Gilbert L., *The Stone Drums of Ch'in* (Monumenta Serica Monograph Series, 19). Nettetal, BRD: Steyler Verlag, 1988.

MILLER, Peter, CHANG, Léon Longyan, *Four Thousand Years of Chinese Calligraphy*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1990.

MEROT, Alain (dir), *Histoire de l'art de l'an mille à nos jours*. Paris : Hazan, 2004.

MURCK, Christian, BUSH, Susan, (ed), *Theories of the Arts in China*. Princeton: Princeton University Press, 1983.

NING, Yu, « Figurative Uses of *Finger* and *Palm* in Chinese and English », in *Metaphor and symbol* (2000) Lawrence Erlbaum Associates, Inc. 15(3), pp. 159–175

NING, Yu, « Body and emotion, Body parts in Chinese expression of emotion » in *Pragmatics & Cognition* 10:1/2, John Benjamins Publishing Company (2002), pp. 341–367.

OUYANG, Zhongshi 歐陽 中石, FONG WEN C. [FANG WEN 方聞] (*et al.*), *Chinese calligraphy*. Traduit et édité par WANG, Youren. New haven & London: Yale University Press, 2008 et *Zhongguo de shufa* 中國的書法. Beijing : Shang wu yin shu guan : Xin hua shu dian zong dian Beijing fa xing suo fa xing, 1997. (édition originale).

OWEN, Stephen (ed), *Readings in Chinese literary thought*. Council on East Asian Studies, Harvard University, Cambridge. Mass.: Harvard University Press, 1992. (Harvard-Yenching Institute monograph series 30)

PAN, Yungao 潘运告, *Wan Qing shulun* 晚清書論, Changsha Shi : Hunan meishu chubanshe, 2004.

PORKERT, Manfred, *The Theoretical Basis of Chinese Medicine*, Cambridge, Mass., 1974.

POWERS, Martin, « When in a landscape like a body ? » in Ye, Wenxin (ed), *Landscape, culture and power in chinese society*. Berkeley, Institute of East Asian Studies, 1998.

QIU, Xigui 裘 錫圭, *Chinese writing*, traduit par Gilbert L. Mattos and Jerry Norman (Wen tzu hsüeh kai yao 文字學概要/ Ch'iu Hsi-kuei). Berkeley: Society for the Study of Early China and the Institute of East Asian Studies, University of California, 2000. (Early China special monograph series no. 4).

QU, Beihong (Ju Peon), « La peinture chinoise dans les temps modernes », in *Exposition de la peinture chinoise*, Musée du Jeu de Paume, Paris : 1933.

RICCEUR, Paul, *La Métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.

ROCHAT DE LA VALLEE, Elisabeth, Larre, Claude, *Rooted in Spirit: The heart of chinese medicine*. tr. Sarah Stang. Barrytown, N.Y.: Station Hill, 1995.

SAKAI, Cécile, STRUVE, Daniel (ed), *Regards sur la métaphore entre Orient et Occident*. Paris: Picquier, 2000.

SAKAI, Cécile (ed), KERLAN-STEPHENS, Anne, *Du visible au lisible, Texte et image en Chine et au Japon*. Arles : Philippe Picquier, 2006.

SHAN, Guoqiang 单国强 (ed), *Qingdai shufa* 清代書法 [La calligraphie sous la dynastie des Qing]. Xianggang : Shangwu yinshuguan, Xianggang youxian gongsi, 2001.

SHAO, Ding 邵鼎, « Liu Xizai shufa « zhongheguan » de zairenshi (1) » 劉熙載書法“中和觀”的再認識 (一) [La reconnaissance de la perception de l'harmonie et du centre dans la calligraphie de Liu Xizai] [<http://shufa.pku.edu.cn/view.asp?class=25&id=2216>] mis en ligne le 16/7/2011.

SHI, Vincent Yu-chung, *The literary Mind and the Carving of Dragons*. Hong Kong : The Chinese University Press, 1983.

SHI, Hsio-yen [Xiuyan], BUSH, Susan, *Early Chinese Texts on Painting*. Cambridge, Mass. et Londres: Harvard University Press, 1985.

SILBERGELD, Jerome, and Dora C.Y. Ching, eds. *The Family Model in Chinese Art and Culture*. Princeton: P.Y. and Kinmay W. Tang Center for East Asian Art and Department of Art and Archaeology, Princeton University, 2013.

SIMONET, Jean-Marie, « *La suite au Traité de calligraphie* » de Jiang Kui, *Traduction et commentaire : Pour servir d'introduction à l'étude de la terminologie et de l'esthétique de la théorie calligraphique chinoise*. Thèse soutenue à l'INALCO: Paris, 1969.

SPIRO, Audrey, *Contemplating the Ancients : Aesthetic and Social Issues in Early Chinese Portraiture*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1990.

STRASSBERG, Richard E., traduction, notes & introduction, *Inscribed Landscapes: Travel Writing from Imperial China*. Berkeley: Univ. of Calif. Press, 1994. [<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft2m3nb15s/>]

STRUVE, Daniel (ed), SAKAI, Cécile, *Regards sur la métaphore entre Orient et Occident*. Paris: Picquier, 2000.

TALON-HUGON, Carole, *L'esthétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 2004.

TSUTOMU, Iijima, « Sur le caractère artistique de la calligraphie », in *L'encre de Chine dans la calligraphie et l'art japonais contemporains*, Exposition circulaire pour l'Europe. Kyoto : Bokubi-Shuppansha, 1955. pp. 5-7.

UNSCHULD, Paul U., *Médecines chinoises*. Paris : Indigènes éditions, 2001.

VANDERMEERSCH, Léon, « L'écriture folle, facette chinoise de l'extase lettrée », in *Savoirs et clinique* 1/2007 (n°8), pp.195-199.

VANDIER-NICOLAS, Nicole, *Art et sagesse en Chine : Mi Fou (1051-1107), peintre et connaisseur d'art dans la perspective des lettrés*. Paris: PUF, 1963.

WAGNER, Donald B. (1990) Review of "Gilbert L. Mattos, The Stone Drums of Ch'in (Monumenta Serica Monograph Series, 19)" in *Acta Orientalia*, 1990, 51: 241-256. [<http://donwagner.dk/MATTOS/MATTOS.html>]

WANG, Yuanmin 王元民, « « Shi », « yi », « gu », « shen »- *Hanwei liuchao shufa meixue sixiang de luoji fazhan yanjiu* “势”“意”“骨”“神”- 漢魏六朝書法美學思想的逻辑发展研究 [« Effet », « intention », « os », « esprit »- Recherches sur le développement logique de la pensée esthétique sur la calligraphie pendant les dynasties Han, Wei et Six Dynasties] ». Université du Shandong, 2006. [<http://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10422-2006165545.htm>]

WANG, Yuchi 王玉池, « Striving for perfection amid social upheaval, Calligraphy during the Wei, Jin, Southern and Northern dynasties », in OUYANG, Zhongshi 歐陽中石, FONG WEN C. [FANG WEN 方聞] (*et al.*), *Chinese calligraphy*. Traduit et édité par WANG, Youren. New haven & London: Yale University Press, 2008

WANG, Yuhua 王育花, « *Xinling de xuanze—you « weijin fenggu » de mishi kan dangdai shufa de shenmei quxiang* 心灵的选择—由“魏晋风骨”的迷失看当代书法的审美取向 [Le choix de l'intelligence - Observation de l'orientation actuelle des jugements esthétiques sur la calligraphie à la lumière de l'égarement de l'esthétique « os et vent » des dynasties Wei et Jin] ». Journal of Mudanjiang College of Education , 2008.

WEN, C. Fong 文方聞, OUYANG, Zhongshi 歐陽中石 (*et al.*), *Chinese calligraphy*. Traduit et édité par WANG, Youren. New haven & London: Yale University Press, 2008 et *Zhongguo shufa* 中國的書法. Beijing : Shang wu yin shu guan : Xin hua shu dian zong dian Beijing fa xing suo fa xing, 1997. (édition originale).

WU, Hung, *The Wu Liang shrine : the ideology of early chinese pictorial art*. Stanford : Stanford university press : 1989. pp. 4-5.

WU, Tianhan 誤 添漢 (ed), *Lidai shufa lunwen xuan xubian* 歷代書法論文選續編 [Suite à l'Anthologie de traités de calligraphie chinoise des dynasties successives], tomes 2. Shanghai : Shanghai shuhua chubanshe, 1993.

XIONG, Bingming 熊 秉明, *Zhongguo shufa lilun tixi* 中國書法理論體系 [Systèmes théoriques de la calligraphie chinoise]. Taipei : Xiongshi tushu gufen youxian gongsi, 1999. 2ème édition.

XIONG, Bingming 熊 秉明, *Zhang Xu et la cursive folle*. Paris : Mémoires des hautes études chinoises, Collège de France, 1984.

XU Bangda: « Connoisseurship in Chinese painting and calligraphy: some copies and forgeries ». In: *Orientalism*, March 1988, pp. 54-62.

XU, Guorong 徐 国荣, « Xiehe liufa zhiwufa jie » 謝赫六法之無法解 [Expliquer les « Six Lois » sans « loi » de Xie He], in *Xueshu yanjiu* [Recherches sur les études d'art], 2008. (n°11)

XU, Fuguan 徐 复觀, *Zhongguo yishu jingshen* 中國藝術精神 [Esprit et essence de l'art chinois]. Shanghai : Huadong shifan daxue chuban she, 2001.

YE, Wenxin (ed), *Landscape, culture and power in chinese society*. Berkeley : Institute of East Asian Studies, 1998.

YEN, Yueping, *Calligraphy and power in Contemporary Chinese Society*, London : Routledge Curzon, 2005.

YU, Jianhua 俞 劍華 (ed), 中國畫論類編 *Zhongguo hualun leibian* [Théories de la peinture chinoise par catégories]. Hong Kong : Zhonghua huju xiankang fenju, 1973.

ZHANG, Anzhi 張 安治, *L'esprit et le pinceau : Histoire de la peinture chinoise*. Pékin : Editions en langues étrangères, 1992.

ZHENG, Xiaohua 鄭 曉華, « Shufa—dongfang yishu de fenghuang » 書法—東方藝術的鳳凰 [L'art chinois de l'écriture, phénix de l'art oriental]. Zhonghua renmin gongheguo shenji shu 中華人民共和國審計署 [Site Audit de la République populaire de Chine [(<http://audit.gov.cn>)], 2003. (n°20)

ZHOU, Bin 周 斌, « Bianzheng : Liu Xizai shuyi zhi shenmei lixiang 辯證 : 劉熙載書藝之審美理想 [La dialectique : l'idéalisme esthétique de la théorie calligraphique

de Liu Xizai] ». Shanghai : Huadong shifan daxue xuebao, zhexue shehui kexueban, 1999.

Mise en forme et diffusion des résultats de la recherche

1. « Poésie, calligraphie, peinture: voies d'apprentissage du chinois ». *Les Langues Modernes*, 2010, vol. 2 (Pratiques artistiques et pratiques langagières : quelle synergie ?)
2. « Comment aborder la langue chinoise sous ses aspects poétique, esthétique, sensible », colloque international *Art, interculturel et apprentissage des langues et des cultures*, CIRHILL (Centre Interdisciplinaire de Recherche en Histoire, Langues et Littératures)-LALIC (Langues, langages et interactions culturelles). Paru sous le titre : « L'apprentissage du chinois à travers le geste d'écriture » in *Voix plurielles*, Vol. 10, No 2 (2013). [<http://brock.scholarsportal.info/journals/voixplurielles/issue/view/54>]
3. « La calligraphie chinoise, 1920-1960 », Conférence donnée dans le cadre de l'exposition *Artistes chinois à Paris 1920-1958 : de Lin Fengmian à Zao Wou-ki*, Paris : Musée Cernuschi, 2011.
4. « La calligraphie chinoise dans le processus de construction nationale 1850-1950, conférence donnée dans le cadre des séminaires de l'équipe ASIEs, INALCO, 2012.
5. « La place de l'os, *gu*, dans les traités de calligraphie chinoise », Colloque national *Calligraphie chinoise - théorie et application à l'enseignement*, Paris VII : AREC, 2012. A paraître aux Editions You Feng.
6. « Comment traduire les termes d'origine physiologique dans les jugements d'appréciation de la calligraphie chinoise ? Une réflexion s'appuyant sur le « Shugai [Précis de calligraphie] » de Liu Xizai (1813-1881) », Paris : XIX^e congrès de l'EACS, 2012. A paraître dans un

ouvrage collectif, chez L'Harmattan (Collection L'univers esthétique) sous le titre : « Une calligraphie peut être évaluée comme le serait un corps vivant ».

7. « Ligne écrite, ligne peinte : écho et cohérence chez Pan Tianshou et Liu Haisu » : Journée d'étude interdisciplinaire « Passages entre écritures et images dans le monde chinois moderne », Institut d'Asie Orientale (IAO) et le Centre de Recherche sur les Civilisations de l'Asie Orientale (CRCAO), Centre d'Etude de l'Écriture et de l'Image (Université Paris-Diderot), Paris : 2012. A paraître chez L'Harmattan (Collection L'univers esthétique).
8. « Liu Xizai (1813-1881) et son « Aperçu de calligraphie » ou les présupposés philosophiques et moraux d'un traité esthétique de la fin du dix-neuvième siècle en Chine », à paraître dans *Monde chinois, nouvelle Asie*.
9. « Comment comprendre qu'une calligraphie ait de l'os, de la chair et du tendon? », conférence dans le cadre de la journée *Autour de l'art du lettré. Echanges sur la calligraphie de Chine et du Japon*. Paris : INALCO (Département de langues et civilisations chinoises et japonaises)/ Gakugei daigaku, Mars 2014.

Table des illustrations

FIGURE 1 : LIU XIZAI 劉熙載 (1813-1881), DIPTYQUE. POÈME DE DEUX VERS DE SEPT CARACTÈRES. ECRITURE COURANTE. MUSÉE DE CHANGZHOU.	2
FIGURE 2 : CALLIGRAPHIES DE WANG TIAN 王恬 ET DE WANG QIA 王洽 (DYNASTIE JIN). EXTRAIT DU 6 ^E ROULEAU DU <i>CHUNHUAGE TIE</i> [990-995]	16
FIGURE 3 : ZHANG ZHI 张芝 (?- CA 192), <i>YOUJUN TIE</i> 冠軍帖. ECRITURE CURSIVE. COPIE D'UN ESTAMPAGE DU <i>CHUNHUAGE TIE</i>	36
FIGURE 4 : PHOTO DE L'ACADÉMIE LONGMEN DEVENUE L'ECOLE NORMALE DE LONGMEN EN 1904	60
FIGURE 5 : DONGYUAN, <i>MONTAGNES ESTIVALES</i> , [CA 950], SECTION D'UN ROULEAU PORTATIF, ENCRE ET COULEUR SUR SOIE. MUSÉE DE SHANGHAI.	90
FIGURE 6 ECRITURE <i>XUANZHEN</i> [EN AIGUILLES ÉFFILÉES]	99
FIGURE 7 : <i>QIN QUAN</i> 秦權 [MESURE DE POIDS DE LA DYNASTIE QIN]. AUTEUR INCONNU (AUX ENVIRONS DE -221)	104
FIGURE 8 ESTAMPAGE DE L'INSCRIPTION DU <i>KAITONG BAOXIEDAO KESHI</i> , HAN POSTÉRIEURS (63).	108
FIGURE 9 : ESTAMPAGE DE <i>SI SANGONG SHAN</i> 祀三公山碑 [OFFRANDE AU MONT DES TROIS DIGNITAIRES]. HAN POSTÉRIEURS (117). SIGILLAIRE VERS CHANCELLERIE.	110
FIGURE 10 : CAI YONG 蔡邕 (133-192), <i>HONGDU SHIJING</i> 鴻都石經 [CLASSIQUES SUR PIERRE DE HONGDU]. CHANCELLERIE ANCIENNE (<i>GULI</i> 古隸).	111
FIGURE 11 : <i>XIACHENG BEI</i> 夏承碑 (AN 170). CHANCELLERIE « EN OUVERTURE ». ESTAMPAGE, MUSÉE DE SHANGHAI.	113
FIGURE 12 : EXTRAIT D'UN ESTAMPAGE DU <i>HUASHAN MIAOBEI</i> 华山庙碑 [STÈLE DU TEMPLE DU MONT HUASHAN]. [165] CHANCELLERIE. PÉKIN, MUSÉE DU PALAIS.	134
FIGURE 13 : WANG XIZHI 王羲之, <i>SHANGYU TIE</i> 上虞帖. ECRITURE CURSIVE. ESTAMPAGE D'ÉPOQUE TANG. MUSÉE DE SHANGHAI.	139
FIGURE 14 : <i>BAOMU TIE</i> 保母帖 [EPITAPHE POUR MA NOURRICE] ATTRIBUÉ À WANG XIANZHI 王獻之 (344-388). ESTAMPAGE D'ÉPOQUE SONG (DÉBUT XIII ^E S.).	143

- FIGURE 15 : WANG XIANZHI (344-386), *LUOSHEN SHISAN HANG* [TREIZE COLONNES D'APRÈS LE POÈME *L'ESPRIT DE LA RIVIÈRE LUO*]. RÉGULIÈRE. ESTAMPAGE D'APRÈS UNE GRAVURE SUR PIERRE D'ÉPOQUE SONG. PÉKIN, MUSÉE DE LA CAPITALE. 144
- FIGURE 16 : *YIHE MING* 瘞鶴銘 [EPITAPHE POUR UNE GRUE], ATTRIBUÉ À TAO HONGJING 陶弘景. V^E S. ESTAMPAGE. 1985. 146
- FIGURE 17 : *LU KONGZIMIAO BEI* 魯孔子廟碑 [STÈLE DÉDIÉE À LI ZHONGXUAN [QUI RÉPARA] LE TEMPLE DE CONFUCIUS]. [541]. ECRITURE RÉGULIÈRE AVEC ÉLÉMENTS DE CHANCELLERIE ET DE SIGILLAIRE. 151
- FIGURE 18 : CHU SUILIANG 褚遂良 (596-658), *YANTA SHENGJIAO XU* 雁塔聖教序 [PRÉFACE AUX ENSEIGNEMENTS SAINTS DE LA PAGODE DE LA GRANDE OIE], 653, DÉTAIL, ESTAMPAGE D'ÉPOQUE SONG. ECRITURE RÉGULIÈRE. XI'AN, MUSÉE DE LA FORÊT DES STÈLES. 166
- FIGURE 19 : OUYANG XUN 歐陽詢, *BUSHANG TIE* 卜商帖 [PRÉDICTION ADRESSÉE À SHANG]. ECRITURE COURANTE. PÉKIN. MUSÉE DU PALAIS. 168
- FIGURE 20 : HUAISU, *AUTOBIOGRAPHIE* [777]. CURSIVE. TAÏWAN, MUSÉE DU PALAIS. 230
- FIGURE 21: UN DES « TAMBOURS DE PIERRE » DÉCOUVERTS SOUS LES TANG DANS LE SHAANXI [770 ET 221]. 250
- FIGURE 22 : *GONGYANG ZHUAN* [INSCRIPTION D'UN TEXTE CLASSIQUE SUR BRIQUE] ENVIRON 85 CE (HAN DE L'EST), CURSIVE. ESTAMPAGE. PÉKIN, MUSÉE NATIONAL DE CHINE. 262
- FIGURE 23 : *CAOZI JIANBEI* 曹子建碑 [STÈLE EN L'HONNEUR DE CAOZI, QUI BÂTIT LE TEMPLE]. [593]. DYNASTIE DES SUI 隋. ESTAMPAGE D'UNE STÈLE CONSERVÉE AU MUSÉE DU PALAIS DE PÉKIN. 284
- FIGURE 24 : *JINGLONGGUAN ZHONGMING*. [711]. ESTAMPAGE D'UNE INSCRIPTION SUR CLOCHE. FORÊT DES STÈLES DE XI AN. 285
- FIGURE 25 : *GUAISHI* 怪石 [PIERRE ÉTRANGE]. PÉKIN, PALAIS D'ÉTÉ, 2004. PHOTOGRAPHIE DE L'AUTEUR. 297
- FIGURE 26 : HUANG TINGJIAN 黃庭堅, *HUAQI XUNREN TIE* 花氣薰人帖 [OBSERVER LE PARFUM DES FLEURS]. POÈME EN SEPT VERS. ECRITURE COURANTE. TAÏPEI, MUSÉE NATIONAL DU PALAIS 307

- FIGURE 27 : *YISHAN* 嶧山. DYNASTIE QIN, GRAVÉE PAR LI SI. SIGILLAIRE. ESTAMPAGE DE ZHENG WENBAO (993) À PARTIR D'UNE REGRAVURE SUR PIERRE. 310
- FIGURE 28 : ESTAMPAGE DES TAMBOURS DE PIERRE D'APRÈS LE *HOUJINGBEN* 後勁本 (EPOQUE SONG) 311
- FIGURE 29: CALLIGRAPHIE DE LI YONG 李邕 (LI BEIHAI 李北海) EXTRAITE DE LA *FAHUASI BEI* 法華寺碑 [STÈLE DU TEMPLE FAHUA]. ECRITURE COURANTE. 315
- FIGURE 30: JAN TSCHICHOLD (1902-1974), MAÎTRE TYPOGRAPHE. AFFICHE POUR L'ÉDITEUR PHILOBIBLON À VARSOVIE EN 1924. 317
- FIGURE 31 : CUI YUAN 崔瑗, *XIANNU TIE* 賢女帖 [LA FEMME VERTUEUSE], *CHUNHUAGE TIE* [CALLIGRAPHIES DU PALAIS IMPÉRIAL DE L'ÈRE CHUNHUA, 990-995], ROULEAU 2. ECRITURE CURSIVE. 318
- FIGURE 32: DIAGRAMME DE LA TERMINOLOGIE ISSUE DU CORPS HUMAIN PRÉSENTÉ COMME UN CORPS HUMAIN. KAWACHI SAN. AVEC L'AUTORISATION DE L'AUTEUR. 419

Droits associés aux illustrations

Les images pour lesquelles un droit d'utilisation a été demandé et obtenu comportent une note le stipulant. Les images pour lesquelles un droit d'utilisation a été demandé et pour lesquelles aucune réponse n'a encore été reçue comportent la mention « droits réservés ». Les images en provenance de Wikimedia Commons sont libres de droits. Ci-joint le texte de la licence d'utilisation de ces images : « This is a faithful photographic reproduction of a two-dimensional, public domain work of art. The work of art itself is in the public domain for the following reason: *This image (or other media file) is in the public domain because its copyright has expired. This applies to Australia, the European Union and those countries with a copyright term of life of the author plus 70 years.* »

Pascale CHAZALY – ELBAZ
**Les idées et la terminologie esthétiques
à travers le « Shugai 書概 [Précis de calligraphie] » de Liu
Xizai 劉熙載 (1813-1881)**

Résumé : Ce projet propose la contextualisation, la traduction et l'annotation du « Shugai 書概 [Précis de calligraphie] » de Liu Xizai 劉熙載 (1813-1881), esthète, calligraphe, lettré-fonctionnaire et pédagogue de la fin du XIX^e siècle. Nous nous pencherons sur la façon d'aborder l'histoire des genres calligraphiques et l'histoire des écoles liées aux grands maîtres ainsi que sur l'esthétique propre à cette pratique de tradition lettrée, perceptible à la façon de juger d'une œuvre et d'exprimer les relations étroites entre le calligraphe et son écriture. Cette réflexion débouchera sur une analyse détaillée des images et des termes pour dire la conception, la réalisation et la réception d'une œuvre. Parmi ces termes, nous analyserons l'emploi des termes d'origine corporelle utilisés dans un cadre critique. Notre corpus textuel est centré sur le « Précis de calligraphie » dont nous proposons une traduction inédite en français, tout en s'ouvrant sur l'ensemble du *Précis des arts de l'écrit* dont le « Précis de calligraphie » fait partie et sur les traités antérieurs sur lesquels il prend appui. Notre corpus est également visuel et comprend les stèles *bei* et les estampages de stèles ainsi que les livres de calligraphies modèles *tie*. Nous pourrions ainsi faire correspondre les descriptions et évaluations esthétiques à la réalité visuelle des œuvres et mieux comprendre comment la pratique et l'art de la calligraphie étaient conçus et présentés à la fin de la Chine impériale, avant la rencontre avec les pratiques et les concepts de l'art occidental.

Mots-clés : Calligraphie chinoise – Esthétique – Terminologie – Liu Xizai 劉熙載(1813-1881) – Qing (dynastie)

Summary: This project proposes to contextualize, translate and annotate the "Shugai 書概[Synthesis of calligraphy]" written by Liu Xizai 劉熙載 (1813-1881), a thoughtful scholar and calligrapher of the late Qing Dynasty. This treatise is an overview of calligraphic art and terminology of traditional Chinese aesthetic. The "Synthesis of calligraphy" details practices and concepts. It presents the jointure between the key terms of aesthetics and Chinese calligraphy. We will analyse how the history of writing styles and schools are presented and the way a work of art is judged, in its relations to the writer and to the viewer. We will open a discussion on the choice of images and metaphors to speak about the practice of calligraphy and reception of a work of art and how it originates in the specific artistic and aesthetic experience of the scholars in traditional China. Among these key terms, we will seek to analyze those of bodily origin. The core focus is the "Synthesis calligraphy", that we will thoroughly translate, while engaging the entire *Yigai* [Treatise on the Arts] from which the "Synthesis of calligraphy" is a part and previous treatises to which it refers. The project also includes visuals: steles (*bei*) and rubbings of headstones and model calligraphy books (*tie*). This will allow us to match the descriptions and appreciations of the art pieces with the reality of visual works and to better understand how calligraphic practice and art were conceived and expressed at the end of imperial China before its encounter with Western art.

Keywords : Chinese calligraphy – Aesthetics – Terminology – Liu Xizai 劉熙載(1813-1881) – Qing (dynasty)