藝術家/工匠區別與中西藝評旨趣
Articulations Artiste/Artisan et enjeux de la critique En Occident et en Chine

林志明
LIN Chi-Ming

traduit du chinois en français
par l'auteur

ETE 1995

I.

Chez les grecs anciens, l'artiste et l'artisan appartiennent à la même catégorie sociale. Ce fait historique est souvent cité pour expliquer le statut social de l'artiste d'alors. Il y a cependant des complexités là-dedans et elles nous invitent à une investigation approfondie.

Tout d'abord, dans cette période, l'art se trouve dans un processus d'élévation continu de son statut. On voit apparaître des marques successives de l'individualisation de l'art : la signature de l'artiste, l'auto-portrait, des traités techniques et théoriques, le développement de la collection et du marché d'art, l'attitude qui considère l'appréciation de l'art comme un signe de culture. Tout au plus, la philosophie et la rhétorique soulignent-elles déjà le pouvoir de l'art, et particulièrement celui de la littérature et de la musique, d'enchanter et d'ensorceler un public. Il est donc évident que l'artiste a déjà la volonté consciente d'élever son statut social et que l'effet particulier de l'art est déjà reconnu ; cette situation est paradoxalement contradictoire avec l'état de la non-distinction entre l'artiste et l'artisan, duquel résulte le mépris de l'artiste[1].

Arnold Hauser a essayé d'expliquer ce phénomène. Il avance deux explications :
Premièrement : la particularité de la réception artistique de l'Antiquité réside, note Hauser, dans "la séparation conceptuelle de l'oeuvre d'art et de la personnalité de l'artiste" ; l'Antiquité "révère la création tout en méprisant le créateur"[2]. Séparer l'oeuvre de l'artiste, la considérer comme possédant une autonomie objective, cette tendance continue-t-elle lorsque la culture occidentale se met à articuler la relation entre l'artiste et l'artisan ?
Deuxièmement : Hauser remarque que les arts plastiques et figuratifs sont, à l'époque antique, toujours comparés à la littérature et considérés comme inférieurs à la littérature. Cette hiérarchie repose sur quatre critères :
1. L'artiste travaille pour d'argent, alors que le poète est l'invité de son hôte.
2. L'artiste utilise des matières et des outils sales, tandis que le poète a les mains et des vêtements propres, .
3. L'art est manuel, il demande un effort physique et de la peine, alors que le poète est supposé utiliser ses facultés supérieures.
4. Il cite finalement *Théorie de la classe de loisir* de Veblen et remarque que les activités de production matérielle à l'époque ont un caractère de subordination et de servitude[3].
Hauser explicite donc quatre critères : la relation entre l'artiste et son patron, l'état du corps dans la création, les facultés requises et finalement le mode d'existence de l'oeuvre. A partir de la Renaissance, ces quatre éléments deviendront, à leur tour, les axes discursifs de l'argumentation en faveur d'un statut d'art libéral pour la peinture et la sculpture.

L'examen de l'histoire de l'art de l'Antiquité nous montre clairement la tendance à la dissociation entre le champ de la création et celui de la

---

[1] Rudolf & Margot Wittkower, *Les enfants de Saturne, Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*, (tr. fr.), Paris, Macula, 1991, pp.16-22.

[2] Arnold Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, (tr. fr.), Paris, SFIED-Arguments Critiques, 1984, T. I, p.123.

[3] Id., p.122.

réception. Nous remarquons ainsi que l'horizon d'attente, face à la structure du champ de la création, possède sa propre logique de structuration, et qu'il n'existe pas ici d'"harmonie préétablie" telle que Pierre Bourdieu la dégage en analysant le champ littéraire et artistique de la modernité[4]. L'idée directrice de ce présent essai consiste donc à démontrer que l'articulation Artiste/Artisan est un présupposé tellement fondamental dans le fonctionnement de la critique qu'elle participe à la structure profonde partagée par tous opinions, même si elles sont adversaires. Cette structure profonde ressort en effet de l'inconscient social dont parle Lévi-Strauss en analysant le système taxinomique[5], ou la socio-logique de Roland Barthes[6]. Sa place dans le processus social ne se réduit pas à être une idéologie qui reflète les pratiques ; elle est, au contraire, un élément constitutif qui rend possibles actions et connaissances des sujets sociaux[7].

Par conséquent, l'analyse de l'horizon d'attente de l'Antiquité occidentale doit avancer d'un pas de plus dans l'étude de la perception de la place des activités artisanales dans la classification de l'ensemble des activités humaines.

A l'intérieur de la socio-logique grecque, les activités artisanales appartiennent à l'ordre de la fabrication technique (ποιεῖν), par opposition aux activités "pour elles-mêmes, sans autre but que leur exercice et leur accomplissement" (πράττειν)[8]. La distinction repose essentiellement sur la différence entre "faire" et "agir". En termes d'espace social, le fait que les artisans sont appelés démiurges (δημιουργοί), signifie que ces activités s'exercent dans le domaine public, en dehors de l'espace privé (οἶκος). C'est la raison pour la quelle ce groupe inclue aussi les devins et les hérauts, qui ne produisent rien de matériel. Dans une telle structure, l'agriculture n'est pas considérée comme une *techné* particulière, mais plutôt une sorte d'accomplissement de pratiques constantes. De la cueillette à la plantation, il existe une différence entre la nature (don) et la culture (labeur), mais l'agriculture en général est censée rester en contacte avec la puissance divine. Les artisans, par contre, habitent dans la ville, assis dans l'ombre, près du feu ; en comparaison avec les paysans labourant dans la régulation saisonnière et dépendant ainsi de la force divine, les artisans sont oisifs et autonomes. C'est pourquoi les artisans inter-dépendants ont leur place dans la cité[9]. Une des raisons de chasser les poètes et les artistes hors la cité, chez Platon, réside dans le doute sur le statut de *téchné* concernant la poésie et la production de l'image. Dans ce contexte, même si les arts ne se détachent pas des activités artisanales, les artistes restent à l'ombre au sein du groupe d'artisans, leur statut n'est pas clairement défini.

De toute façon, l'opposition entre *poiesis* et *praxis* correspond à la séparation entre l'oeuvre et son créateur. L'esthétique classique qui en

---

[4] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, pp.228-237.

[5] Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

[6] Roland Barthes, "Sociologie et socio-logique", *Informations sur les sciences sociales*, déc. 1962, I. 4.

[7] Cl. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, op. cit., p.160.

[8] Jean-Pierre Vernant, *Mythes et pensée chez les grecs*, Paris, La découverte, 1990 (1ère éd. 1965), p.275.

[9] Id., pp.275-294.

développe ses réflexions critiques deviendra donc plutôt une théorie d'oeuvre et ne discute que très peu comment, en retour, l'art agit sur ce qui le crée.

Il faut ouvrir ici une parenthèse avant de discuter l'attitude de la pensée chinoise sur le problème. En effet, le thème de "l'art d'existence" (la *techné tou biou*), discuté par Foucault dans le troisième tome de l'*Histoire de la sexualité*[10], nous indique que la conception de "techné" n'exclut pas une "culture de soi"[11], ceci semble relativiser la distinction stricte entre *poiesis* et *praxis*. Cet "art" peut être un ensemble des exercices, pratiques et activités qui ont comme objet le soi -- il produit le soi comme son oeuvre. Cependant, Foucault signale que, dès l'époque romaine (les deux premiers siècles), le thème de l'art et de la techné est déjà infléchi par le modèle juridique (épreuve, examen, vérification de soi). D'ailleurs, à travers la médecine et par l'aide de la métaphore de "la guérison de l'âme", cet "art d'existence" se relie à la régulation de la nature. En outre, nous remarquons que l'appréciation et la création artistique n'ont pas de place dans cette culture de soi.

Par rapport à l'Antiquité grecque, la pensée chinoise antique articule la relation artiste/artisan dans une direction remarquablement différente. Confucius exprime ainsi l'idéal de l'éducation d'un homme de bien : "Concentre ta volonté sur la Voie, prend appui sur la Vertu, modèles tes actions sur le Ren (bonté humaine), et prend ton plaisir dans les arts."[12] Les arts évoqués ici sont au nombre de six : la connaissance du rituel et des cérémonies, la musique, le tir à l'arc, la course de char, l'écriture et la mathématique. Apparemment, ce sont des techniques et des capacités spécifiques, donc proches de la notion grecque de "techné". Cependant, Confucius place les arts au sein d'une éducation fondée sur la Voie, la Vertu et l'humanité ; il est donc clair que, pour lui, les arts font partie de la Voie d'existence et de la culture de la personnalité. On entrevoit ainsi l'axe fondamental de la pensée chinoise sur le présent problème, à savoir la capacité des arts, par un effet de retour dans sa pratique, d'enrichir la personnalité du sujet artistique.

Néanmoins, dans le point de vue d'une histoire de l'art centrée sur la peinture, on découvre que la peinture ne fait pas partie des six arts confucéens. On peut en déduire que la peinture y est plutôt méprisée. Par ailleurs, l'idée de "prendre plaisir dans les arts librement" (You) est souvent interprétée comme une attitude ludique dans l'oisiveté vis à vis des arts. Suivant cette ligne d'exégèse, les arts, pour les confucianistes, n'ont pas seulement peu d'importance, puisqu'ils se trouvent dans la dernière position pour la formation de personnalité ; ils peuvent même faire fléchir la volonté à se consacrer à la Voie par engouement dans le délassement (Wan wu sang zhi)[13].

Malgré le fait que cette interprétation a jouit d'une grande influence dans l'histoire de l'exégèse confucéenne, elle est cependant éloignée de

---

[10] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, t. 3, Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984, p.57.

[11] Foucault utilise plus souvent le mot "pratique".

[12] *Les Entretiens de Confucius*, ch. 7, "Du Maître", tr. par Anne Cheng, Paris, Seuil, 1981, p.62.

[13] Jin Zhongming, *Yuejiao yu zhongguo wenhua, L'Education musique/plaisir et la culture chinoise*, Shanghai, Shanghai jiaoyu chubanshe, 1994, p.142.

l'intention originale. L'articulation artiste/artisan est, en réalité, une double articulation. D'une part, elle implique une hiérarchie des arts : ceux qui pratiquent les genres supérieurs sont des "artistes", les autres, des artisans (la distinction entre "arts majeurs" et "arts mineurs" en est un exemple). D'autre part, elle est une classification interne et transversale, c'est-à-dire que ceux qui atteignent le niveau supérieur dans leur pratique sont des artistes, les autres, des artisans (ceci est la définition donnée dans l'*Encyclopédie* de Diderot, par exemple). Dans la pratique, l'articulation artiste/artisan ressemble aux autres termes fondamentaux du discours critique, qui ont toujours une signification complexe, parce qu'ils sont autant descriptifs qu'évaluatifs.

Le discours sur l'art en Chine antique, ayant la pensée confucianiste comme son corps principal, est un exemple représentatif du premier type d'articulation (de la hiérarchie des arts). La musique occupe une importante place dans la pensée des confucianistes classiques : elle est coordonnée au Rituel (Li yu bing cheng). Les chercheurs d'aujourd'hui déclarent que, pour ces confucianistes antiques, la musique n'est pas seulement plus originelle, elle est même plus importante que le Rituel[14]. La raison en est que la musique n'est pas seulement, ainsi que le Rituel, considérée comme importante pour la culture de l'homme de bien et pour l'enseignement transformateur (Jiao hua) de l'Etat (l'idéal de mettre en harmonie le sentiment du coeur, Zhong he), elle a encore une fonction sacrée pour la communication entre l'Homme et le Ciel : "la grande musique est en harmonie avec le Ciel et la Terre"[15]. L'exigence que l'art doit pouvoir d'être le véhicule de la rencontre entre le Ciel et l'Homme, pénétra plus tard dans l'art du jardin, la calligraphie, la peinture, et toutes sortes d'arts d'existence que les chinois trouvent significatifs (par exemple, "les voies d'aisance naturelle" (Xian shi zhi dao) développées dans la culture de la vie en retraite). Son développement plus explicité deviendra l'idéal de l'harmonie avec la nature, "le naturel" comme l'état suprême de l'art (Zi ran). D'ici, nous pouvons développer un critère interne de la distinction artiste/artisan[16].

Dans la pensée du philosophe taoïste, Zhuangzi, nous pouvons trouver, par contre, un autre traitement du problème, qui, dépassant les différences de forme extérieure, développe l'articulation artiste/artisan à partir d'une appréciation de l'état intérieur. Pour Zhuangzi, excellent penseur à rebours, "un art artisanal peut aussi atteindre la Voie". La raison en est que la technique est immanente à la Voie (le Dao)[17]. Si on peut pousser un art (ici Ji, plutôt une *techné*) à son plus haut degré de merveille, il servira aussi à la quête du Dao (Ji jin hu dao). Ainsi, l'articulation entre l'artisanat et l'art est interne, indifférente quant au genre d'activités pratiquées.

---

[14] Id., voir également Xu Fuguan, *Zhongguo yishu jingshen*, *L'Esprit de l'art chinois*, Taipei, Xuesheng shuju, 1981 (7ème éd. augmentée), ch. 1.

[15] *Li ji*, *Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, , tr. Séraphin Couvreur, Paris, Cathasia, 1950, T. II, 1ère partie, ch. XVII, "Yue ji", "Traité sur la musique", Art. I, (19), p.58.. Nous avons modifié la traduction.

[16] Cf. Wang yi, *Yuanlin yu zhongguo wenhua*, *L'Art de jardin et la culture chinoise*, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1990. Selon l'auteur, "Pour les lettrés chinois, le critère fondamental distinguant l'art et non-art est à savoir si il arrive à exprimer la dimension de la rencontre dans l'immanence entre le Ciel et l'Homme." (Tian ren zhi ji), p.444.

[17] *Zhuangzi* : "Les arts artisanaux sont compris dans les tâches de l'Etat; celles-ci dans la convenance, la convenance dans la vertu, la vertu dans le Dao et le Dao dans le ciel.", D'après la traduction de Liou Kia-Hway et Benedykt Grynpas pour la Pléiade (*Philosophes taoïstes*), ch. 13, "Tian di", "Ciel et terre", p.164.

La fameuse fable du Boucher de Zhuangzi, contient plusieurs sources importantes des idéaux artistiques chinois, comme celui de "la recherche de l'esprit interne en se détachant de la forme externe" (Li xing xie shen). Le Boucher dit à son prince Wen hui : "J'aime le Dao et ainsi je progresse dans mon art (Ji) ". Il explicite ainsi l'implication du progrès de sa technique dans une quête de la Voie. Après avoir dépecé le boeuf, le Boucher déclare : "Je retire mon couteau et me relève ; je regarde de tous côtés, et je me retrouve dans un état d'aisance naturelle ayant senti mon projet de vie accompli" (Chouchu man zhi)[18]. Dans sa description, Zhuangzi n'oublie pas de nous rapporter le ressenti intérieur du sujet pratiquant et l'amplitude de son état spirituel. Dans une autre histoire, Zhuangzi raconte comment le menuisier Qing fabrique un support de cloches : de la calme méditation à une série d'exercices spirituels, c'est après sept jours de préparation que l'artisan est prêt : "J'allai alors dans une forêt de la montagne, et me mis à observer la nature des arbres. Ce ne fut que lorsque mes regards tombèrent sur des formes parfaites que la vision de mon support surgit en moi et que je commençai à y mettre la main."[19] Qing déclare avoir rendu "l'immanence céleste du Ciel" en travaillant le bois dans une voie naturelle. Ici, on remarque que la pensée de Zhuangzi, ne partage pas seulement l'idéal artistique d'exprimer l'immanence cosmique, elle avance spécifiquement le thème d'une "pratique de soi", à savoir "la vacuité du coeur" (Xu jing zhi xin) comme la clé pour dépasser la technique et atteindre le naturel.

Même si Zhuangzi prononce déjà ce type de propos, nous pouvons, par contre, être certain que "les faiseurs de l'image", dans la Chine antique, se trouvent plutôt dans une position méprisée d'artisans, et c'est même de là que les histoires de Zhuangzi tirent leur effet de choc. Pour que la peinture devienne un art respecté, pour que ses producteurs s'émancipent de l'artisanat, tout comme ce qui se passe en Occident, il faut attendre l'instauration de l'Académie[20].

L'établissement très tôt des ateliers contrôlés par l'Etat est une des particularités de l'histoire de l'artisanat en Chine[21]. Il faut attendre la période des Royaumes Combattants (Zhan guo, 403-222 A. C.) pour assister à un essor de l'artisanat privé assez fort pour pouvoir rivaliser avec l'artisanat officiel. Dans la Chine antique, les artisans sont recensés sur un registre spécifique de l'état civil, et ils ne peuvent guère changer leur métier. A l'intérieur d'un système de zonage urbain, ils ont d'ailleurs leurs lieux groupés d'habitation et de travail. Les artisans sont censés faire partie des quatre principales populations : lettrés, paysans, artisans et marchands. Cependant à partir de l'époque impériale, la politique d'Etat abaisse

---

[18] *Id.*, ch. 3, "Yang sheng zhu", "Principe pour nourrir la vie". Nous avons modifié la traduction de Liou Kia-Hway et Benedykt Grynpas pour la Pléiade (*Philosophes taoïstes*, pp.105-106).

[19] Id., ch. 19, "Da sheng", "Avoir une pleine compréhension de la vie". tr. Liou kia-Hway et Benedykt Grynpas, p.227.

[20] Yan Zhitui du Ji du Nord (550-577), dans *Jia xun*, *Leçons de conduite pour la famille*, conseille à ses descendants ne pas pratiquer la peinture pour que "ils ne se mêleront pas avec divers artisans". Zhang Yanyuan du Tang, dans son *Lidai minghua ji*, *Ecrits sur les célèbres peintures sous les dynasties successives*, raconte que le peintre Yan Liben (607-603) déconseille à son fils apprendre la peinture pour ne pas "exécuter les tâches d'un méprisable serviteur".

[21] Cf. Gai Reizhong, *Zhongguo gongyi shi daolun*, *L'Introduction à l'histoire des artisanats chinois*, Taipei, You shi, 1984 (1ère, éd. 1977). Zhao Gang & Chen Zhongyi, *Zhongguo jingji zhidu shi lun*, *Essais sur l'histoire des institutions économiques de la Chine*, Taipei, Lian jing, 1986, pp.453-470.

volontairement les artisans et les marchands. Les professions sont classées de la "souche" (Ben) à la "ramure" (Mo) en ce moment là. Dans une telle vision du monde, l'artisanat, avec le commerce, est considéré comme formé par des gens oisifs et sans racine, tout au contraire des paysans qui pratiquent le métier de "souche". Nous remarquons que cette opposition entre l'agriculture et l'artisanat ressemble à celle de la Grèce ancienne.

Le premier enregistrement de la peinture comme métier spécifique se trouve dans le *Kao gong ji, l'Inventaire et investigations des métiers artisanaux* (Royaumes Combattants, 403-222 A. C.)[22]. Cet ouvrage présente, en outre, dans son préliminaire, la notion de six professions de l'Etat : la noblesse, les lettrés, artisans, marchands, paysans et femmes artisans. Cet ordre manifeste une évaluation plus positive de l'artisanat et du commerce, qui correspond bien à l'état de concurrence entre les royaumes. Le *Kao gong ji* propose deux arguments pour promouvoir le statut de l'artisanat:
1. "Les métiers artisanaux sont des inventions des Sages"--la tradition des Sages inventeurs fournit donc une source de légitimité, comme pour tant d'autres domaines.
2. "Pour qu'un travail soit de bonne qualité, il faut réunir quatre facteurs : le temps du ciel, l'énergie de la terre, un bonne matériau et l'habilité de l'artisan." Une telle analyse amène aussi subtilement les métiers artisanaux dans la sphère de l'immanence entre le Ciel et l'Homme.

Le métier de "peintre" dans le *Kao gong ji* est défini essentiellement comme la coloration. Il fait partie de l'industrie textile de la soie. En effet, *l'Inventaire*, que l'on peut aujourd'hui lire du *Kao gong ji*, n'établit pas un métier spécifique pour la figuration. Pour la fabrication du bronze, qui occupe une place prestigieuse dans l'Antiquité, par exemple, *l'Inventaire* ne recense que les *techné* de la métallurgie. Mais alors, qui sont-ils ces faiseurs d'images qui conçoivent et exécutent les figures et les décorations compliquées sur le parois de bronze ? Comment est leur statut ? (Peut-être ils ne forment-ils pas un "métier" ?)

Selon certains anthropologues modernes, les figures animalières sur les parois de bronze symbolisent, dans le rituel du Chamanisme, les animaux sacrifiés qui deviendront adjuvants dans la communication entre le ciel et la terre (les véhicules de chamans)[23]. Dans l'Antiquité, ces chamans forment le corps central du pouvoir politique et le roi lui-même est, par ailleurs, le chef du groupe de chamans.

Dans ce contexte, on peut parler d'une hiérarchie entre la figuration et la coloration. Parmi tous les faiseurs d'images, ceux qui ont une relation plus étroite avec la fonction sacrée, doivent avoir un statut distinct de celui des autres artisans. Cette hiérarchie deviendra-t-elle plus tard la tradition picturale qui met son accent surtout sur la figuration et sur le trait, tout en abaissant la coloration[24] ?

---

[22] Wen Renjün, *Kao gong ji yi zhu, Traduction moderne et annotations de Kao gong ji*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1993.

[23] Zhang Kuangzhi, *Meshu, shenhua yu jisi, Arts, mythes et rites*, (tr. ch.), Taipei, Dao xiang, 1993, ch. 3-4.

[24] La coloration est considérée comme secondaire (de la "ramure"), et souvent exécutée par disciples ou assistants. cf. James Cahill, *The Painter's Practice, How Artists Lived and Worked in Traditional China*, New York, Columbia University Press, 1994, p.107, p.136.

De toute façon, l'Inventaire du *Kao gong ji* nous montre la tendance à la division des métiers. La-dessus, nous pouvons encore distinguer ceux qui ont des caractères plutôt économiques (par exemple, la célèbre industrie de la soie, et la production du sel et du fer très prospère au temps de l'Empire Han) de ceux qui ont une fonction plutôt symbolique, concernant l'enseignement transformateur de l'Etat (Jiao hua). Cette distinction implicite sera utile pour comprendre l'évolution de la situation des peintres de la cour.

II.

En Occident, l'instauration du système académique est un moment clé pour l'élévation du statut de peintre. Sous l'influence de l'esthétique romantique, qui s'établit comme son opposition, l'académie est souvent perçue comme une contrainte au génie. Les études consacrées à l'académie se concentraient donc surtout sur ce type de relation de contrainte entre l'artiste et son patron, ainsi que sur la motivation politique de l'art académique. La direction des études récentes sur l'académie, en sortant de la domination des regards romantiques, met l'accent, en revanche, sur son rôle dans l'émancipation du peintre du statut d'artisan. L'académie est ainsi considérée comme un maillon décisif dans le processus de développement de l'idée de l'artiste moderne, c'est-à-dire que, pour les regards d'aujourd'hui, l'académie et la modernité se retrouvent plutôt dans la continuité d'un même mouvement historique, malgré leurs différences[25]. Au même moment, la conscience esthétique issue de la peinture lettrée retire aussi sa domination sur la compréhension de l'histoire de l'art chinois, ceci nous permet ainsi de discuter, sans trop de fermeture idéologique, la relation, pas forcément opposée, entre l'Académie de peinture et la conscience esthétique des lettrés. Nous nous proposons donc d'établir un parallèle "Académie Royale/esthétique romantique" et "Académie Impériale/peinture lettrée", et à partir de là, de comparer l'évolution complexe des articulations artiste/artisan en Occident et en Chine.

Avant de procéder à notre comparaison, il faut nous rappeler un important facteur contextuel commun : l'actuelle analyse sociologique de l'art souligne que la posture de peintre-académicien est un commencement de la professionnalisation de l'art, et plus précisément, d'un métier artisanal, elle fait une profession libérale[26]. Du point de vue de l'histoire de la commercialisation de l'art, cette transformation entraîne un important changement de la relation entre l'artiste et son patron. L'étude sociologique de l'histoire de l'art chinois, surtout celle qui part du côté de la réception, se trouve aujourd'hui dans une perspective prometteuse. Nous commençons à apercevoir certaines réalités commerciales de la peinture chinoise à partir du neuvième siècle, réalités qui étaient longtemps exclues du champ de la visibilité à cause de l'ombrage de la conscience lettrée[27]. Ces données sociologiques comparables forment l'important contexte de notre analyse.

---

[25] Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993.

[26] Id., ch. 1.

[27] Michael Sullivan, "Some Notes On the social History of Chinese Art", in *Taibai guoji hanxüe huiyi lunwen ji, Actes du colloque international de la sinologie de Taïpei*, 1981, tr. ch., "Zhongguo yixu shehui shi zhaji" in Hong Zaixin éd., *Haiwai zhongguo hua yanjiu wen xuan, Anthologie des études sur la peinture chinoise en outre-mer*, 1950-1987, Shanghai, Shanghai renmin meixu chubanshe, 1992, pp.123-135. J. Cahill, op. cit., ch. 1.

L'Académie Royale de peinture et de sculpture de France est fondée en 1648 à l'initiative d'un groupe de peintres. Ceux-ci voulaient s'émanciper de la Guilde. La création de l'Académie introduit officiellement le discours dans le métier de production des images. L'appui sur le discours est l'innovation la plus importante du système académique pour l'articulation artiste/artisan, qui lui est question capitale. Cette proposition se développe jusqu'à devenir la théorie classique de la peinture :
1, Elle souligne le caractère intellectuel des arts plastiques en inventant le concept de *Disegno*, concept qui comprend à la fois la conception (dessein) et le dessin, au détriment du coloris.
2, Elle utilise la thèse de l'*Ut pictura poesis* qui lui procure la légitimité par la participation des principes d'un autre art (la poésie) déjà reconnu comme faisant partie des arts libéraux.
3, Elle établit ainsi un système d'hiérarchie des genres qui met la peinture d'histoire à la première place[28].
Ce système se développe d'ailleurs dans un cadre institutionnalisé (les conférences de l'Académie) et il emprunte à la rhétorique le procédé analytique pour fonder son discours sur la peinture. Ce geste a une importance capitale pour l'engendrement de la critique d'art moderne, nous y reviendrons.

L'Académie Impériale de peinture de la dynastie Song du Nord (960-1127), la plus développée dans l'histoire de la Chine, succède au département des arts de l'Académie des lettrés (Hanlin yuan) à la cour des Tang (618-907). A l'époque des Cinq Dynasties, deux royaumes (Shu postérieurs et Tang du Sud) instaurent leur propres Académies de peinture indépendantes (935 et 943) qui deviendront le modèle de l'Académie Impériale de peinture sous les Song. Sous le règne de l'empereur artiste, Huizong des Song du Nord (1101-1119), le système académique atteint son apogée. Par de nombreuses facettes, il ressemble au système académique français :

1, L'instauration de l'Académie Royale en France n'est pas non plus un mouvement solitaire, elle est précédée par l'Académie Française, et suivie par les autres Académies[29]. Dans l'Académie des lettrés des Tang (Hanlin veut dire "la forêt de pinceaux"), il existe aussi des départements détachés, comprenant : les lettres, l'étude des classiques, moines bouddhistes et taoïstes, devin et chaman, arts divers, la calligraphie et les échecs[30]. Hanlin yuan des Song comporte, pour sa part, quatre divisions : l'astronomie, la calligraphie, la peinture, la médecine[31]. L'Empereur Huizong est peintre et calligraphe lui-même, il est aussi le directeur de l'Académie Impériale de son temps. C'est pourquoi sous son règne, les "artistes" sont groupés, en attendant son appel, dans l'ordre suivant : "l'Académie de peinture, puis celle de calligraphie, celles de cithare, d'échecs, de jade et les artisans

---

[28] Cf., Rensselaer W. Lee, Ut Pictura Poesis, *Humanisme & Théorie de la peinture, XVe-XVIIIe siècle*, (tr. fr.), Paris, Macula, 1991 (1967, Norton).

[29] Sur la récupération des académies de la noblesse locale et du grand de pays par le pouvoir royal, cf. Marc Fumaroli, *L'Ecole du silence, le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1994, pp.394-395.

[30] *Jiu Tang shu, Histoire des Tang, version ancienne*, "Zhi guan Zhi", "Inventaire des fonctions et des fonctionnaires".

[31] *Song shi, Histoire des Song*, "Zhi guan zhi", "Inventaire des fonctions et des fonctionnaires".

divers viennent tous après"[32]. C'est un système de division dans l'unité. Ceci ressemble à l'idéal académique de l'unité des arts en Occident.

2,L'Académie Impériale chinoise, comme sa consoeur française, propose un programme d'enseignement et classe ses membres par grades[33].

3, Huizong inclue le concours d'entrée à l'Académie Impériale de peinture dans le système de concours général des fonctionnaires (Kejü). Il entreprend d'ailleurs de changer les programmes d'enseignement et d'examen en divisant l'examen de poésie et de prose en disciplines bien précises : quatre matières classiques de lettres anciennes (*Shuo wen, Er ya, Fang yen* et *Shi ming*) deviennent le tronc commun de l'enseignement ; peinture religieuse, portrait, paysage, animaux et oiseaux, fleurs et bambou, et peinture d'architecture précise, des disciplines spécialisées. Les examens et les concours dotés de prix ont lieu régulièrement : on donne aux élèves un extrait de poésie ou de prose, et on leur demande de composer une peinture en correspondance. Nous remarquons que cette exigence d'une culture littéraire des peintres-académiciens se retrouve dans le système académique occidental[34].

Par ailleurs, Huizong expose régulièrement des oeuvres de la collection impériale pour que les académiciens les prennent comme sujets d'étude, ceci ressemble encore au système français qui concentre les talents et les incite à se concurrencer et s'instruire à l'aide de la collection royale. Tous ces systèmes centralisés créent les particularités du système académique, système très différent de celui d'une transmission par les ateliers privés.

Du fait que Huizong lui-même soit un peintre ayant des propos artistiques clairement exprimés, par le passé, les études sur l'Académie Impériale des Song du Nord ont souvent expliqué la perfection du système académique par le goût personnel de l'empereur. Certes, la personnalité de Huizong exerce une grande influence sur la conception du système académique. Mais il ne serait pas juste de prendre cette influence comme seul moteur de l'élévation de la peinture au statut de l'art reconnu. Cette reconnaissance implique un mouvement de longue durée lié à de nombreux facteurs. En revanche, nous pouvons être certains que l'instauration de l'Académie Impériale de peinture favorise réellement la situation sociale des peintres. Bien des anecdotes nous fournissent des exemples significatifs. Ainsi Zhao Yuanchang et Cai Run étaient des académiciens des royaumes déjà cités, Shu postérieurs et Tang du Sud. Après la capitulation de leurs pays d'origine, ils accompagnent leur ancien roi et viennent s'installer dans la nouvelle capitale des Song. Les deux peintres ont été d'abord enregistrés comme artisans-colorateurs, et ce n'est que plus tard qu'ils entrent dans l'Académie et redeviennent académiciens. Un autre peintre-académicien des Shu postérieurs, Gao Wenjin, issu d'une famille de trois générations de peintres, est plus avisé. Il entretient une relation étroite avec Taizong avant que celui-ci ne monte sur le trône. Un fois que son mécène devient l'Empereur, Gao entre à l'Académie, il est alors chargé de restaurer le Temple Da xiangguo si, alors centre de commerce et d'appréciation de l'art. Il est aussi chargé de la quête des oeuvres non officielles et recommande ses anciennes connaissances à

---

[32] Deng Zhuang, *Hua ji, Suite d'histoire de la peinture* (environ, 1168), "Za shuo", "Anecdotes".

[33] Wang Qi, *Zhongguo gudai gongting huihua guan kui, Les aperçus de la peinture de cour en Chine ancienne*, Pékin, Yenshan, 1992, pp.154-156.

[34] Id., pp.158-163.

l'Académie, par exemple, Wan Daozen. C'est ainsi qu'il s'installe dans le noyau de pouvoir de l'Académie. Une autre anecdote raconte que le peintre Gao Yi est devenu marchand ambulant de plantes médicinales, "chaque fois qu'il vend des médicaments, il peint des figures fantastiques ou des animaux sur le papier d'emballage et divulgue ainsi ses oeuvres"[35]. Grâce au concours d'un célèbre marchand d'objets d'art, mécène, parent par alliance de la famille royale, Sun Sihao, Gao Yi entre aussi à l'Académie. L'itinéraire de ces peintres du début de la dynastie Song (fin du dixième siècle) montre clairement l'importance de l'existence de l'Académie pour les peintres. La trajectoire de deux derniers se trouve d'ailleurs au croisement du commerce d'art, du patronage et de la vogue de s'entourer de célèbres artistes parmi la noblesse. Ces exemples nous aident à comprendre les liens que la peinture entretient avec les autres instances sociales[36]. Autour de l'Académie Impériale de la peinture, se constitue alors un réseau formé de collectionneurs, d'amateurs et de connaisseurs de l'art, bref, l'amorce de tout un "monde de l'art". Cette situation ressemble aussi à celle de la France du dix-huitième siècle[37].

Avant de discuter la théorie de la peinture de l'Académie Impériale et l'auto-présentation de son art et de ses artistes, il faut nous faire attention à un facteur historique particulier : en Chine, depuis le troisième siècle de notre ère, des lettrés (et même des empereurs) pratiquent constamment la peinture. Cependant, le statut social des lettrés est bien solide, il en résulte que même ceux qui sont célèbres pour leur art pictural ne sont pas inscrits dans l'histoire officielle sous la rubrique "artistes". En fait, jusqu'à la dynastie Tang (618-907), la rubrique "artistes" (Yishu lie zhuan) ne comporte que des maîtres de Yin-Yang, des devins, des interprètes de signes merveilleux et d'habiles artisans. Si un lettré est plus connu par sa peinture que par sa carrière de fonctionnaire, il sera inscrit sous la rubrique "écrivains" (Wenyuan zhuan) ; si, en revanche, ce lettré peintre n'exerce pas de fonction politique, sa biographie sera inscrite sous la rubrique "retraités et ermites" (Yen yi zhuan)[38]. Par conséquent, des lettrés ont effectivement pratiqué la peinture, mais cela ne change rien à la situation des peintres professionnels : un lettré peintre reste d'abord un lettré. Le mouvement du système de l'Académie Impériale qui s'établit progressivement à partir des Tang et la décision de Huizong d'inclure la peinture en tant que discipline officielle au concours général des fonctionnaires ont une signification beaucoup plus importante pour l'élévation du statut de peintres. Néanmoins, quand on compare l'articulation artiste/artisan sous l'angle du système académique en Occident et en Chine, nous découvrons dès l'abord une différence historique majeure : le système académique, en Occident, s'établit en se fondant sur une

---

[35] Tous ces anecdotes se trouvent dans Guo Ruoxu, *Tuhua jianwen zhi, Relations des faits concernant la peinture* (1074).

[36] Avant d'être peintre-académicien, Gao Yi était marchand ambulant. En effet, c'est l'abolition du système de zonage urbain (Fang li) présenté plus haut qui rend cette situation possible. L'artisanat privé gaine un grand essor sous les Song. Cf. Zhao Gang & Chen Zhongyi, *Zhongguo jingji zhidu shi lun, Essais sur l'histoire des institutions économiques de la Chine*, op. cit., pp.535-536. Sur le développement de la culture citadine sous les Song du Nord, cf., Duan Yüming, *Zhongguo shijing wenhua yu chuantong qüyi, La culture citadine de la Chine et les musiques populaires traditionnelles*, Changcun, Jilin jiaoyu chubanshe, 1992, pp.62-71. Sur la commerce d'art au Temple Da xiangguo si, cf, Michael Sullivan, "Some Notes On the Social History of Chinese Art", loc. cit.

[37] Cf. Jean Chatelus, *Peindre à Paris au XVIIIe siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991, ch. 5.

[38] Chen Chunxi, *Liuchao hualun yenjiu, Etudes sur les théories de la peinture de la période de Six Dynasties*, Taïpei, Xüesheng, 1991, p.147.

élaboration théorique[39], tandis qu'en Chine, au moment de l'instauration de L'Académie, il existe déjà un héritage théorique formé depuis des siècles. Le discours académique chinois s'est tellement nourri des théories picturales des lettrés que l'on peut douter qu'il existe un système théorique spécifiquement académique, la frontière entre le discours académique et le discours lettré s'avère donc floue à beaucoup d'égard.

La période des Six Dynasties (222-589) est celle de la véritable fondation des théories picturales en Chine. Gu Kaizhi (345-405), pour l'inaugurer, oppose l'incarnation de l'esprit (Chuan shen) à la ressemblance extérieure (Xing si). Cette opposition deviendra, capitale tout au long de l'histoire de l'art chinois, un critère d'excellence pour distinguer le peintre-artiste (Huajia) du peintre-artisan (Huajiang). Tandis que Gu Kaizhi construit son discours en parlant du portrait, Zhong Bing (375-443) et Wang Wei (415-453) le transposent dans le contexte de la peinture de paysage. Un autre théoricien d'importance primordiale, Xie He, dans son *Hua pin, Catalogue classant les peintures* (532-552), place le principe de "Souffle (Qi) et Résonnance (Yun) pour animer la peinture" à la tête de ses six canons picturaux (Liu fa)[40], et développe ainsi plus finement la notion d'"incarnation de l'esprit". Ces développement théoriques, très brièvement évoqués ici, introduisent le vocabulaire taoïstes dans le discours sur la peinture et, en même temps, installe une prise interne de la qualité d'objet pictural. Ils ouvrent donc une nouvelle voie pour établir la peinture comme une pratique ayant une fin en soi, en dehors de la fonction traditionnelle d'éducation morale[41], qui domine le discours confucianiste.

Cette problématique nous rend plus sensible à l'auto-justification de l'art pictural et à l'auto-présentation du sujet peintre. Zhong Bin commence ainsi son *Hua shanshui xü, Introduction à la peinture de paysage* (avant 439), : "La voie est immanente dans la vie du Sage, c'est ainsi qu'il peut répondre à la régulation des choses; l'homme d'excellente vertu, avec un coeur de vacuité, savoure les figures laissées par le Sage. La montagne et l'eau, (c'est-à-dire le paysage), possèdent formes et substances, et c'est ainsi que nous pouvons découvrir la Voie en voyageant dans le paysage." Zhong Bin proclame donc que le paysage est source par excellence de la compréhension de l'immanence cosmique : plus tard il justifiera la peinture de paysage entant que genre par cette vertu de son objet. Puis, Zhong Bin nous indique comment il conçoit la fonction de cette peinture: elle est un remplacement, elle active le même sentiment que celui qui est ressenti devant le paysage réel ; elle offre donc une invitation à "voyager par l'esprit" (Yuoyou, littéralement, "voyager couché") : "Quand j'ouvre le rouleau et regarde contemplativement le paysage peint, c'est comme si je voyageais assis jusqu'aux confins du monde."[42] Le peintre-académicien des Song du Nord, Guo Xi (environ 1000-1090) hérite cette approche théorique. Dans le préliminaire de son *Lin chuan gao zhi, Haut*

---

[39] Un des plus grands théoriciens de la théorie classique de la peinture classique française, Roger de Piles, explique pourquoi la théorie picturale doit emprunter sa structure discursive à la rhétorique et à la théorie littéraire par le fait de la disparition des oeuvres et des ouvrages théoriques de l'Antiquité. Roger de Pile, *Cours de peinture par principes*, Paris, rééd. Gallimard, 1989, pp.204-205.

[40] Pour les six canons de Xie He, les lecteurs français peuvent se référer à François Cheng, *Souffle-Esprit, Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Seuil, 1989, p.19.

[41] Cette notion laisse encore de trace chez Xie He.

[42] En Chine comme en Occident, deux civilisations "du paysage", le terme "paysage" signifie à la fois le réel paysage et sa représentation. Augustin Berque, *Les Raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995, p.73.

message des forêts et des sources, Guo Xi raisonne que si l'homme de bien aime le paysage, c'est parce que sa nature profonde y résonne harmonieusement. Il développe ainsi l'idée de Zong Bing sur l'immanence cosmique, dans une direction plus intimiste et hédoniste. Il insiste toujours sur ce "voyage par l'esprit" que peut offrir la peinture de paysage : "Grâce à la peinture de paysage, sans sortir de sa maison et sans quitter la vie collective, on peut voyager entre les sources et les vallées; c'est comme si le cri de singes et le chant des oiseaux résonnaient à nos oreilles, l'atmosphère de la montagne et le reflet de l'eau oscillaient pour éblouir nos yeux, c'est très agréable, n'est-ce pas ?" L'esthétique de Guo Xi met l'accent sur l'ambiance englobante du paysage, il exige que le paysage mérite d'être "habité" et "promené", que la peinture nous fasse sentir "comme si nous étions entourés par des réelles montagnes".

Une autre approche pour élever le statut de la peinture est inaugurée par Wang Wei. Il commence ainsi son *Xü hua, Dissertation sur la peinture* (443-453), "La peinture ne se réduit pas à un art artisanal, en effet, elle est de la même nature que les figures du *Yi jing*." En partant de là, Wang propose d'examiner ensemble la peinture et la calligraphie, cet autre art censé être issu des figures du *Yi Jing*. La stratégie argumentaire de Wang Wei ressemble à celle de la théorie humaniste de la peinture, celle de faire participer la peinture à un art qui est déjà légitime. En analysant l'affinité entre la peinture et la calligraphie, Wang Wei souligne le fonctionnement du "coeur" (la calligraphie étant un art figuratif qui se détache plus facilement du problème de la représentation). Yao Zui (537-603) continue à développer ce thème. Il fait une synthèse plus profonde de l'esthétique de la calligraphie et de celle de la peinture, il pose ainsi des principes comme "garder dix mille figures dans le coeur", "Le maître du coeur, c'est la création et la transformation dans la nature" (*Xü* Huapin, *Suite pour* Catalogue classant les peintures). En poussant encore plus loin l'analogie entre la peinture et la calligraphie, Yao déclare que la peinture est même plus originelle que la calligraphie. Ce propos est repris par le peintre-académicien sous le règne de Huizong, Han Zhuo. Dans son *Shanshui chuan quan ji, Sur le paysage*, tout comme dans le *Kao Gong ji*, Han proclame que la peinture est une création du Sage (cette proposition est avancée la première fois par Zhu Jingxuan des Tang). A côté de l'argument du poids de tradition, on remarque que cette approche implique aussi, subtilement, l'idée de "l'immanence cosmique".

Tous ces discours qui justifient la valeur de la peinture, s'ils ne sont pas reliés à une pratique, ne seront que de la "métaphysique". *Lin chuan gao zhi* de Guo Xi souligne les qualités nécessaires dans la pratique : la concentration dans l'opération, la préparation dans la vacuité méditative (Yenjü jinzuo, Wanlu xiaocen -- assis tranquillement pour qu'aucune idée ne vienne troubler l'esprit, cf. Zhuangzi) et l'observation synthétique dans le paysage réel. Il décrit aussi soigneusement l'emploi du pinceau et de l'encre et analyse la vision picturale à partir de l'effet total du tableau (son célèbre propos de "trois types de distances ou de perspectives", Shen yuan). *Lin chuan gao zhi* discute souvent des divers sentiments poétiques que peut provoquer une peinture, et reflète ainsi certainement l'approche littéraire de l'Académie.

En revanche, *Shanshui chuan, Sur le paysage* de Han Zhuo, c'est la démarche d'érudition dans la peinture académique. "Si on n'est pas érudit, comment peut on avoir la finesse ?" se demande Han Zhuo. *Shanshui chuan* discute abondamment la nomenclature de diverses figures de paysage à tel point une grande partie de l'ouvrage ressemble quasiment à un dictionnaire spécialisé ; l'auteur se

justifie ainsi : "(Apprendre tous ces termes, c'est) pour répondre aux lettrés érudits qui nous interrogent. Si nous n'avons rien à répondre, nous montrons notre ignorance. D'ailleurs dans la poésie ou la prose, se trouvent des termes qui décrivent divers types de montagnes, si l'on ne connaît pas en réalité à quoi ils correspondent, on ne peut plus faire de peinture à partir de la littérature." On retrouve ici la raison de mettre les lettres anciennes comme discipline commune pour les peintres-académiciens : le but est de former leur capacité à déchiffrer l'ancienne littérature et y trouver des sujets (L'érudition littéraire tourne parfois au délire, c'est aussi un trait saillant de la peinture académique en Occident). Han Zhuo, en insistant sur l'importance des écoles stylistiques et des conventions pratiques (Ge fa), est un bon exemple de cette tendance à l'"académisme". Pour ce qui est des exigences stylistiques, il insiste aussi sur l'importance de pureté : "Si l'on veut obtenir le style de Li Chen, comment peut-on y mettre les canons établis par Fan Kuan ?", s'interroge-t-il. Ce propos est très éloigné de celui de Guo Xi, pour qui il faut synthétiser toutes les écoles, parce que le point de départ réside dans la compréhension de la nature profonde du paysage réel et dans la conscience de l'effet pictural qui doit y correspondre.

Une autre particularité de Han Zhuo est son attaque contre les lettrés-peintres qui prétendent dépasser les Ge fa (les conventions pratiques). Pour Han, ce sont des ignorants : "Ceux qui ne connaissent pas les Ge fa, gesticulant et barbouillant sans aucun règle, prétendent cependant être libres et dépasser les canons." A propos de la peinture lettrée qui fait déjà son apparition sur la scène, Han insinue qu'elle est décadente : "Aujourd'hui de célèbres lettrés et de hauts fonctionnaires s'amusent à pratiquer la peinture dans un esprit d'aisance naturelle et de délassement oisif. Ils cherchent surtout à se distinguer par la simplicité en prétendant atteindre le naturel. Ils ne connaissent point les Ge fa ; alors que les lettrés anciens (qui pratiquaient la peinture) se conformaient tous aux Ge fa."

Cependant nous ne pouvons nous précipiter à conclure qu'il existe clairement et nettement un académisme archaïsant en opposition à une esthétique lettrée qui adore la simplicité et la liberté. Les choses sont plus compliquées. Dans *Xüanhe hua pu, Traité de peinture de l'ère Xüanhe*, qui est en réalité le Catalogue critique de la collection impériale de Huizong, on voit clairement que le goût des lettrés pénètre déjà profondément dans le milieu académique : dans cet ouvrage collectif, les académiciens modernes sont sévèrement critiqués (par exemple, le peintre Kao Wenjin cité en haut), alors que sont très appréciés les peintres non académiques (comme Xüxi, éminent adversaire de Huang Chuan dans le genre des fleurs et oiseaux. L'école Huang dominait cependant pendant des décennies le goût académique). Les propos du lettré-peintre Mi Fu sont cités à plusieurs reprises pour reprocher le style rigide des peintres-artisans, alors que Mi représente un courant radical dans l'esthétique des lettrés. Ceci invite à penser qu'il existe plutôt, au sein de l'Académie Impériale, un éclectisme de goût et une concurrence féroce de courants opposés, tout comme ce qui se passe en réalité dans l'Académie Royale de France du dix-huitième siècle. Néanmoins dans les positions critiques de ce Catalogue officiel, nous pouvons aussi trouver un culte des anciens au détriment des modernes, ce qui les rapproche au goût de Han Zhuo[43].

---

[43] Dans *Hua ji*, op. cit. Deng Zhuang raconte que des oeuvres de Guo Xi, jadis saluées comme "les premières sous le ciel", sont devenues des "matières rejetées", "utilisées à essuyer bureaux". Un ancêtre de Deng, en découvrant ceci, demande à l'empereur de les lui donner. Résultat, il les "reçoit tous comme cadeaux, envoyés en charrette". Du coup, dans la maison des Deng, "tous les murs sont couverts des peintures de Guo." Cette anecdote nous montre comment sont

III.

Avant de comparer l'attitude du Romantisme et de l'esthétique lettrée chinoise sur la distinction artiste/artisan, il faut prendre deux précautions pour éviter les confusions possibles :
1, Le parallèle entre le Romantisme et l'esthétique lettrée sur le problème réside d'abord dans le fait que tous les deux proposent une approche différente à celle de l'Académie. Cependant, il ne faut pas les mettre en équivalence ou les superposer directement. Beaucoup de termes fondamentaux du Romantisme, comme l'imagination, le symbole et l'inspiration, proviennent des manières de penser qui se diffèrent radicalement à la façon de penser et au style rhétorique chinois[44]. Il faut éviter de les transposer directement et simplement, même s'il existe des ressemblances superficielles (les études modernes sur l'histoire de l'esthétique chinoise, pour la plupart, n'échappent pas à ce danger. Le parallélisme que nous établions ici sera donc une occasion pour analyser ces différences du fond.)
2, L'esthétique romantique est devenue stéréotypée. Si le Romantisme regagne de l'intérêt auprès des chercheurs d'aujourd'hui, c'est parce qu'il est considéré comme une source d'inspiration importante de la modernité[45]. La critique d'art occidentale n'est pas encore totalement sortie de l'univers esthétique inauguré par le Romantisme. Parallèlement, nous pouvons aussi nous interroger sur le fonctionnement implicite de la conscience esthétique des lettrés dans la critique chinoise moderne.

A l'encontre de la théorie classique, l'esthétique romantique place la conception de l'art, et de l'artiste dans une nouvelle configuration où l'on trouvent aussi une nouvelle signification de l'imagination, de l'inspiration (le génie) et des symboles, concepts plus ou moins élaborés par la théorie classique.

Dans l'*Esthétique* de Hegel, nous pouvons trouver une réflexion qui porte sur l'idéal de l'artiste, et exprime bien les axes d'une nouvelle élaboration du sujet artistique. Hegel critique le Romantisme, mais son *Esthétique* rassemble et fait en effet la synthèse des thématiques de cette époque. Pour Hegel, l'idéal de l'artiste est fondé sur trois principes d'intériorité subjective antérieurs à l'achèvement de l'oeuvre : imagination, génie et inspiration[46]. Pour l'imagination, Hegel souligne son côté créatif : le changement conceptuel important que le Romantisme opère est de déplacer l'imitation de la nature à l'imitation du principe créatif de la nature. L'analyse se porte donc moins sur le produit que sur la production. En ce qui concerne la notion de génie, Hegel opère le même déplacement vers la subjectivité pour dépasser la polémique entre l'inné et l'acquis. Il définit le génie par l'activité créative de la fantaisie. A cette définition subjective, Hegel ajoute une importante thématique : l'art conçu comme un concept général et abstrait. Pour Hegel, le génie se distingue du talent, par sa capacité et sa connaissance

---

impitoyables le renversement de goût et la concurrence de peintres au sein de l'Académie Impériale.

[44] Cf. François Jullien, *Le détour et l'accès : Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris, Grasset, 1995.

[45] Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977. Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire : Théorie de la littérature du Romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

[46] Hegel, *Esthétique*, v. I, (tr. fr.), Paris, Flammarion, 1979, pp.354-362.

intuitive de "l'Art en général", alors que le talent n'excelle que dans "un art particulier". Cette thématique apporte un nouveau point de vue sur question de l'unité de l'art, point de vue subjectif puis qu'il trouve un caractère commun à tous les arts dans la capacité particulière du sujet artiste[47]. En effet, génie et art s'entre-définissent. Quant à l'inspiration, la thématique de l'influence divine (à l'origine, "inspiration" veut dire "mouvement du souffle") est totalement évacuée et remplacée par les activités imaginatives et le besoin de créer (c'est déjà "la nécessité intérieure" avant la lettre). Si nous utilisons les quatre axes de hiérarchisation des arts, proposés par Hauser, nous découvrons qu'à cette époque romantique, le statut d'artiste est défini surtout par des principes subjectifs. Ceux-ci en comparaison avec l'érudition et l'intellect prônés par la théorie classique, sont un développement qui va plus loin dans l'intériorité. La distinction entre l'artiste et l'artisan est donc impliquée dans une articulation plus globale, la distinction entre l'artiste et l'homme commun. La notion de "l'art en général" s'oppose en réalité à "la science", c'est-à-dire que l'art est conçu comme une source de vérité qui peut concurrencer la science, qui dépasse même la science et donne une vérité plus haute : ceci ouvre la voie de "la théorie spéculative de l'Art"[48].

Le statut des artisans est ambigu dans ce processus de sacralisation de l'art. Puisque l'artiste se situe plus haut que les gens du commun (et ainsi plus haut que le savant, le scientifique et même le philosophe), l'artisan a encore plus de chances d'être abaissé et méprisé par rapport à l'artiste. Liszt, par exemple, pour qui l'Artiste est un initiateur, un prêtre d'une religion mystérieuse, projette un jugement moralisé sur l'articulation artiste/artisan : "L'Initiation morale, la manifestation du progrès humanitaire, au prix des sacrifices et des dévouements les plus pénibles, en butte aux persécutions du ridicule et de l'envie, tel a été de tout temps le partage des véritables **artistes**. Quant à ceux que nous qualifions du titre d'**artisans**, il n'y a pas lieu de s'en inquiéter beaucoup. Le petit **trafic quotidien**, les mesquines satisfactions d'amour propre et de coterie suffisent amplement à leur **importante personnalité**. Ils ont le verbe haut, gagnent de l'argent, se font prôner..."[49] La critique de Liszt sur les artisans reflète la condition des artistes modernes, qui, s'étant détachés des anciens liens sociaux, se trouvent alors dans l'embarras de devoir faire face sans médiation à un public hostile.

Néanmoins, c'est justement dans un tel contexte, qu'apparaît le mouvement de la restauration de l'artisanat. William Morris, qui a influencé le Bauhaus du XXe siècle en est son chef de file. Pour réinventer la valeur "des art et des métiers", Morris souligne le plaisir de la fabrication, la diversité du travail, l'espoir et la satisfaction d'être utile et finalement cette

---

[47] Si nous comparons cette définition de génie à la polémique entre Diderot et Cochin, nous verrons clairement le déplacement thématique : le débat alors est de savoir s'il faut préférer "un peintre qui rassemble toutes les parties de la peinture, sans pouvoir exceller en aucune", ou "un peintre qui excelle dans certaines parties, mais reste médiocre dans les restes". L'option de Diderot va au dernier, parce qu'il pense que c'est souvent le cas d'un génie. Diderot, "Compte rendu du Voyage d'Italie" (1758), *Oeuvres complètes*, éd. Hermann, t. XII., pp.37-40.

[48] Cf. Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne : L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.

[49] Franz Liszt, "De la situation des artistes et leur condition dans la société" (1835), in Claude Millet (éd), *L'esthétique romantique en France, Une anthologie*, Paris, Pocket, 1994, p.39.

jouissance mystérieuse dans le travail physique[50]. La pensée de Morris, fortement influencé par John Ruskin, exprime une haute estime de l'art populaire. Ce courant qui veut éliminer la distinction entre l'art majeur et l'art mineur, partage cependant certaines démarches conceptuelles avec le Romantisme. Leur point commun vient du fait que, pour tous les deux, l'art et l'artisanat ont un "ennemi" commun : la civilisation technologique. Du coup, art et artisanat sont pensés dans un concept élargi de la "culture", laquelle est souvent censée être source de rédemption de la société industrielle[51].

Un autre exemple de cette dialectique de la relation art/artisanat se trouve dans *La théorie de la classe de loisir* de Veblen. Dans cet ouvrage de la fin du XIXe siècle, Veblen avance un concept particulier : celui de "l'instinct artisan", c'est-à-dire le goût de bien faire les choses[52]. Cette notion apparemment très simple, engage un grand renversement dans l'histoire du concept de "travail" : on ne considère plus les activités manuelles comme une tâche pénible, détestée par la nature humaine, au contraire, l'efficacité dans les activités est une source de plaisir. La pensée romantique, conformément à la dialectique hégélienne, aboutit à une conclusion strictement opposée à son point de vue initial : les caractères artisanaux de l'art, au début méprisés, deviennent finalement une des sources de valeur de l'art, conçu comme appartenant à un ensemble culturel.

Analysons maintenant les propos des lettrés chinois sur la question. Une grande différence entre l'esthétique de la peinture lettrée chinoise et le Romantisme occidental réside dans le fait que la peinture lettrée chinoise, au niveau du discours, ne lâche jamais la distinction qu'elle pose entre le peintre-lettré et le peintre-artisan. L'esthétique lettrée se distingue par son amateurisme : faire de la peinture, pour un lettré, c'est simplement pour s'amuser, pas pour le plaisir des autres ; la pratique artistique a donc surtout un effet sur le sujet pratiquant. Cet amateurisme est depuis longtemps considéré comme une tradition particulièrement chinoise[53].

Pour étudier la pensée artistique des lettrés sur la question, commençons par examiner certains propos clés des représentants des Song du Nord :

Selon le leader du mouvement de la prose archaïsante du début des Song, Ouyang Xiu (1007-1072) :

"Il est difficile à peindre le sentiment de la fadeur d'un coeur déserté. Même si le peintre y réussit, le spectateur ne le comprend pas forcément. Les choses en mouvement qui peuvent rendre saillante la virtuosité du peintre sont, en fait, faciles à percevoir, alors qu'il est difficile de figurer ce

---

[50] William Morris, "L'art en Ploutocratie" (1883), in *Contre l'art d'élite*, (tr. fr.), Paris, Hermann, 1985, p.46.

[51] Raymond Williams, *Culture and Society, 1780-1950*, (1963), (tr. chin.), Taïpei, Lian jin, 1985. Un nouveaux type de travailleur fait aussi son apparition en ce moment, le dit ouvrier-opérateur (operator). Ce changement dans l'histoire du travail est un facteur décisif pour le retour en valeur des artisans.

[52] Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, (tr. fr.), Paris, Gallimard, 1970, p.12, p.62. Sur l'évolution du concept de "travail", cf. Dominique Méda, *Le travail, Une valeur en voie de disparition*, Paris, Aubier, 1995.

[53] Joseph Leveson, "The Amateur Ideal in Ming and Early Ch'ing Society : Evidence From Painting" (1957), in *Chinese Thought and Institutions*, éd. John Fairbank, Chicago, Université of Chicago Press, 1957, pp.320-41. tr. ch. in Hong Jaixin (éd.), op. cit., pp.296-326.

sentiment de fadeur d'un coeur déserté et de tranquillité lointaine. Quant à représenter l'espace, de haut, de bas, de loin, de proche et de superposé, ce ne sont que des techniques d'un peintre-artisan, pas du tout de l'art apprécié par un connaisseur raffiné."[54]

On note d'abord que dans le propos d'Ouyang Xiu, le sentiment et l'intention du sujet artiste tiennent la place des notions comme "esprit" ou "résonance" d'objet rendu. D'ailleurs, il prône le sentiment de fadeur et de tranquillité lointaine pour s'opposer à l'exhibition technique des peintres professionnels.

Un des grands poètes de la même époque, Huang Tingjian (1045-1105), commente ainsi la peinture du célèbre peintre-lettré Xu Shi :

"La force de son pinceau bondit d'où c'est quasiment vide, existent seulement le vent et la fumée ; en effet, ce qui est facile pour un homme du Dao (Dao ren) est difficile pour un peintre-artisan...c'est parce que son génie est hors de commun et que son coeur n'est pas limité par les soucis techniques."[55]

Huang conclut : ce qui est facile pour un lettré-amateur est difficile pour un peintre professionnel pour cette raison que le lettré ne pense pas aux exigences techniques, et qu'il est ainsi libre d'exprimer son intériorité. Il souligne ainsi une autre thématique centrale de la pensée artistique des lettrés : l'idéal d'une liberté qui dépasse les exigences techniques, perçues ici comme des contraintes.

Exprimer la personnalité du peintre, la liberté d'un coeur vacant indifférent aux techniques, tous ces idéaux se concentrent dans la métaphore du "bambou intérieur" de Xu Shi, pour qui, au lieu des choses du monde, la peinture a comme objet ce qui pousse à l'intérieur du peintre. Xu Shi propose d'ailleurs une thèse de l'*Ut pictura poesis* à la chinoise. Dans le contexte de l'esthétique lettrée, cette union entre la peinture et la poésie, non seulement exprime le sentiment poétique par la peinture, mais repose aussi sur une figuration de la personnalité du peintre comme si tous les traits deviennent une sorte d'"autoportrait intérieur".

Xu Shi lui-même souligne fortement la différence entre la peinture des lettrés et la peinture des artisans. Il dit :

"Regarder une peinture lettrée, c'est comme regarder défiler les chevaux sous le ciel, on est attentif au sentiment qu'ils évoquent et à leur mouvement énergétique ; alors que les peintres-artisans, pour la plupart, ne font attention qu'aux détails, ils n'arrivent point à saisir leur grâce et leur noblesse."[56]

Exprimer la personnalité constitue donc le trait distinctif primordial grâce auquel la peinture lettrée se démarque de la peinture des artisans. Mais il existe une gamme sémantique assez large pour interpréter "la personnalité" : elle peut être connaissance des textes et de la vie, elle peut être aussi attitude morale (par exemple, l'attitude du retrait vis-à-vis du "monde de

---

[54] "Appréciation de la peinture", in *Ouyang wenzong kong wenji*, v. 130.

[55] "Sur le jeu de l'encre de Dongpo (le nom courant de Xu shi)", *Yuzhang Huang xiansheng wenji*, v. I.

[56] "Ba Song Hangjie hua shan".

poussières"), ou en fin position sociale du peintre. Par exemple, pour un historien de l'art des Song, Guo Ruoxü, "Si un peintre a une personnalité supérieure, l'harmonie énergétique de son oeuvre est forcément supérieure ; puisque l'harmonie énergétique de son oeuvre est supérieure, le souffle dans sa peinture atteint forcément sa plénitude."[57] Dans ce type de propos, l'idée de "connaître la personnalité du peintre à partir de sa peinture" (Xiangjian qi ren) dégénère en celle d'"évaluer la peinture selon la personnalité du peintre" (Yi ren qü hua). Par conséquent, dans *Relation des faits concernant la peinture* de Guo, les peintres sont classés selon leur statut social : "empereurs", "nobles et lettrés", "hautes personnalités qui s'amusent par la peinture", et finalement "professionnels" groupés par genres spécialisés. Le principe d'intériorité, une fois substantialisé, se transforme en idéologie.

Une invention majeure de la peinture lettrée, c'est le genre de "bambou en encre"[58]. Souvent le bambou est considéré comme un "symbole" de la personnalité du lettré, en effet il n'est pas seulement un "signe", il est aussi la "trace" ou la "marque" d'un tempérament et d'un état intérieur. L'apparition du "bambou en encre" (avec "le prunus en encre", et "l'arbre âgé") fait tomber en désuétude le principe "appliquer les couleurs en accord avec les catégories", un des six canons établis par Xie He. Il renouvelle aussi le principe figuratif : de la ligne de contour, on passe à la "tache", cet autre registre de trait[59]. Par ailleurs, le mouvement gestuel dans l'emploi du pinceau et la relation entre le papier et l'encre, qui est soumise au hasard dans le lavis, sont des expressions spécifiques recherchées par la peinture lettrée[60]. "Remplacer la figure par l'ombre", des lettrés des Song joue ainsi à la fois dans le registre des formes et dans le registre des métaphores. Le genre "bambou en encre" devient par la suite le maillon de transmission entre la peinture des Song et celle des Yuan (1277-1367)[61]. Sous la dynastie Yuan, l'unité entre la calligraphie et la peinture se réalise avec l'entrée des techniques calligraphiques dans la peinture. La peinture lettrée est devenue un art spécifique et accompli.

La calligraphie, en Chine, a été reconnue comme un art légitime bien avant la peinture : elle se trouve parmi les six arts confucéens. Sous les Tang, la calligraphie fait partie des disciplines du concours général des fonctionnaires, elle fait aussi partie des critères de sélection des fonctionnaires (ces quatre critères sont les suivants : l'attitude corporelle, la parole, la calligraphie et le jugement). Ainsi, la calligraphie n'est pas seulement un art pour s'amuser, elle engage l'avenir d'un lettré. Il reste à dire que la calligraphie est un art très spécial : pour l'apprendre, il faut toujours commencer par imiter les styles des maîtres, et la personnalité

---

[57] Guo Ruoxü, *Tuhua jianwen zhi*, *Relation des faits concernant la peinture*, op. cit., "Lun qiyun fei shi", "L'harmonie énergétique ne s'apprend pas".

[58] Le bambou en encre est établi pour la première fois comme un genre à part entière dans *Xünhe hua pu*, *Traité de la peinture de l'ère de Xünhe* (1119-1126).

[59] Cf. Hubert Damisch, *Traité du trait*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, pp.31-38.

[60] Chen Zhidong, *Zhongguo shuhua yu wenren yishi*, *La conscience lettrée et l'art de la peinture et la calligraphie chinoise*, Changchun, Jilin jiaoyu chubanshe, 1992, p.142.

[61] Ho Wai-kam, "Yuandai wenrenhua xü shuo, "Introduction à la peinture lettrée des Yuan", in Hong Jaixin éd. *Haiwai zhongguo hua yenjiu wen xüan 1950-1987*, *Anthologie des études sur la peinture chinoise en outre-mer*, op. cit., pp.246-274.

individuelle se manifeste toujours dans cette continuité historique[62]. A cause de l'usage massif des techniques calligraphiques, ce curieux équilibre entre l'individu et la tradition devient une spécificité de la peinture lettrée.

Une autre conséquence de l'entrée de la technique calligraphique dans la peinture, c'est le déplacement du principe de la structuration picturale : avant, c'était l'effet de disposition totale qui structurait les éléments formels, avec l'introduction de la calligraphie, c'est l'expressivité du pinceau et de l'encre qui commande la structuration du tableau[63]. L'analyse de la peinture se déplace donc pour se conformer à cette nouvelle logique. La peinture lettrée, au niveau du discours et au niveau de la pratique, quittant la position d'un amateurisme marginal, devient le courant dominant.

La conscience historique intégrée ainsi dans l'esthétique de la peinture lettrée, sous les Ming (1368-1644), construit une doctrine de filiation "orthodoxe" en créant la catégorie critique de l'"Ecole du Sud" opposée à l'"Ecole du Nord". Ce sont les propos de Dong Qichang qui exercent la plus grande influence. Selon Dong :

"Wang Youcheng (peintre des Tang) inaugure la peinture lettrée, puis Dong Yuan, Jü Ran, Li Cheng, Fan Kuan sont ses "fils" en ligne directs. Li Longmien, Wang Jincing, Mi Nangong et Hu er sont issus de Dong et Jü. Les quatre grands des Yuan, c'est-à-dire Huang Jijiu, Wang Mingshu, Ni Yuanzhen, Wu Guizhong reçoivent la transmission directe. Wen et Shen de notre Dynastie continuent cette filiation. Quant à Ma, Xia, Li Tang, et Liu Shongnian, ils font partie du l'Ecole de Général Li, ils ne méritent pas d'être nos modèles."[64]

Non content d'établir ces deux filiations opposées, Dong continue, ailleurs cette opposition en se référant à deux écoles différentes du bouddhisme-zen ; selon Dong, la peinture lettrée est comme l'Ecole du Sud dans la tradition zen, en travaillant dans cette voie, le pratiquant peut avoir obtenir l'illumination subite, alors que la filiation opposée, formée principalement par les peintres-académiciens, sera comme l'Ecole du Nord, dont le pratiquant ne peut s'accomplir que dans l'accumulation progressive du travail[65].

Dès le début de notre siècle, beaucoup d'études sont consacrées aux propos de Dong, elles contestent son exactitude historique, et nous n'avons pas l'intention de les reprendre. Pour nous, il retiendrons seulement pour notre analyse deux aspects de cette célèbre division sud/nord. Premièrement, pourquoi cette thèse, "invraisemblable" du point de vue de l'exactitude historique, est-elle suivie par tant de théoriciens ? Où donc réside son pouvoir de persuasion ? Deuxièmement, quel rôle joue-t-elle dans l'évolution de notre problématique, l'articulation artiste/artisan ?

Dans la structure de contenu de la thèse de Dong, deux séries parallèles sont

---

[62] Chen Zhiduong, *Zhongguo shuhua yu wenren yishi, La conscience lettrée et l'art de la peinture et de la calligraphie chinoise*, op. cit., p.197.

[63] Huang Zhuan & Yen Shancun, *Wenrenhua de qüwui, tushi yu jiazhi, La peinture lettrée : goût, schéma et valeur*, Shanghai, Shanghai shuhua chubanshe, 1993, p.169.

[64] Dong Qichang, *Huachanshi shuibi, Le carnet de notes de la chambre de peinture-zen*, (env. 1620), "Hua zhi", "Principes de la peinture".

[65] Id.

mises en place. Sur la base de la division spatiale sud/nord, se greffent des termes opposés qui appartiennent respectivement aux catégories de transmissions historiques (écoles), formes picturales (lavis monochrome/paysage coloré), pratiques zen (illumination subite/accomplissement progressif), et finalement évaluation (modèle/non modèle). Dans la rhétorique, ce type de construction parallèle se rapproche de celle de la métaphore filée qui donne une lisibilité remarquable[66] ; elle est aussi proche de la construction des valeurs par la division topologique que dégage l'analyse du discours[67]. Dans ce type de construction, chaque terme opposé entre dans un processus d'homologation et perd sa différence empirique. Par conséquent, les termes forment un système qui semble pouvoir se détacher de son objet référé et se tient simplement par les relations interdépendantes de la structure, d'où résulte son pouvoir persuasif malgré les inexactitudes historiques.

Dans sa série d'oppositions enchaînées, Dong ajoute l'opposition entre la peinture lettrée et le style académique, ce geste aura une grande conséquence. La peinture lettrée, quand elle commence à apparaître, sous les Song, s'oppose toujours à la peinture artisanale, mais elle ne s'oppose jamais directement à la peinture académique. L'opposition entre la peinture lettrée et la peinture académique, établie par Dong, crée, en revanche, un effet d'"interprétation après-coup" qui absorbe finalement l'opposition peintre-lettré/peintre-artisan dans l'opposition peintre-lettré/peintre-académicien. Dans un tel mécanisme, la défense de la peinture académique sera assimilée à la défense de la peinture de goût artisanal. On peut trouver aussi le même mécanisme dans l'anti-académisme du mouvement de l'art moderne européen.

La division des écoles que propose Dong Qichang nous permet aussi d'entrevoir le développement d'une contradiction interne de l'esthétique lettrée : la quête de la liberté du sujet, cette intention originelle est devenue à ce stade une tradition ayant ses signes codifiés . L'idéal d'"connaître la personnalité à partir de la peinture" se transforme en la reconnaissance du style d'école par le jeu du pinceau et de l'encre. La peinture lettrée, en évoluant, engendre ses propres conventions, *Ge fa*.

Il suffit de voir comment Dong analyse la peinture de Ni Zan (un des quatre grands des Yuan) : "Ses arbres ressemblent à ceux de Yingqiu, sa forêt hivernale et ses rochers sont dans le sillage de Guan Tong, ses traits ridés (cun) ressemblent à ceux de Bei Wan" (les peintres cités sont des Song du Nord). Dong conseille aux apprentis de la peinture : "Si vous voulez savoir comment peindre le saule pleureur, il faut imiter Zhao Qianli, le pin, Ma Hezhi, l'arbre desséché, Li Cheng...ces modèles dureront des milliers d'années. Même si on les transforme, on ne change pas la racine et la source. Comment peut-on délaisser les méthodes anciennes et inventer sa propre façon ?"[68] Dans le discours sur la peinture aussi, le lien original entre la personnalité et le jeu calligraphique se transforme en jeu de la reconnaissance subtile du style. Ceci est certainement loin de l'idéal du départ qui exalte l'esprit de la fadeur et le sentiment du lointain. Pour nous, l'important n'est pas la relation complexe et subtile entre imitation

---

[66] Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p.153.

[67] Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, (1970), (tr. fr.), Paris, Gallimard, 1973, p.311 et suiv.

[68] Cité par Guo Yin, *Yuan Ming Huihua Meixüe, L'esthétique picturale des Yuan et des Ming*, Taïpei, Jinfong, 1987, p.116.

et innovation[69], mais le changement de l'enjeu d'appréciation : d'une posture de liberté sans contraintes techniques, nous arrivons finalement à une forte conscience historique dont il est difficile de se détacher[70], et celle-ci dégénère parfois en une esthétique d'antiquaire.

Pour conclure provisoirement notre généalogie parallèle, nous pouvons dire que le Romantisme occidental et la conscience esthétique des lettrés chinois, qui succèdent au système académique, établissent, tous les deux, une recherche de la liberté et de l'intériorité du sujet artistique comme base d'une nouvelle conception de l'artiste. Le modernisme occidental met l'accent sur l'innovation, mais l'art finalement est absorbé à l'intérieur d'une idée élargie de "culture" (par opposition à la science et à la technologie). Paradoxalement en considérant l'artiste comme un membre particulier, même s'il est marginal de la société, la logique sociale réinvente l'opposition entre l'art et la culture[71]. L'art chinois met l'accent sur la personnalité de l'artiste, mais l'évolution fait qu'il se retrouve paradoxalement sous le fardeau d'une conscience historique. Il en résulte que, dans cet univers esthétique, l'individu (moi) n'est pas essentiellement opposé à la société, mais à la tradition et à l'histoire.

Le débat de l'esthétique chinoise se referme depuis dans le cadre de la sélection et de la transmission historique. Après Dong Qichang, Shi Tao, avec sa notion de "l'unique trait de pinceau", fait harmonieusement la synthèse entre la peinture et la calligraphie et les relie à l'origine de l'univers. En conséquent, le Dao et l'art entrent dans un lien plus organique. Shi Tao place le "moi" à l'origine de "l'unique trait de pinceau" et donc à celle des principes de l'univers et il insiste : il faut toujours avoir "la présence du moi dans la peinture" (Zi yiu wo zai)[72]. Néanmoins, son "moi" est celui qui se trouve devant les anciens, un "moi" dans l'histoire. Mais, son propos d'"étudier les anciens et les transformer" nous montre clairement que même pour Shi Tao, un peintre et un théoricien qui met l'accent sur l'individualité, il doit chercher sa propre voie à l'intérieur d'un héritage historique[73].

Dans le dix-huitième siècle, des peintres européens travaillent à la cour de la dynastie Qing et enseignent la peinture à l'huile et la perspective, mais dans le domaine de la pensée artistique, particulièrement en ce qui concerne le problème de la relation entre le Dao et l'art, ils n'exercent aucune

---

[69] Les peintres chinois respectent la tradition, mais quand ils se déclarent imiter les anciens, dans leur pratique réelle, ils se donnent finalement plus de liberté que leur paroles peuvent laisser entendre. Chen Zhiduong, *Zhongguo shuhua yu wenren yishi, La conscience lettrée et l'art de la peinture et de la calligraphie chinoise*, op. cit., p.223.

[70] James Cahill, "Style as Idea in Ming-Ching Painting", in *The Mozartian Historian : Essays on the Works of Joseph Leveson*, Berkeley, University of California Press, 1976. (tr. ch.), in Hong Jaixin éd. *Haiwai zhongguo hua yenjiu wen xüan 1950-1987, Anthologie des études sur la peinture chinoise en outre-mer*, op. cit., pp.146-166.

[71] Cette relation polémique entre l'art et la culture transparaît aussi dans le débat actuel sur la critique d'art à Paris, cf. Marc Jimenez, *La critique : Crise de l'art ou consensus culturel ?* Paris, Klicksieck, 1995.

[72] *Hua yu lu, Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère* (env. 1710), ch. 3. (tr. fr.), Paris, Hermann, 1984, pp.33-42.

[73] Chen Zhiduong, *Zhongguo shuhua yu wenren yishi, La conscience lettrée et l'art de la peinture et de la calligraphie chinoise*, op. cit., p.110.

influence[74]. Il faut attendre encore un siècle pour voir apparaître Wang Guowei (1877-1927), le premier s'efforcer de négocier à fond la relation entre l'esthétique chinoise et celle de l'Occident. Wang est particulièrement influencé par la pensée de Kant et celle de Schopenhauer. Dès sa jeunesse, Wang critique la tradition qui exalte le Dao et méprise les arts. Il propose d'établir une place autonome de l'art contre la tradition qui rabaisse l'art comme auxiliaire et servant du Dao. Wang met d'ailleurs l'art à la même place que la philosophie en considérant que tous les deux "traitent les problèmes fondamentaux de l'univers et de la vie humaine".[75] Cette manière d'envisager les choses tend à renverser totalement le point de vue sur la question. Par la suite, il affirme que la valeur de l'art dépasse l'accomplissement politique événementiel (où se déploie traditionnellement la réalisation externe du confucianisme). En suivant le raisonnement de Schopenhauer, Wang définit l'art comme un salut de la souffrance existentielle (de la paix passagère à la contemplation de l'éternité). Cette conception de l'art lui donne une place encore plus élevée que celle qu'ont donnée les influences du Bouddhisme-zen et du Taoïsme. La poétique de l'état spirituel (Jingjie shuo), qui est le système critique inventé par Wang, synthétise les problématiques traditionnelles de la critique chinoise comme "esprit", "résonnance", "figuration énergétique" (Qi xiang), "densité de l'âme" (Yijing) et utilise les concepts occidentaux de l'esthétique moderne tel "Idée", "Idée esthétique", "Idéal", "objectivité," pour discuter les notions typiques de la conscience lettrée comme "le coeur de vacuité" et "évocation allusive"[76]. Dans un tel système de synthèse, Wang propose une catégorie esthétique "élégance ancienne" (Gu Ya), qui, à côté du beau et du sublime, serait une catégorie particulièrement chinoise. Cette notion d"élégance ancienne" ressort en effet d'une réflexion sur le fonctionnement des éléments formels ("la beauté formelle de la beauté formelle", selon Wang[77]), et implique une analyse de l'autonomie des formes. Le fait que Wang discute cette ébauche de l'esthétique formaliste sous la catégorie d'"élégance ancienne", nous montre aussi son enracinement profond dans la pensée artistique de la tradition chinoise. On voit là comment la sacralisation de l'art passe dans le terrain chinois.

IV.

Dans notre discussion parallèle, nous avons essayé de démontrer que l'articulation artiste/artisan, dans ses différentes phases, est toujours une double articulation, tant descriptive qu'évaluative, et qu'elle a une importance primordiale pour l'exercice de la critique d'art, puisqu'elle définit à la fois l'art et son autre (artisan/non art). Dans cette partie d'analyse, nous allons examiner le lien entre ces conceptions fondamentales et les problématiques méta-critiques et finalement leurs conséquences sur l'écriture de la littérature critique.

Les enjeux méta-critiques concernant le devoir et le pouvoir de la critique d'art, ces problématiques, en Occident, se manifestent en même temps que

---

[74] Nie Chongzheng, "Qingdai waiji huajia yu gongting huafong zhi bian", "Les peintres étrangers sous la dynastie Qing et le changement du style de la peinture de la cour", Taïpei, *Yishujia, Artiste*, mars, 1995, pp.298-309.

[75] Fo Chu, *Wang Guowei shixüe yenjiu, Etudes sur la poétique de Wang Guowei*, Beijing, Beijing daxüe chubanshe, 1987, p.20.

[76] Id., ch.3.

[77] Id., pp.90-108.

l'apparition de la critique d'art moderne (l'idée que la critique est née d'une "crise"). Les historiens dans ce domaine, aujourd'hui, s'accordent à reconnaître que le Compte rendu de La Font de Saint-Yenne sur le Salon académique de 1746[78] fait acte fondateur du genre. L'apparition de cette critique écrite et adressée au public, à l'époque, crée un scandale dont la raison essentielle est la colère des peintres qui pensent que la peinture ne peut être commentée que par des peintres. Cependant, comme nous l'avons montré plus haut, l'introduction du discours au centre de l'être de l'artiste est un geste entrepris par les académiciens eux-mêmes pour hausser le statut social des peintres. Les commentaires produits par des non-peintres n'en sont donc que la prolongation. La position des académiciens, qui veut verrouiller tout discours "extérieur", est certainement une position intenable.

Le fait que la critique de La Font de Saint-Yenne apparaisse sous la forme d'un compte rendu de l'exposition du Salon, nous explique clairement la condition sociale de la critique d'art : le discours critique dans le sens moderne a son fondement dans un "espace public". Cet espace public, dans l'histoire, est réalisé par l'institution de l'exposition publique à l'occasion du Salon : "le Salon biennale de l'Académie", qui dure environs un mois, attire une foule composite et il devient, dans ce mélange des classes sociales, un lieu où s'invente l'opinion[79]. L'apparition d'un "public" anonyme est la plus importante contribution du Salon pour le développement de l'histoire sociale de l'art[80]. Le critique moderne, qui se présente sous une figure de "Outsider" du monde de l'art, cherche donc le statut de "leader de l'opinion" dans ce nouvel espace de paroles.

L'enjeu fondamental de la critique d'art du dix-huitième siècle réside dans l'établissement de la souveraineté de la conscience critique. La Font se défend dans la polémique qu'il suscite par un argument "par défaut" ; c'est justement parce qu'il est une personne de l'extérieur, sans intérêt dans le milieu, qu'il peut commenter avec objectivité. Un autre grand critique de l'époque, Diderot, avance un argument plus positif qui renverse cette situation embarrassante. Selon Diderot, la raison pour la quelle il peut donner des opinions, qui vont être respectées par les artistes, vient du fait qu'il est un poète et un philosophe, donc plus fort dans la conception de l'Idée. Cette mise en accent de l'Idée dans la critique infléchit également l'écriture de la littérature critique. Par exemple, (surtout dans les *Salons* de Diderot), la continuation de la tradition de l'*ekphrasis* qui se meut librement entre les différents niveaux de la réalité référée donne forme à une littérature singulière qui place le lecteur dans une mise-en-scène littéraire, composée du discursif et du figuratif et établit ainsi la force persuasive des jugements critiques. Une telle écriture, en retour, fait exploser le cadre classique de l'analyse rhétorique sur la peinture qui met en grille un dispositif des "parties" (invention, dessin, couleur, expression, composition).

Souvent le culte du génie chez les romantiques qui devient un principe

---

[78] La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, Le Haye, 1747.

[79] Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Heaven and London, Yale University Press, 1985, pp.1-23.

[80] Annie Becq, "Exposition, peintres et critiques, vers l'image moderne de l'artiste", in *Dix-huitième siècle*, No.14, 1982, pp.131-150.

fondamental de l'appréciation artistique fait dire que la critique entre à cette époque dans une crise, parce que le génie dépasse toute explication. Certes, au même moment, disparaissent les critères sûrs. Néanmoins, face au dilemme relativisme/dogmatisme, les romantiques proposent de placer la critique au centre de l'art : "pour les romantiques la critique est bien moins le jugement d'une oeuvre que la méthode de son achèvement."[81] Dans une telle conception, la conscience critique se transforme en "conscience réflexive", et fait naître le propos de la "critique créative".

Ainsi, dans la réflexion méta-critique du Romantisme, la pratique essentielle de la critique d'art s'éloigne de son sens originel (le discernement) : "l'essentiel n'est pas dans l'estimation de l'oeuvre particulière, mais dans la présentation de ses relations à tout l'ensemble des oeuvres, et pour finir à l'Idée de l'art."[82]. Dans une telle conception méta-critique, l'histoire de l'art, la théorie de l'art et la critique d'art, toutes les trois se rejoignent.

Ainsi, le seul critère qui demeure est la "critiquabilité" : les mauvaises oeuvres ne peuvent être critiquées, elles ne peuvent qu'être "annihilées" par le silence. L'échelle des valeurs établie par la critique classique n'est plus possible : une oeuvre d'art est critiquable ou non, il n'existe pas de moyen terme. Le jugement pré-esthétique qui doit prononcer que l'oeuvre est de l'art ou non, avant Duchamp, est déjà engagé : l'essentiel est dans la "mise en série", non dans la distribution de valeurs. On trouve donc ici déjà la racine de "la crise du discours sur l'art" aujourd'hui. Ceci constitue un autre lien entre le Romantisme et la modernité.

Dans la tradition critique chinoise, manque singulièrement la discussion méta-critique. Par ailleurs, si la conception moderne de la critique d'art a son fondement dans un espace public, alors la critique d'art chinoise traditionnelle semble toujours une affaire entre un petit groupe de connaisseurs, et elle ne devient que très rarement enjeu de l'opinion publique. Par dessus le marché, commentaires, théorie, histoire de la peinture, biographie de peintres, catalogue, tous ces genres, dans la pratique, se mélangent et s'interpénètrent. Nous nous proposons donc d'analyser l'écriture critique chinoise afin de concevoir indirectement les enjeux méta-critiques.

La tradition des "Catalogues classant les peintures" (Hua pin) inaugurée par Xie He, comme "les Catalogues classant les poèmes" (Shi pin), et "les Catalogues classant les oeuvres calligraphiques" (Shu pin) qui lui sont contemporains, se donne toujours sous la forme de trois classes et neuf niveaux (San deng jiu pin). Cette forme singulière est notamment influencée par la vogue d'appréciation et de classement des personnalités, et aussi par le système des neuf classes dans la nomenclature étatique (Jiu pin zhong zheng zhi)[83]. Cette forme particulière nous indique aussi que c'est la "personne" et non l'"oeuvre" qui est au centre de l'appréciation (l'unité du classement de *Hua pin* est en fait "un peintre", non "une oeuvre particulière"). Elle se

---

[81] Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le Romantisme allemand*, (1920), (tr. fr.), Paris, Flammarion, 1986, pp.111-112.

[82] Id., p.123.

[83] Xu Fuguan, *Zhongguo yishu jingshen, L'Esprit de l'art chinois*, Taïpei, Xuesheng shuju, 1981 (7ème éd. augmentée), ch. 3.

développe ultérieurement en trois ou quatre classes d'appréciation : "divin", "merveilleux", "virtuose", "hors norme". Habituellement, ce type de littérature artistique, pour accompagner le classement, donne un bref historique de la vie du peintre suivi d'une analyse générale et succincte de son style et de son accomplissement artistique. L'esthétique chinoise, à sa manière, rassemble le point de vue de la critique, l'histoire de l'art et la biographie de l'artiste et ceci est certainement lié à sa démarche de non-séparation entre l'oeuvre et la personne.

Avant l'apparition de la peinture lettrée, la littérature type "catalogue classant" et l'histoire de la peinture à tendance évaluative proposent toujours des grilles d'analyse (par exemples, "six canons", Liu fa, ou "six clefs", Liu yao) concernant les pratiques opératoires. Dans leurs commentaires, on trouve également des termes techniques. Alors que à l'époque où domine l'esthétique lettrée, l'articulation artiste/artisan (non-art) s'intériorise et l'évaluation demande encore plus explicitement et exclusivement de remonter de l'oeuvre à la personnalité et à l'état spirituel de l'artiste. Parallèlement à ceci, le système de classement disparaît progressivement, remplacé par une autre stratégie du sens : l'apparition massive d'un langage imagé, devenu le style particulier partagé par la littérature critique de la peinture, de la poésie et de la calligraphie.

Soit une phrase comme celle-ci :

Le peintre Tang Yin, "son corps est un poète, mais il a encore une ossature de moine, c'est comme sous une longue galerie peuplée de feuilles jaunies." (Li Kaixian, *Zhonglu hua pin*, 1541).

Avec la souplesse particulière de la langue chinoise, on ne peut et on n'a pas besoin de préciser que la description ici porte sur la personnalité du peintre ou sur le style général de son art ; ni qu'il s'agit des impressions provoquées par l'oeuvre ou de figures d'évocation allusives que le commentateur conçoit à l'adresse des lecteurs. Ce jeu de langage se construit dans un montage des images, mais il ne se sert pas de termes techniques[84]. Pour qu'apparaisse ce type de "critique", il faut certainement, comme condition, qu'existe une conception lettrée du sujet artistique et que se fasse l'unité entre la peinture et la poésie. La critique d'art chinoise, à sa manière, réalise la fusion entre la création et la critique.

V.

Concernant la fusion entre la conscience critique et la création artistique, dans la modernité occidentale, le cas Duchamp marque une étape décisive. A partir de la généalogie des articulations artiste/artisan que nous avons dégagée, la démarche des *ready-made* de Duchamp, dans laquelle l'acte de choisir et le seul procédé artistique[85], participe certainement du processus de l'intellectualisation de l'oeuvre d'art, processus dans lequel l'art se détache progressivement des mains de l'artisan. Nonobstant, le cas Duchamp est complexe :

---

[84] Faut-il considérer cet usage de la langue comme un exemple de l'écriture sans méta-langage conçue par Roland Barthes ?

[85] Cf. Thierry de Duve, "The Readymade and the Tube of Paint", *Art Forum*, may, 1986, pp.110-121.

1, Les ready-made de Duchamp posent le jugement pré-esthétique type "art ou non-art" avant le jugement esthétique type "j'aime, je n'aime pas"[86] ; dans cette perspective, il se relie à la réflexion romantique sur la critique.
2, Duchamp se proclame contre la peinture de rétine, il affirme que sa peinture est "intellectuelle", "littéraire"[87]. Ceci est une posture typiquement classique.
3, Néanmoins, la démarche de Duchamp va encore plus loin : il conteste la définition de l'art par le "faire" en voulant évacuer tous éléments artisanaux de l'art. Il attaque donc l'articulation poiesis/praxis héritée de la civilisation grecque. En tant qu'artiste, Duchamp réintroduit la logique d'action dans la logique de faire[88].

Mais ce n'est pas tout. A côté de l'invention des ready-made, Duchamp pratique une vie de "personnalité publique" : donner des conférences, accepter des interviews et organiser des expositions[89]. Le remet en jeu l'identité de l'artiste dans l'art, ses propres "actions" nous montrent, en revanche, l'importance que prend de plus en plus le rôle des "médiateurs de l'art". L'inflation de l'influence prise par ce secteur (média, musées, organisateurs d'exposition) devient une spécificité cruciale de l'art contemporain. Duchamp ouvre aussi la voie à la dématérialisation de l'objet dans "l'attitude". Quel est le lien entre ces deux traits saillants de l'art contemporain ? Quel rôle doit jouer la critique d'art dans une telle configuration ? Telles sont les questions fondamentales que pose le cas Duchamp à la critique d'art contemporaine.

La démarche expérimentale ouverte par Duchamp et ses contemporains est introduite en Chine au milieu des années 80. Quel impact peut-elle avoir sur la problématique artiste/artisan ? La tradition esthétique qui met l'accent sur le sujet artistique peut-elle faciliter son acception ? D'après les documents dont on dispose outre-mer, on sait que, pour les adeptes chinois de l'avant-gardisme, la démarche de Duchamp est interprétée comme une transformation de la "mise-en-forme" en "langage artistique". Du coup, la traditionnelle recherche formelle des peintres est pensée comme à rejeter, "parce qu'ils sont des artisans seulement bons pour faire la peinture"[90]. Ce mouvement avant-gardiste pose aussi la question sur sa propre nature : est-il un mouvement artistique ou un mouvement culturel ? Par ailleurs, il suscite une violente polémique sur la survie de la tradition. La double opposition Chine/Occident, ancien/moderne forme toujours la structure du fond du débat esthétique depuis que la pensée occidentale s'est introduite en Chine. Par conséquent, la discussion moderne sur l'articulation art/non-art se situe toujours dans une structure temporelle très particulière. Aujourd'hui, les artistes sont considérés plutôt comme des acteurs du mouvement culturel, et ceci participe au processus historique qui transforme les lettrés en

---

[86] Thierry de Duve, "Comparer les incomparables, ou : comment collectionne-t-on ?" in *La place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique*, Châteaugiron, Archives de la critique d'art, 1992, pp.160-169.

[87] Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, Ecrits*, Paris, Flammarion, 1975, 1994, pp.171-172.

[88] Roberto Barbanti, "Saint François d'Assise, Duchamp et l'art contemporain", *Ligeia*, No.15-16, 1994-1995, p.21.

[89] Robert Lebel, *Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1985.

[90] Gao Minglu etc., *Zhongguo dangdai meishu shi, 1985-1986, Histoire de l'art contemporain chinois, 1985-1986*, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1991, p.333.

intellectuels (ou en hommes de culture)[91].

Pour finir, nous voudrions nous rappeler qu'il existe aussi des influences à contre-courant. Divers mouvements modernes qui mettent l'accent sur le gestuel, par exemple l'expressionnisme abstrait ou le tachisme, depuis longtemps, sont déchiffrés à partir de leur affinité avec la peinture chinoise. Dans la confluence des courants de l'art contemporain, art conceptuel, land art, happening art, par exemple, il y a aussi des artistes difficiles à classer comme Richard Long, Hamish Fulton. On peut peut-être les nommer artistes "en marche" dans la mesure où, en avançant un pas de plus que Duchamp, leur art se constitue principalement d'une façon d'être au monde -- la marche. Leur art est aussi mis en relation avec l'esprit zen ou avec la conscience de l'immanence cosmique du paysage chinois[92]. Sur ces rapprochements, nous proposons qu'il n'est pas nécessaire de les dénoncer rapidement comme analogies superficielles ou anachronisme ; mais plutôt de considérer ce détour par une culture autre comme un symptôme qui exprime la force des oeuvres qui nous incitent à traverser les frontières, tant symboliques que réelles.

---

[91] Id. p.95, les auteurs appellent certaines oeuvres "peintures de savants" ou "peintures de culture" et considèrent qu'elles ont un lien interne avec la peinture lettrée.

[92] Deux exemples récents : Kenneth White, "L'Art de la terre", in *Ligeia*, No.11-12, déc. 1992, pp.71-79. Augustin Berque, *Les raisons du paysage*, op. cit., pp.175-176.