



HAL
open science

Le désenchantement de Liu Xie – Postures et devoirs du critique littéraire selon le chapitre “ Du connaisseur ” du Wenxin diaolong

Valérie Lavoix

► To cite this version:

Valérie Lavoix. Le désenchantement de Liu Xie – Postures et devoirs du critique littéraire selon le chapitre “ Du connaisseur ” du Wenxin diaolong. Extrême-Orient Extrême-Occident, 2004, 10.3406/oroc.2004.1210 . hal-01294482

HAL Id: hal-01294482

<https://inalco.hal.science/hal-01294482v1>

Submitted on 29 Mar 2016

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Le désenchantement de Liu Xie. Postures et devoirs du critique littéraire selon le chapitre « Du connaisseur » du Wenxin diaolong

In: Extrême-Orient, Extrême-Occident. 2004, N°26, «De la difficulté de juger». Quelques ressources du mode critique en Chine et au Viêt Nam. pp. 33-53.

Abstract

Liu Xie's Disenchantment. Attitudes and Duties of the Literary Critic as stated in the chapter « Connoisseur » of the Wenxin diaolong

As a plea for the acknowledgement of belles-lettres and for the authority of the literary critic, the text whose reading we propose here, defines a range of criteria to evaluate works in terms of their formal, as well as their organic and normative aspects. The above mentioned evaluation is, however, merely preliminary to the perception of the internal disposition of the works, this being the ultimate objective in their appreciation, as if by empathy. Hence, given the bitterness created by the scarcity of just and true « connoisseurs », the difficulty of discernment in literary matters, and the inescapable partiality of the critic, Liu Xie sets out to transform the bitterness into enthusiasm, the difficulty into accessibility, and to redefine the position of the « connoisseur » as that of a reader sympathising with the author, capable of recognising exceptional works, thus contributing towards their beauty and standing surely for their good fortune.

Résumé

Plaidoyer pour la reconnaissance des oeuvres belles et pour l'autorité du littéraire, le texte dont on propose ici une lecture, définit un ensemble de critères d'évaluation des oeuvres considérées tant dans leurs dimensions les plus formelles que d'un point de vue organique et normatif. L'évaluation n'est cependant que préliminaire à la perception de la disposition interne des oeuvres, cette dernière étant l'ultime objectif de leur appréciation, comme par empathie. Partant de l'amertume suscitée par la rareté des «connaisseurs» justes et véritables, comme par la difficulté de discernement en matière littéraire et par l'inéluctable partialité du critique, Liu Xie (465-521) renverse l'amertume en enthousiasme, la difficulté en accessibilité, redéfinit la posture du «connaisseur» comme celle d'un lecteur en sympathie avec l'auteur, capable de reconnaître et de savourer les oeuvres exceptionnelles, contribuant à leur beauté même et garant de leur fortune.

Citer ce document / Cite this document :

Lavoix Valérie. Le désenchantement de Liu Xie. Postures et devoirs du critique littéraire selon le chapitre « Du connaisseur » du Wenxin diaolong. In: Extrême-Orient, Extrême-Occident. 2004, N°26, «De la difficulté de juger». Quelques ressources du mode critique en Chine et au Viêt Nam. pp. 33-53.

doi : 10.3406/oroc.2004.1210

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/oroc_0754-5010_2004_num_26_26_1210

**Le désenchantement de Liu Xie.
Postures et devoirs du critique littéraire
selon le chapitre « Du connaisseur » du *Wenxin diaolong***

Valérie Lavoix

Des deux plus importants ouvrages de critique littéraire composés en Chine sous les Six Dynasties (III^e-VI^e siècle), le premier constitue à certains égards une exception dans l'histoire de la théorie et de la critique littéraires chinoises. Achievé vers l'an 500 par Liu Xie (ca 465-521), le *Wenxin diaolong* (L'Esprit de littérature en dragon ciselé) se distingue manifestement, par sa forme et son ambition, des productions antérieures, contemporaines mais aussi ultérieures, tandis que la postérité allait s'inspirer bien plus résolument du *Shipin* (Classement des poètes) composé vers 515 par Zhong Hong (467?-518). En effet, l'architecture remarquablement élaborée des cinquante chapitres du *Wenxin diaolong*, son esprit d'exhaustivité et de système, la multiplication des perspectives et des accès ouverts à l'appréciation des auteurs et des œuvres confèrent à ce traité des caractéristiques situées à l'opposé de celles considérées comme les plus saillantes de la poétique chinoise: l'incidence des remarques et la juxtaposition des notes, des anecdotes relatives aux poèmes, des « propos » plus ou moins informels sur la poésie et les poètes (*shihua* et *cihua*). En revanche, on estime généralement que le *Shipin* a directement ouvert la voie – pour les anthologies critiques¹ et « normes pour la poésie » (*shige* ou *shishi*) des Tang comme pour les *shihua* des Song – d'un mode critique devenu stéréotypé, qui associe la citation de vers caractéristiques (du « style » ou de la « personnalité » du poète) et l'appréciation des œuvres en formules synthétiques volontiers originales.

On ne peut démontrer que Liu Xie et Zhong Hong se soient connus, mais la chose reste possible dans la mesure où ils ont fait partie de l'administration d'un même prince des Liang, Xiao Hong (473-526), entre 504 et 507 – et le *Wenxin diaolong* n'était probablement pas inconnu de Zhong Hong². Quoiqu'il en soit, ils se distinguent considérablement par leur projet en tant que critique. Le *Shipin* est par excellence une œuvre d'évaluation, comme le dit assez clairement son titre, puisqu'il impose et justifie le classement en trois

catégories (supérieure, moyenne et inférieure) des meilleurs poètes s'étant illustrés dans la seule poésie régulière pentasyllabe. Le traité de Liu Xie élabore tout à la fois une théorie et une histoire exhaustives de presque toutes les formes d'écrits – des formes poétiques nobles jusqu'aux prescriptions médicales –, illustrées de jugements esthétiques et normatifs sur les auteurs et les œuvres; une réflexion sur la création littéraire, sur les processus et les instances qui entrent en jeu de l'auteur à l'œuvre et de l'œuvre au lecteur; une dissertation technique et didactique sur les différents aspects de la rhétorique; un discours sur le sens de l'histoire, sur la place et la vocation sociales des gens de lettres.

Les préface et postface des deux ouvrages mettent en scène l'ambition de chacun bien différemment. Quoique Liu Xie et Zhong Hong procèdent tous deux, comme de droit, à l'inventaire des qualités et défauts des textes et ouvrages de leurs prédécesseurs en critique littéraire, le premier fustige avant tout le manque d'exhaustivité, d'à propos, le caractère sommaire, disparate, inefficace ou superficiel de l'un ou l'autre: «Chacun a éclairé un angle par un interstice, rarement ils ont considéré l'horizon tout entier³.» L'auteur du *Shipin* raille quant à lui le développement effréné des discours sur la poésie chez ses contemporains; tous se piquent d'en causer incessamment mais ne font que suivre leur goût personnel, les appréciations divergent et la confusion des valeurs règne: «On clame son avis à qui mieux mieux, sans nul critère sur lequel se fonder⁴.» Le *Classement des poètes* se présente donc comme une mise en ordre hiérarchique et raisonnée d'autant plus nécessaire que ses prédécesseurs ont soit omis de mettre en évidence l'excellence ou la médiocrité des œuvres (*youlie*), soit recueilli et mentionné sans discrimination tout ce qui leur tombait sous la main⁵. Mais paradoxalement, et bien que la préface du *Shipin* livre des réflexions particulièrement riches quant à la théorie et à l'histoire de la poésie, Zhong Hong n'y élabore nulle théorie sur l'art et la manière de juger les poètes. Il se contente presque d'affirmer:

En tant que technique, la poésie est susceptible d'être clairement «connue» (*zhi*, appréciée et jugée); on peut dire par analogie qu'elle l'est presque autant que [la technique] des jeux de tablettes et d'encerclement⁶.

C'est donc vers l'ambitieux *Wenxin diaolong* qu'il faut se tourner pour trouver une réflexion sur la critique littéraire chinoise à l'époque où celle-ci achève sa première maturation – sur le terreau de considérations antérieures qui émaillent, par exemple, plusieurs chapitres du *Baopuzi waipian* de Ge Hong (ca 283-343)⁷. Car Liu Xie ne s'est pas privé de consacrer un chapitre de son traité (l'un des tout derniers) à la redéfinition des devoirs et fonctions du juste «connaisseur» des belles-lettres, et ce tant du point de vue de

l'appréciation que de l'évaluation, de la perception que du jugement des œuvres. L'énoncé didactique de conseils et méthodes lui permet même de définir idéalement la compétence et la posture du critique à la fois comme celles d'un juge et d'un révélateur des valeurs : « On pèse le principe interne comme sur une balance, on reflète l'expression littéraire comme en un miroir⁸. » Mais la caractéristique la plus manifeste de ce quarante-huitième chapitre est qu'il procède avant tout à une véhémence dénonciation des travers et des écueils menaçant tout regard critique. Cette dénonciation emprunte maintes fois le ton de l'amertume et du regret, ce dont la « Déclaration d'intention » (« Xuzhi »), ou postface du *Wenxin diaolong*, livre une confirmation singulière : Liu Xie affirme là en effet avoir exposé dans le chapitre « Du connaisseur » son « désenchantement » (*chaochang*)⁹. Il emploie alors le vocabulaire caractéristique des *Chuci* (Chants de Chu, IV^e s. av. J.-C. – II^e s. ap. J.-C.), anthologie qui incarne par excellence le registre de la lamentation et de la frustration, puisque sa figure emblématique – le poète Qu Yuan (fin du IV^e s. ap. J.-C.), mythe du ministre injustement calomnié et banni – incarne elle-même le sentiment pathétique à la fois de son propre échec et de sa propre valeur. On va donc lire ici la profession de foi d'un critique, l'auteur du *Wenxin diaolong*, dont le « désenchantement » est sans doute digne d'intérêt et d'interrogation.

Difficulté de la reconnaissance des œuvres

C'est en vérité par le seul titre attribué à ce chapitre que Liu Xie s'impose une posture initiale fatalement douloureuse : dès lors qu'il aborde la question sous l'angle de l'appréciation et de l'entendement des œuvres, dès lors qu'il disserte « Du connaisseur » (« Zhiyin ») désigné par l'analogie figée du bon « entendeur de l'harmonie » (*zhiyin*)¹⁰, il ne saurait de fait chanter lui-même que plaintivement. Car depuis que la fable, selon laquelle le joueur de cithare Boya rompit les cordes de son instrument après la mort de Zhong Ziqi – le seul homme qui sût jamais apprécier et « entendre l'harmonie » de sa musique¹¹ –, s'est enracinée dans la *vulgate* chinoise, la plainte est en effet devenue rengaine : l'entendement de la musique est bien ardu et les connaisseurs sont trop rares. De nombreux poètes l'ont entonnée depuis les Han¹², tandis que Cao Pi (187-226) et Ge Hong la destinaient déjà aux devoirs de la critique¹³. Pour introduire son propos, Liu Xie sacrifie à son tour à l'usage, au prix d'une pesante tautologie :

Comme il est difficile de connaître l'harmonie ! L'harmonie est difficile à connaître en vérité, et le connaisseur est bien difficile à trouver : trouver un connaisseur de l'harmonie n'est donné qu'une fois au long de mille années¹⁴ !

Celle-ci lui vaudra l'annotation suivante du célèbre bibliographe Ji Yun (1724-1805), par ailleurs commentateur du *Wenxin diaolong*: «Le mot “difficile” est l'ossature du chapitre tout entier.»

Ce postulat initial joue en effet un rôle essentiel dans les démonstrations successives des écueils et devoirs de la critique au fil du chapitre. Son emphase resurgit parfois en des exclamations où l'amertume se mêle de colère et de mépris supérieur: Liu Xie se lamente ainsi sur les chefs-d'œuvre méconnus condamnés au sort des «jarres où fermente le soja» (*jiangbu*)¹⁵. Il fait alors allusion à l'acerbe remarque de Liu Xin (?-23 ap. J.-C.), qui décourageait Yang Xiong (53 av. J.-C.-18 ap. J.-C.) d'enseigner ses *Taixuan* (Mystère suprême) et *Fayan* (Propos modèles) aux rares et médiocres disciples qui lui restaient sur ses vieux jours: «Que feront-ils du *Mystère* s'ils sont incapables de comprendre le [*Livre des*] *Mutations* (*Yi [jing]*)? Je crains que la postérité ne s'en serve pour couvrir la jarre à soja¹⁶.» Vers la fin du chapitre, Liu Xie fustige comme de droit le goût vulgaire, et convoque cette fois le *Zhuangzi* et Song Yu, le premier au sujet d'une chanson populaire qui faisait rire aux éclats les villageois sourds à la grande musique¹⁷, le second, au contraire, pour un chant qui ne fut repris en chœur que par quelques dizaines de gens de Ying – «plus la mélodie est élevée, plus rares sont ceux qui savent la reprendre en chœur»¹⁸:

Par l'égarement de la perception vulgaire, ce qui est profond se voit rejeté quand le superficiel remporte le succès. C'est pourquoi Zhuang Zhou raillait la chanson «Brisons (le rameau) de saule», et Song Yu se lamentait pour l'air de «La neige immaculée»¹⁹.

Mais pour voir le critique fonder en légitimité la posture qu'il prétend redéfinir, il faut revenir aux motifs principaux de son amertume, dont le premier est l'égarement du jugement. Liu Xie évoque et développe trois raisons pour lesquelles l'appréciation des œuvres est trop souvent injuste, quand elle n'est pas simplement erronée ou stupide: le préjugé en faveur des anciens contre les modernes; la rivalité jalouse ou infatuée des littérateurs contemporains; l'ignorance de ceux qui parlent sans savoir. Ce faisant, il puise allègrement, de manière inavouée ou explicite, dans l'abondante littérature antérieure qui a fait de ces motifs de véritables lieux communs. Ainsi, le thème du mépris réservé aux auteurs vivants est illustré par deux allusions historiques célèbres: le futur empereur Shihuang de Qin (259-210 av. J.-C.) et l'empereur Wu des Han (r. 141-87 av. J.-C.) admirèrent – respectivement – le penseur Han Fei (280-233 av. J.-C.) et le poète Sima Xiangru (179-111 av. J.-C.) aussi longtemps qu'ils les crurent disparus, mais l'un des deux auteurs fut emprisonné, l'autre mal employé, une fois que

chacun fut entré à la cour de son souverain. Après de nombreux ouvrages connus pour avoir tenu le même discours indigné²⁰, Liu Xie dénonce donc ces «connaisseurs [qui] depuis toujours méprisent leurs pairs et regrettent les anciens». Mais il se plaît également à rappeler en passant quelle similarité l'appréciation des auteurs peut avoir avec celle des officiers – grande affaire de tout gouvernement –, et emprunte au registre politique l'adage suivant : «On n'a que faire de celui qui se présente à vous chaque jour ; on se languit de celui dont la réputation vous arrive de loin²¹.»

Quant à fustiger les littérateurs qui déprécient trop orgueilleusement leurs rivaux, Liu Xie rend à Cao Pi la célèbre formule par laquelle ce dernier introduisait son «Lunwen» (De la littérature). «Lorsque l'empereur Wen de Wei disait que “les gens de lettres se dénigrent mutuellement”, ce n'était pas un vain mot.» Cao Pi citait en exemple une raillerie de Ban Gu (32-92) envers Fu Yi (?-90), quoique tous deux fussent «frères» en littérature : «Une fois son pinceau en action, il est incapable de s'arrêter», et Liu Xie le cite à son tour fidèlement²². Avec quelque piquant, il poursuit la démonstration au détriment du propre frère (ô combien rival) de Cao Pi, Cao Zhi (192-232) : celui-là ne ménageait pas son collègue Chen Lin (?-217) : « Il se prétend capable de la même manière que Sima Xiangru, tel celui qui voudrait peindre un tigre et ne réussirait pourtant qu'à dessiner un chien²³.» En revanche, l'orgueilleux Cao Zhi approuva sans réserve Ding Yi (?-220), lorsque ce dernier lui demanda humblement d'embellir l'une de ses pièces brèves²⁴.

Une fois dénoncés ces travers par trop funestes et communs, l'égarement du jugement de ceux qui «vénèrent les anciens en méprisant les modernes», «rabaissent autrui en s'exaltant eux-mêmes», «se fourvoient hors du vrai en donnant crédit au mensonge»²⁵, Liu Xie aborde la problématique centrale de sa réflexion, la difficulté même du discernement en matière littéraire. Celle-ci serait due avant tout à la nature même de l'objet considéré. L'idée n'est aucunement inédite, mais démontrée de la manière suivante : «La disposition interne des œuvres est difficile à apprécier ; nul ne peut prétendre qu'elle soit aisée à discerner», par contraste avec des objets ou créatures que leur forme sensible rend aisément «vérifiables». Or ceux-là mêmes peuvent être méconnus ou mal jugés, et Liu Xie rappelle en une litanie de *loci classici* comment une «licorne» (*lin*) fut prise pour un daim, un faisan pour un phénix, une pierre illuminant la nuit pour un caillou maléfique, un faux jade de Yan pour le joyau le plus précieux²⁶. Le fait que telle ou telle forme sensible (*xing*^a), observable par l'œil à la lumière du jour, puisse néanmoins être l'objet d'une perception erronée suffit donc à établir – et consolider tout en même temps – le postulat de difficulté quant à l'appréciation de la disposition interne des œuvres littéraires (*wenqing*). Car la démonstration ne

tire en réalité jamais argument des caractéristiques précises de «l'objet» littéraire²⁷: celles-ci pourtant se trouveront au cœur des conseils et injonctions méthodologiques que Liu Xie va énoncer quant à l'évaluation des œuvres, tandis que la perception de leur «disposition interne» sera le but explicite et ultime de cette méthode détaillée.

De l'évaluation à l'entendement

La littérature secondaire reconnaît assez unanimement au texte «Du connaisseur» l'apport que constitue l'énumération de six «observations», critères à prendre en considération au premier chef dans l'appréciation des œuvres, pour permettre de rendre manifestes «leur excellence ou leur médiocrité» (*youlie*): il s'agit donc bien de critères de jugement.

En premier lieu observez l'établissement de la forme,
en second observez la disposition de l'expression,
en troisième observez la permanence et l'innovation,
en quatrième observez l'insolite et le régulier,
en cinquième observez allusions et significations,
en sixième observez les lois de la musicalité²⁸.

Quoique le terme d'observation (*guan*) soit repris d'un système antérieur, défini par Liu Shao (actif *ca* 210-245) pour la connaissance des hommes et l'estimation des talents, en vue de leur recrutement, dans le neuvième chapitre de son *Renwu zhi* (Traité des caractères)²⁹, le système de Liu Xie peut bien être inédit en effet, dans la mesure où il renvoie explicitement à différents chapitres et parties du *Wenxin diaolong* tout entier.

De même que l'établissement de la forme (*weiti*) en fonction d'un sentiment ou d'une disposition interne (*qing*) est l'étape initiale de la «fonte» ou conception d'une œuvre³⁰, son observation est ici première. Et comme la forme d'une œuvre (*ti*) est tout à la fois générique, organique et normative, l'ensemble des chapitres 6 à 25 du traité consacrés aux genres poétiques et prosaïques sont ici concernés. L'apprenti connaisseur y trouve d'ailleurs, outre la définition fonctionnelle, les caractéristiques esthétiques et les prescriptions fondamentales de chaque forme d'écrit, l'histoire critique des meilleurs et moins bons auteurs s'y étant illustrés. Quant à la disposition de l'expression (*zhici*), elle est affaire de stylistique comme de linguistique: de prolixité ou de concision, d'agencement des propositions et paragraphes, de parallélismes, de tropes tels qu'analogie et incitation, de pertinence lexicale et de fautes de goût dans l'emploi des mots. Je fais ici allusion à quelques-uns des chapitres³¹ composant le cœur du traité technique et rhétorique du *Wenxin*

diaolong, où prescriptions et proscriptions à l'usage de l'apprenti littéraire se proposent aussi bien au connaisseur, tant elles sont illustrées d'exemples et de considérations critiques. Il en va de même pour la matière des deux dernières observations, puisque les allusions illustrant par analogie telle idée ou signification (*shiyi*), et les lois de la musicalité (*gongshang*) – autrement dit de l'euphonie, notamment tonale –, renvoient à deux chapitres du même traité technique³².

Les notions complexes sur lesquelles doivent porter les troisième et quatrième observations jouent un rôle crucial dans le déploiement du discours d'évaluation : à la croisée entre le jugement normatif le plus sévère et la reconnaissance de toutes les inventions possibles, elles fondent en effet la perspective du critique historien et normatif dans l'ensemble du *Wenxin diaolong* : où les classiques sont posés en ancêtres de toutes formes d'écrits, modèles atemporels et aunes de la régularité, tandis que les *Chants de Chu* s'imposent comme première œuvre littéraire insolite (*qiwen*)³³, et comme innovation (*bian*) première ouvrant l'horizon de toute évolution ultérieure dans l'histoire des belles-lettres³⁴. Insolite et régulier (ainsi qu'on propose de traduire ici *qi zheng*) d'une part, permanence et innovation (*tong bian*) de l'autre, appartiennent de façon comparable deux contraires parfaitement indissociables. Ainsi, le fait qu'une œuvre soit amputée de toute régularité la condamne à une vaine excentricité :

Quoique l'insolite et le régulier s'opposent, il convient de comprendre l'un et l'autre pour les maîtriser ensemble. [...] Le talent longuement exercé sait maintenir la régularité tout en dispensant l'insolite ; l'impétueux au savoir trop neuf perd la régularité à force de poursuivre l'insolite³⁵.

Qu'une autre se réfère exclusivement à un modèle trop proche, elle échoue alors à s'insérer dans la permanence (*tong*) d'une référence aux modèles plus anciens et canoniques. Elle se prive par là même de la possibilité d'une innovation indispensable contre le péril de l'imitation, et qui permet potentiellement le dépassement du modèle :

Le bleu provient de l'indigo et le rouge de la garance ; quoique tous deux surpassent la couleur originelle [des plantes]³⁶, ils ne sauraient permettre une nouvelle transformation. [...] En effet, pour teindre [la soie] en bleu ou rouge, il faut bien revenir à l'indigo ou la garance ; pour rectifier l'extravagance comme l'inconsistance, on fait retour et se modèle sur l'instruction des classiques. Avec qui sait fonder son choix entre l'essence et l'ornement, comme prendre la mesure de l'élégance et du vulgaire, on peut parler d'innovation dans la permanence³⁷.

La position centrale de ces troisième et quatrième observations, les plus résolument concernées par le préjugé esthétique, n'est pas le fait du hasard.

Elle relègue en dernières positions les dimensions textuelles qui peuvent sembler les plus simples à discerner, parce qu'immédiates et concrètes. L'établissement de la forme et la disposition de l'expression ne sauraient certes être évalués sans solliciter un ensemble complexe de considérations, mais à l'instar des allusions et de l'euphonie, ces deux premiers critères semblent envisager l'œuvre littéraire dans sa dimension formelle la plus sensible. On trouve dans le chapitre « Adéquation et cohérence » (« Fuhui ») du *Wenxin diaolong* une autre liste confirmant cette complémentarité entre sentiment (dont dépend la forme organique et normative), expression, allusions et musicalité : elle énumère quatre dimensions de l'œuvre littéraire que la pensée doit élaborer au moment de sa conception, et qui constituent un ensemble organique. Celui-ci est d'ailleurs comparé au corps humain, car :

Les allusions et significations en constituent l'ossature et la moelle, l'expression et l'ornementation la chair et la peau, la musicalité le souffle et la voix³⁸.

Une telle physiologie de la création littéraire trouve donc écho dans l'établissement de critères d'évaluation concrets, grâce auxquels l'œuvre se constitue en objet « sensible » de jugement. De nombreux lecteurs du chapitre « Du connaisseur » ont d'ailleurs jugé que les « six observations » s'intéressaient, étonnamment, à la forme plus qu'au fond : c'est négliger que l'établissement de la forme dépend du sentiment – de même que la première des quatre dimensions élaborées à l'étape de la conception de l'œuvre considérée comme un ensemble organique associe « le sentiment et l'intention (qui) en constituent l'intelligence spirituelle »³⁹.

Car les « six observations » ne sont en vérité que le premier temps du processus d'appréciation des œuvres littéraires⁴⁰, celui qui permet d'évaluer « leur excellence ou leur médiocrité ». Le second temps, par contraste, semble s'éloigner de tout jugement de valeur pour ne rechercher que compréhension et connaissance. Il est de surcroît aussi peu explicatif que la liste des six observations peut sembler méthodique, mais il n'est pas moins impératif :

Lorsqu'on compose une œuvre, le sentiment s'ébranle puis l'expression advient ; lorsqu'on observe une œuvre, on ouvre le texte afin de pénétrer son sentiment (sa disposition interne, *qing*). Si l'on suit le cours de l'onde et remonte jusqu'à la source⁴¹, [le sentiment] le mieux caché sera manifeste.

De qui vécut en époque lointaine, on ne peut voir le visage ; il suffit pourtant de scruter son œuvre pour voir son esprit. Nulle œuvre du passé n'est jamais trop profonde : redoutez seulement que votre discernement ne soit lui-même superficiel⁴².

La théorie littéraire chinoise a enraciné son vocabulaire et ses présupposés dans la dichotomie et l'interaction entre l'intériorité du poète et l'extériorité

du monde, mais également du poème. Dans le contexte plus général de la pensée chinoise, une telle dichotomie ne signifie ni coupure ni discontinuité. Et l'idée d'un cheminement menant de l'extérieur à l'intérieur, à rebours du processus créatif jusqu'au sentiment, s'impose donc comme par évidence. La formulation de Liu Xie est aussi limpide quant à la position du connaisseur que celle du *Maoshi* « Daxu » (« Grande préface » au *Livre des poèmes [selon la tradition dite] des Mao*, 1^{er} s. ap. J.-C.) sur l'origine des *Poèmes* :

Ce qui réside en l'esprit est une intention ; ce qui est émis par le verbe est un poème. Le sentiment s'ébranle dans l'intériorité et prend forme dans le verbe⁴³.

Parmi les nombreuses variations sur ce thème que contient le *Wenxin diaolong*, à l'instar de maint texte de poétique, on peut citer celle-ci :

Quand le sentiment s'ébranle, le verbe prend forme ; quand le principe interne advient, le texte apparaît. C'est que suivant l'invisible on parvient au manifeste ; se fondant sur l'interne, l'externe correspond⁴⁴.

Solidement campé sur le postulat que toute création littéraire est une extériorisation, un avènement spontané matérialisé par le verbe ou l'expression stylistique, on peut en effet placer le connaisseur face à un « objet » envisagé comme un contenant susceptible d'être scruté, ouvert et pénétré. Cet objet est donc à la fois observable à l'aune de critères d'évaluation précis – qui n'ont pas été énumérés sans contribuer à lui donner corps – et connaissable jusqu'au tréfonds : puisque l'externe correspond adéquatement à l'interne, le chemin menant de l'invisible au manifeste est susceptible d'être rebroussé. Ainsi, tandis que l'immédiateté postulée dans l'expression lyrique des sentiments (*qing*) impose comme objectif ultime de l'appréciation la disposition interne (*qing*) de l'œuvre – pourtant « difficile à apprécier » –, de même la stabilité d'un dualisme appariant l'interne à l'externe et le caché au manifeste ouvre la possibilité d'une paradoxale – mais non illusoire – « transparence du texte ». La posture initialement amère devant la difficulté de l'entendement en matière littéraire peut désormais être radicalement renversée :

Or, quand l'esprit [de Boya] était tendu vers les monts ou les eaux, sa cithare exposait (*biao*) ses sentiments⁴⁵.

On sait en effet que selon le *Liezi*, Zhong Ziqi « obtenait chacune des pensées de Boya », si bien que le musicien finissait par se demander « où (ses) sons pourraient jamais se dérober » à une telle écoute⁴⁶. Aussi Liu Xie poursuit-il :

À plus forte raison, comment le principe interne pourrait-il rester dissimulé, de ce qui prend forme à l'extrémité du pinceau ? Car l'esprit perçoit les principes internes, tout comme l'œil perçoit les formes sensibles : pour l'œil clairvoyant,

nulle forme n'est indiscernable ; pour l'esprit perspicace, nul principe ne se tient hors d'atteinte⁴⁷.

Pour une partialité bien tempérée

Encore faut-il que l'esprit soit perspicace. Car s'il est un point en revanche sur lequel Liu Xie ne se fait aucune illusion, c'est assurément le fait que l'appréciation et l'évaluation des œuvres pâtissent de la partialité *a priori* inévitable du connaisseur. J'en viens ici au second écueil opposé au bon discernement en littérature, et qui ne tient pas à la nature de « l'objet » considéré mais au sujet qui le considère :

L'entendement aime souvent avec partialité, car nul n'est parfaitement complet. [...] On s'exclame et déclame devant ce qui convient à soi-même, dédaigne et rejette ce qui diffère de soi. Chacun ne détient la compréhension que d'un angle unique, mais prétend considérer les variations entre dix mille aspects⁴⁸.

L'idée n'est pas nouvelle, et se trouvait notamment développée par Ge Hong sous la forme d'un reproche adressé à ses contemporains :

Ils affectionnent ce qui leur est semblable et détestent ce qui diffère d'eux-mêmes, estiment ce qui concorde avec eux et méprisent ce qui emprunte un autre chemin. Or les formes des belles-lettres sont bien difficiles à apprécier avec précision. Celui qui ne trouve beauté qu'à ce qui flatte ses oreilles, qui se réjouit seulement de ce qui sied à son esprit [...], ne fait pas autre chose que méconnaître l'absence de raffinement (ou d'assaisonnement) de la grande soupe, en se fondant sur les saveurs acide et salée des prunes et du sel⁴⁹.

Des considérations plus générales sur le fait que les goûts diffèrent d'un auteur à l'autre, ou que chacun tend à mépriser les défauts d'autrui en vertu de ce à quoi il excelle lui-même, étaient présentes dès les premiers textes de critique littéraire⁵⁰. Le discours sur la rareté des talents complets, sur les lacunes et points forts particuliers des littérateurs s'est par ailleurs amplement développé au cours des Six Dynasties, depuis que les théories de la connaissance et de l'évaluation des hommes du *Renwu zhi*⁵¹ ou du « Siben lun » (Essai sur les quatre fondements) de Zhong Hui (225-264)⁵² ont débattu des rapports entre disposition naturelle (*xing*^b) et « talent » (*cai*). La pratique sociale et culturelle de la caractérologie, dont témoignent tant le *Shishuo xinyu* (Nouveaux Propos mondains ; compilé vers 430 par Liu Yiqing [403-444]) que les histoires dynastiques couvrant la période, révèle combien l'appréciation et l'évaluation des hommes se sont enrichies de valeurs telles que la fidélité à soi-même, le « par soi-même ainsi » (*ziran*), et plus encore

d'une conscience exacerbée de l'infinie multiplicité des tempéraments et dispositions naturelles.

En critique littéraire, cette évolution se manifeste principalement par la généralisation d'appréciations sur les œuvres énoncées (de manière souvent plus impressionnante que dénotative) sous forme de qualités, propensions et dispositions corrélées aux tempéraments des auteurs. Comme le *Shipin* de Zhong Hong quelques années plus tard, le *Wenxin diaolong* incarne la première maturité de ce mode critique si caractéristique de la tradition chinoise⁵³, et s'efforce de surcroît d'en élaborer le fondement théorique. L'ensemble du chapitre «Tixing» (Formes et dispositions naturelles) propose ainsi la confrontation d'une typologie de huit formes stylistiques normatives avec la variété potentiellement infinie des qualités stylistiques effectives des œuvres, en fonction des dispositions naturelles des auteurs⁵⁴. Dès lors, on s'étonne peu que la partialité du critique, en tant que lecteur et non pas auteur des œuvres, ne soit pas seulement présentée par Liu Xie comme une affaire de goût et d'inclination subjective, mais également de tempérament ou disposition naturelle :

Tel, plein d'exaltation, accueille la mélodie en battant la mesure ; tel autre, tout de retenue, frappe le sol du pied devant ce qui se tient secret ; tel, à l'intelligence frivole, sent son cœur exulter lorsqu'il contemple une joliesse ; tel autre, affectionnant l'insolite, tend l'oreille subjugué au son d'une étrangeté⁵⁵.

Une telle emphase pour décrire le plaisir irrésistible de trouver dans une œuvre des qualités conformes à son tempérament ou à son goût personnels me paraît nuancer le ton de réprobation adopté par ailleurs pour fustiger la partialité de tout aspirant connaisseur. Cette description n'illustre d'ailleurs que l'émerveillement «devant ce qui convient à soi-même», et non pas le rejet de «ce qui diffère de soi». La dénonciation du second écueil au bon discernement des œuvres cède un instant le pas devant la reconnaissance du rapport de sympathie entre l'œuvre et son critique, et semble presque annoncer le renversement du «désenchantement» initial en profession de foi enthousiaste.

Le développement didactique du chapitre «Du connaisseur» propose néanmoins recettes et prescriptions visant à contrecarrer l'aveuglement par lequel «celui qui regarde en direction de l'orient ne voit pas le mur à l'occident»⁵⁶. Dans un premier temps, Liu Xie se contente d'appliquer à l'appréciation des belles-lettres les conseils que d'autres ont formulés au sujet de la connaissance de la musique ou des armes :

Vous ne saurez les notes que lorsque vous aurez joué mille morceaux, vous ne connaîtrez les armes qu'après avoir observé mille épées⁵⁷.

L'exigence d'une pratique assidue et d'une vaste connaissance du domaine peut sembler bien convenue. Mais elle est aussitôt renforcée, en quelque sorte revitalisée, par un emprunt à la terminologie bouddhique (procédé rhétorique assez courant sous les Six Dynasties en général, et chez Liu Xie en particulier) : s'il faut élargir son corpus de références, c'est afin d'être capable d'«illuminer complètement» (*yuanzhao*). Or cette complète illumination n'est rien moins que l'apanage de la connaissance parfaite (*zhongzhi*, connaissance parfaite de toutes choses et de leurs relations) des bouddhas⁵⁸; ou encore, elle est cette capacité de «réfléchir tout alentour» propre au miroir de la parfaite sagesse (*huijing*)⁵⁹. Mais qu'on ne s'y trompe pas, Liu Xie ne prétend sans doute pas sérieusement définir la posture du connaisseur comment étant l'apanage du seul «éveillé». L'emploi d'une expression bouddhique est ici comme souvent un tour d'emphase, grâce auquel l'injonction se fait ambitieuse et solennelle. Cette dernière s'accompagne en l'occurrence de conseils plus ordinaires : l'aspirant connaisseur ne doit pas seulement éduquer son regard, mais aussi contraindre son sens du jugement ; s'interdire «tout parti pris quant à l'importance relative», «toute partialité en fonction des affections et aversions». L'injonction est formulée cette fois comme un pur et simple effort sur soi, dont le moyen est cependant indiqué par le détour d'une analogie :

Contemplez les pics altiers afin de leur comparer les monticules ; considérez les flots océans pour mieux leur opposer les trous d'eau⁶⁰.

Il s'agit donc de conquérir la relativité du jugement par la confrontation des extrêmes : de tempérer méthodiquement sa partialité initiale, et d'ouvrir son système de valeurs à tous les possibles.

On peut d'ailleurs sans doute lire dans cette même logique de relativité, par la considération des différences, des contraires et des degrés extrêmes, la définition du connaisseur que Liu Xie livre plus loin, comme incidemment : «Seul le connaisseur sait voir l'exceptionnel (le dissemblable, l'extraordinaire, *yi*)⁶¹.» La formule vient en réalité commenter un vers attribué à Qu Yuan, plainte de l'homme rare en qui s'accordent l'ornement et l'essence : «La multitude méconnaît cette parure exceptionnelle (*yicai*) qui est mienne⁶².» Elle est donc encore empreinte de cette indignation, contre le goût vulgaire, qui resurgit au long du chapitre «Du connaisseur». Néanmoins, cette formule résonne de manière bien plus positive après qu'ont été livrées les injonctions d'observer les œuvres selon les critères de «l'innovation» et de «l'insolite», ou encore de «contempler pics altiers» et autres «flots océans».

En guise d'heureux épilogue

Le critique Liu Xie invoque ici (comme le plus souvent) la figure orgueilleuse et superbe de Qu Yuan en parfaite sympathie, mais celle-ci n'est plus seulement fondée sur la posture conventionnelle du désenchantement et de l'amertume. Car si Liu Xie se présente lui-même en admirateur complice et quelque peu élitiste du poète «exceptionnel», c'est qu'il lui emprunte aussi bien sa superbe et son orgueil. De la sympathie découle assez naturellement l'affirmation enthousiaste des plaisirs promis au véritable connaisseur :

Profonde connaissance et discernement subtil promettent un enchantement intérieur tout d'allégresse; de même [l'ascension] d'une terrasse au printemps réjouit la multitude, belle musique et bonne chère retiennent l'hôte de passage⁶³.

L'attention accordée ainsi aux joies de l'appréciation est sans doute cohérente avec le fait que l'entendement des œuvres, l'accès à leur «disposition interne» ont auparavant prévalu sur leur évaluation, fondée sur des critères précis. Dans un même élan, la promesse d'enchantement s'accompagne d'un ultime plaidoyer en faveur tant des belles-lettres que de leur juste reconnaissance :

S'il est vrai que l'orchidée, reine des senteurs⁶⁴, embaume davantage quand on la porte et qu'on l'aime, les écrits sont aussi splendeur souveraine, dont la beauté paraît lorsqu'on les savoure et les explore. Homme de bien qui êtes connaisseur, puissiez-vous porter là votre attention⁶⁵ !

On entend certes ici le vibrant espoir que les belles œuvres ne restent pas méconnues du public et de la postérité, une proclamation de la gloire des belles-lettres à l'échelle du pays tout entier, mais aussi la légitimation suprême du rôle du critique, sans qui les œuvres, justement, pourraient bien être moins belles. Ainsi les littérateurs sont-ils prévenus de devoir respect et gratitude au puissant connaisseur. De manière parfaitement allusive, Liu Xie leur adresse le même avertissement dans sa postface, au moment où il parachève sa profession de foi personnelle en tant qu'auteur du *Wenxin diaolong*, où il jure de l'indépendance et de la justesse de son propre jugement :

Dans l'évaluation critique des œuvres du passé, il m'arrive d'être d'accord avec les discours plus anciens. Ce n'est point alors que je répète en écho le tonnerre⁶⁶, mais qu'en pareil cas il m'est impossible de [juger] différemment. Lorsque je me distingue des avis de mes prédécesseurs, ce n'est pas que je m'y oppose par fantaisie, mais que par raison il m'est impossible d'être d'accord avec eux. Je m'oppose ou m'accorde [aux jugements d'autrui] sans considération de leur époque; car en «déchirant les chairs et séparant les veines», je ne m'occupe que de trancher à bon escient.⁶⁷

La métaphore quasi chirurgicale dont use Liu Xie dans la dernière phrase de ce passage pourrait être paraphrasée mieux dans le ton, et avec moins de crudité : « en distinguant les principes internes par un jugement pénétrant, je ne m'occupe que de trancher à bon escient ». Mais cette métaphore est une citation littérale de l'« Exposition sur la capitale occidentale » de Zhang Heng (78-139) qu'il convient de situer dans son contexte initial, fort imagé, afin de comprendre toute la portée de l'allusion :

Les conseillers itinérants des cinq districts,
Les maîtres en argument et disputation,
Causaient dans les rues et débattaient dans les venelles,
Décochaient leurs traits pointant qualités et défauts,
Disséquaient jusqu'aux plus infimes mesures,
Déchiraient les chairs et séparaient les veines.
Ce qu'ils aimaient se voyait pousser des ailes,
Ce qu'ils détestaient se couvrait d'ulcères⁶⁸.

Car ces vers contiennent l'un des composés les plus courants pour désigner le fait de « critiquer », de « juger » « qualités et défauts » (*zangpi*)⁶⁹. Et s'ils ne décrivent certes pas à l'origine la toute puissance d'un arbitre du bon goût en littérature, d'un faiseur de réputations dans le monde et l'histoire des lettres, ils offrent en effet au critique un modèle tentant. Quoi qu'il ne l'énonce pas explicitement, l'auteur du *Wenxin diaolong* se plaît sans doute à emprunter une telle posture, qui promet le succès à ceux qu'il vante et l'infamie à ceux qu'il mésestime.

La fin du chapitre « Du connaisseur » propose donc une ouverture et un renversement de la problématique initiale, qui avait pourtant été si douloureusement posée. Voici le connaisseur promu témoin et révélateur des talents exceptionnels, adjuvant ou garant de la beauté et de la fortune des chefs-d'œuvre – à la fois par le plaisir de son appréciation en tant que lecteur, et par le pouvoir de son jugement en tant que critique. Le désenchantement originel s'est dans le même temps dissimulé sous la parure d'un optimisme quasiment triomphal. Un tel renversement de perspective aura évidemment été rendu possible par l'énoncé, au cœur du chapitre, de conseils et d'injonctions aux aspirants connaisseurs : l'amertume de la posture initiale peut donc être comprise comme une simple justification du chapitre lui-même, dont le questionnement et la méthode sont très nécessaires, et dans le même temps comme une légitimation du *Wenxin diaolong* tout entier.

Le désenchantement de Liu Xie n'est assurément pas l'humble aveu d'un sentiment d'échec ou de découragement au moment où l'entreprise critique que constitue l'ensemble de son traité se voit parachevée. Il est bien plutôt l'effet d'une compassion très solidaire pour tous les auteurs injustement

méconnus dont Liu Xie fut bel et bien, si l'on en croit ses biographes : son propre talent littéraire ne fut reconnu par ses contemporains que lorsqu'il l'exerçait en tant que clerc du bouddhisme⁷⁰, et le recueil de ses œuvres dut être assez tôt perdu⁷¹. D'ailleurs, si le chapitre «Zhiyin» est explicitement dédié aux «gens de bien connaisseurs» que l'auteur appelle de ses vœux, le *Wenxin diaolong* constitue avant tout et à maints égards un manuel du bon littérateur, et c'est à ce dernier que Liu Xie s'adresse toujours ici en définitive ; par son désenchantement solidaire comme par son enthousiasme de lecteur, par le sentiment de son empathie comme par la conscience de son pouvoir en tant que critique.

NOTES

1. On a supposé que le *Shipin* put illustrer son classement des meilleurs poètes en pentasyllabe par des œuvres choisies, mais l'hypothèse est difficile à démontrer : voir Bernhard Führer, *Chinas erste Poetik*, p. 179, note 35. Il n'en reste pas moins une «anthologie virtuelle» : voir François Martin, «Les anthologies dans la Chine antique et médiévale», p. 23-25.
2. Voir notamment Kōzen Hiroshi, «*Bunshin chōryū to Shihin*» ; Bernhard Führer, *Chinas erste Poetik*, p. 8-9 et 180 ; Valérie Lavoix, *Liu Xie (ca 465-ca 521)*, p. 112 et 329, 347-348, 361. Quant au fait que Zhong Hong ne mentionne ni le *Wenxin diaolong* ni son auteur, l'explication proposée par Bernhard Führer est plausible : Liu Xie était encore vivant lorsque le *Shipin* fut composé.
3. Littéralement «toutes les routes du carrefour», «Xuzhi», 50.1915. Pour l'inventaire complet des qualités et défauts des prédécesseurs, voir également 50.1918 et 1922-3.
4. *Shipin*, «Xu» (shang), p. 3-4.
5. *Shipin*, «Xu» (zhong), p. 4.
6. *Shipin*, «Xu» (shang), p. 4. On pense que le *Shipin* a pu s'inspirer de classements (*pin*) antérieurs de peintres, calligraphes et joueurs d'échecs.
7. Ces chapitres sont étudiés par Sandrine Marchand dans sa thèse de Doctorat : *Du naturel au littéraire*.
8. «Zhiyin», 48.1852. Sur cette formule, voir ci-dessous note 59.
9. «Xuzhi», 50.1927.
10. *Yin* est ici traduit «harmonie» (plutôt que tonalité, timbre ou mélodie) en référence à la distinction formulée par le «Mémoire sur la musique» : les sons (*sheng*) se répondent et engendrent une variation qui constitue une forme appelée harmonie (*yin*) ; la juxtaposition des (intervalles) harmoniques, lorsqu'ils sont interprétés par les instruments avec l'accompagnement des danses, se nomme musique (*yue*) (*Liji*, «Yueji», p. 1527a). Les animaux entendent les sons mais non l'harmonie, les gens du commun entendent l'harmonie mais non la musique, seul l'homme de bien est capable d'entendre la musique (*zhiyue*) (*ibid.*, p. 1528a-b). Quoique cette distinction soit en partie contredite par le chapitre

«Zhiyin» du *Wenxin diaolong*, ne serait-ce que dans la mesure où «l'entendement de l'harmonie» y est plutôt l'apanage de l'homme de bien et non celui des gens du commun, la définition de *yin* comme rapport harmonique ou modal entre les sons reste partiellement valide, une fois transposée à la matière littéraire dont on cherchera à pénétrer la «disposition interne».

Dans le *Lüshi chunqiu* («Changjian», 11.112), «l'entendement de l'harmonie» est notamment le fait des maîtres de musique Kuang et Juan : le premier savait seul que la cloche du duc Ping de Jin (mort en 531 av. J.-C.) était mal accordée, et craignait pour l'honneur de son prince que la postérité ne vît un bon «entendeur de l'harmonie» reconnaître ce mauvais accord – ce que Juan fit en effet. La question du rapport entre la connaissance du présent, du passé et de l'avenir, posée par le *Lüshi chunqiu*, n'est pas véritablement envisagée dans le chapitre «Zhiyin», qui fustige la méconnaissance des œuvres «au présent», plaide pour leur juste reconnaissance par la postérité, et garantit la possibilité de comprendre les œuvres du passé.

11. *Lüshi chunqiu*, «Benwei», 14.140.
12. Voir par exemple le cinquième des «Dix-neuf poèmes anciens» («Gushi shijiu shou», *Wenxuan*, 29.3b), ou encore Lu Yun (262-303) (*ibid.*, 25.4b) et Tao Yuanming (365-427) (*ibid.*, 30.4a).
13. Cao Pi, «Yu Wu Zhi shu» (Lettre à Wu Zhi), *Wenxuan*, 42.10a; Ge Hong, *Baopuzi waipian*, «Shangbo», 32.109.
14. «Zhiyin», 48.1836
15. «Zhiyin», 48.1843.
16. *Han shu*, 87B.3585.
17. *Zhuangzi*, «Tiandi», 12.450.
18. «Dui Chuwang wen» (Réponse à l'interrogation du prince de Chu), attribué à Song Yu, *Wenxuan*, 45.2a.
19. «Zhiyin», 48.1857. En vérité, Zhuang Zhou se lamentait de ce que le monde entier fût dans l'erreur (*huo*), si bien qu'il ne pouvait lui-même trouver le vrai chemin. On trouve peut-être un écho de cette idée chez Liu Xie, qui dénonce l'égarement (*mi*) du commun. On observe par ailleurs ici un autre effet du mode allusif : le rire (*xiao*) des villageois dans le *Zhuangzi* s'est transformé en «raillerie» de Zhuang Zhou chez Liu Xie.
20. Les *Huainanzi* de Liu An (?-122 av. J.-C.), *Xinlun* (Nouvelles discussions) de Huan Tan (ca 23 av. J.-C.-50 ap. J.-C.), *Lunheng* (Discussions critiques) de Wang Chong (27-97 ap. J.-C.), «Lunwen» (De la littérature) de Cao Pi (187-226), *Baopuzi waipian* de Ge Hong (ca 283-343). Le lecteur du *Wenxin diaolong* s'amuse de voir ici vertement dénoncé le préjugé en faveur des anciens, car Liu Xie fustige assez souvent les poètes de son temps, et chante volontiers l'air rebattu du déclin présent, si bien qu'il a été amplement taxé de classicisme. Mais cette question est bien trop complexe pour être discutée ici.
21. «Zhiyin», 48.1837. L'adage est emprunté au *Guiguzi*, «Neijian», 3.296b.
22. «Zhiyin», 48.1841, d'après Cao Pi, «Lunwen», *Wenxuan*, 52.6a-b.
23. Cao Zhi, «Yu Yang Dezu shu» (Lettre à Yang Dezu), *Wenxuan*, 42.13a.

24. «Zhiyin», 48.1841, d'après Cao Zhi, «Yu Yang Dezu shu», *Wenxuan*, 42.13a-b.
25. «Zhiyin», 48.1843.
26. «Zhiyin», 48.1844.
27. *Le Baopuzi waipian*, «Shangbo», 32.107, n'est pas plus explicite, qui constate seulement la subtilité des œuvres littéraires, le raffinement de ce dont la forme organique est difficile à connaître.
28. «Zhiyin», 48.1853.
29. Traduit par Anne-Marie Lara: *Traité des caractères par Liu Shao*. Les huit observations (*baguan*) constituent huit étapes au fil desquelles l'estimateur évalue tant le «mélange» que la structure fondamentale des caractères, tant les penchants, réactions, motivations, aspirations que le potentiel (degré de perfection) du sujet.
30. Voir l'*incipit* du chapitre «Rongcai», 32.1177.
31. «Rongcai» (32), «Zhangju» (34), «Lici» (35), «Bixing» (36), «Lianzi» (39), «Zhixia» (41).
32. «Shilei» (38) et «Shenglü» (33).
33. «Bian Sao», 5.134.
34. «Xuzhi», 50.1924 : «L'*Esprit de littérature* est ainsi composé, qu'il tient le *dao* pour origine, les sages pour maîtres, les classiques pour modèles, les apocryphes pour [sujet de] délibération, la "Douleur" (les *Chants de Chu*) pour innovation.» Cette phrase de la postface inaugure un guide de lecture du *Wenxin diaolong* en se référant successivement à ses cinq premiers chapitres ; viennent ensuite vingt chapitres consacrés aux formes poétiques et prosaïques qui appartiennent à l'histoire des belles-lettres proprement dite.
35. «Dingshi», 30.1120 et 1140.
36. *Xunzi*, «Quanxue», 1.1.
37. «Tongbian», 29.1093-4.
38. «Fuhui», 43.1593.
39. *Ibid.*
40. Leur liste est introduite par la phrase suivante: «Ainsi, pour examiner la disposition interne des œuvres, on commence par prendre pour critère six observations.» («Zhiyin», 50.1853).
41. Formule citant le «Wen fu» (Exposition sur la composition littéraire, *Wenxuan*, 17.3a) de Lu Ji (261-303), qui décrivait ainsi un moment du processus créatif. Cf. également «Xuzhi», 50.1922-3.
42. «Zhiyin», 48.1855.
43. *Maoshi zhengyi*, p. 270a.
44. «Tixing» (*incipit*), 27.1011.
45. «Zhiyin», 48.1857.
46. *Liezi*, «Tang wen», 5.178.
47. «Zhiyin», 48.1857.
48. «Zhiyin», 48.1847.
49. *Baopuzi waipian*, «Ciyi», 40.395 ; voir également «Guangpi», 39.388.

50. Voir Cao Zhi, « Yu Yang Dezu shu », *Wenxuan*, 42.14a et Cao Pi, « Lunwen », *Wenxuan*, 52.6b.
51. Voir l'article de François Martin dans le présent volume, p. 21.
52. Texte perdu, qui traitait des quatre relations fondamentales entre « talent » et disposition naturelle – relation de convergence selon Zhong Hui, plutôt que d'identité, de différence ou de divergence –, d'après le commentaire de Liu Xiaobiao (462-521) à l'anecdote 4.5 du *Shishuo xinyu*.
53. Voir l'article de François Martin dans le présent volume, p. 22.
54. L'ouverture de la typologie normative à la diversité des formes stylistiques possibles est attribuée globalement aux dispositions naturelles, et précisément aux connaissances, talent et tempérament (« Tixing », 27.1022). Quant aux premières formulations du rapport entre le tempérament des auteurs et les qualités stylistiques des œuvres, voir notamment le « Lunwen » de Cao Pi (*Wenxuan*, 52.7b). Le *Wenxin diaolong* cite Huan Tan et Cao Zhi au sujet de la spécialisation des littérateurs en fonction de leurs inclinations et de leurs goûts (« Dingshi », 30.1130 ; ces citations sont inconnues par ailleurs).
55. « Zhiyin », 48.1847.
56. *Ibid.* ; la formule se trouve dans le *Huainanzi*, « Fanlun », 13.439. Voir également *Lüshi chunqiu*, « Quyou », 13.128.
57. « Zhiyin », 48.1850. Deux fragments des *Xinlun* de Huan Tan pourraient être la source de ces allusions : le premier conseil serait celui du joueur d'orgue à bouche Cheng Shaobo ; le second celui du maître d'armes Wang Junda (*Quan Hou Han wen*, 15.11b et 15.5a).
58. L'expression *yuanzhao* est ainsi employée par Liu Xie dans l'une de ses œuvres bouddhiques conservées : « Liang Jian'an wang zao Shanshan Shichengsi shixiang bei » (Stèle pour la statue de pierre bâtie par le prince de Jian'an des Liang au monastère Shicheng du mont Shan : Kong Yanzhi [Song], *Guiji duoying zongji*, 16.4a, pour l'intégralité du texte, ou *Yiwen leiju*, 76.1302).
59. Voir l'incipit de la préface au *Hongming ji* (T. 2102, vol. 52, p. 1a), compilé par le moine Shi Sengyou (445-518), dont Liu Xie fut le clerc laïc attitré. Pour Kōzen Hiroshi (« *Bunshin chōryū to Shussanzō kishū* », p. 174-5), l'emploi de *yuanzhao* dans le chapitre « Du connaisseur » et la préface du *Hongmingji* est très comparable ; rappelons en effet que Liu Xie définit notamment le bon entendement des œuvres par la formule : « on reflète (*zhao*) l'expression littéraire comme en un miroir (*jing*). »
60. « Zhiyin », 48.1852.
61. « Zhiyin », 48.1859.
62. *Chuci*, « Jiuzhang », « Huai sha ».
63. « Zhiyin », 48.1861. La multitude se réjouit, comme au plaisir de gravir une terrasse au printemps, selon le *Laozi* 20 ; « musique et bonne chère retiennent l'hôte de passage » est une formule du *Laozi* 35.
64. Littéralement « senteur (la plus appréciée) dans le pays » (*guoxiang*), de même que, dans la proposition suivante, les écrits sont « la splendeur (ou fine fleur) du

pays» (*guohua*). Le nom personnel du duc Mu de Zheng (mort en 605 av. J.-C.) était Lan (orchidée), car sa mère reçut cette fleur en rêve d'un envoyé céleste qui lui expliqua: «Ceci sera ton fils. Puisque l'orchidée possède la senteur [la plus appréciée] dans le pays, les hommes porteront et aimeront ton fils de la même manière.» (*Zuozhuan*, Xuan 3, p. 1868c.)

65. «Zhiyin», 48.1861.
66. Habile allusion au *Mémoire sur les rites* (*Liji*, «Quli, shang», p. 1240a): «Ne vous appropriez pas les discours d'autrui; ne répétez pas le tonnerre en écho.» La seconde défense est ainsi glosée par Zheng Xuan (127-200 ap. J.-C.): «Lorsque le son du tonnerre se fait entendre, toutes choses lui répondent au même moment; il doit en aller autrement pour les discours des hommes, car chacun doit se référer à lui-même.»
67. «Xuzhi», 50.1933.
68. «Xijing fu», *Wenxuan*, 2.14b.
69. Liu Xie y puise également une formule citée à deux reprises dans le *Wenxin diaolong*: «disséquer jusqu'aux plus infimes mesures» («Tixing», 27.1014 et «Lici», 35.1302).
70. Selon ses biographes dans le *Liang shu*, 50.712, qui précisent de surcroît, s'agissant du *Wenxin diaolong*: «[Ce traité] une fois achevé ne gagna point la faveur du public.»
71. Mentionné par le seul *Liang shu*, et non par le *Nanshi* (Histoire des Dynasties du Sud), ce recueil n'apparaît pas dans le traité bibliographique du *Sui shu* (Livre des Sui, 35, «Jingji zhi») – les trois ouvrages furent compilés durant le second quart du VII^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions des sources

- BAN Gu *et al.*, *Han shu* (Livre des Han), Zhonghua shuju, 1962, Beijing, 12 vol.
- GE Hong, *Baopuzi waipian* (Chapitres extérieurs du *Baopuzi*): Yang Mingzhao, *Baopuzi waipian jiaojian*, *Xinbian zhuzi jicheng*, Zhonghua shuju, Beijing, 1991, 2 vol.
- Guiguzi*, dans *Zhuzi jicheng bubian*, Sichuan renmin chubanshe, Chengdu, 1997, vol. 4.
- KONG Yanzhi, *Guiji duoying zongji* (Recueil des beautés choisies de *Guiji*), *Siku quanshu*, vol. 1345.
- Laozi*: ZHU Qianzhi, *Laozi jiaoshi*, *Xinbian zhuzi jicheng*, Zhonghua shuju, Beijing, 1984.
- Liji* (Mémoire sur les rites), dans *Shisan jing zhushu*, Zhonghua shuju, Beijing, 1980, vol. 1
- Liezi*: YANG Bojun, *Liezi jishi*, *Xinbian zhuzi jicheng*, Zhonghua shuju, Beijing, 1979.
- LIU An, *Huainanzi*: LIU Wendian, *Huainan honglie jijie*, *Xinbian zhuzi jicheng*, Zhonghua shuju, Beijing, 1989, 2 vol.

- LIU Xie, *Wenxin diaolong* (Esprit de littérature en dragon ciselé): édition annotée par ZHAN Ying, *Wenxin diaolong yizheng*, Shanghai guji chubanshe, 1989, 3 vol.
- LIU Yiqing, *Shishuo xinyu* (Nouveaux propos mondains): XU Zhen'e, *Shishuo xinyu jiaojian*, Zhonghua shuju, Beijing, 1987, 2 vol.
- LÜ Buwei, *Lüshi chunqiu* (Annales de Messire Lü), dans *Zhuzi jicheng*, Shanghai shudian, 1986, vol. 6.
- Maoshi zhengyi* (Juste sens du [Livre des] poèmes [selon la tradition dite] des Mao), dans *Shisan jing zhushu*, Zhonghua shuju, Beijing, 1980, vol 1.
- OUYANG Xun, *Yiwen leiju* (Somme analytique des arts et des lettres), Shanghai guji chubanshe, 1985, 2 vol.
- Quan Hou Han wen* (Prose complète des Han Postérieurs), dans YAN Kejun, *Quan Shanggu Sandai Qin Han Sanguo Liuchao wen*, Zhonghua shuju, Beijing, 1991, vol. 1.
- SHI Sengyou, *Hongming ji* (Collection [de textes] pour propager et illustrer [le bouddhisme]), *Taishō daizōkyō* 2102, vol. 52, p. 1a-96b.
- XIAO Tong, *Wenxuan* (Anthologie), LI Shan (com.), HU Kejia (éd.), Zhonghua shuju, Beijing, 1977.
- Xunzi*, dans *Zhuzi jicheng*, Shanghai shudian, 1986, vol. 2.
- YAO Cha, YAO Silian, *Liang shu* (Livre des Liang), Zhonghua shuju, Beijing, 1973, 3 vol.
- ZHONG Hong, *Shipin* (Classement des poètes), dans *Lidai shihua*, HE Wenhuan (éd.), Zhonghua shuju, Beijing, 1981, vol. 1.
- Zhuangzi*: GUO Qingfan, *Zhuangzi jishi, Xinbian zhuzi jicheng*, Zhonghua shuju, Beijing, 1989, 4 vol.
- Zuozhuan* (Commentaire de Zuo [aux Annales]), dans *Shisan jing zhushu*, Zhonghua shuju, Beijing, 1980, vol. 2.

Sources secondaires

- FÜHRER Bernhard, *Chinas erste Poetik, Das Shipin (Kriterion Poietikon) des Zhong Hong*, Projekt Verlag, Dortmund, 1995.
- KÔZEN Hiroshi, «*Bunshin chōryū to Shihin no bungakkan no tairitsu*», *Yoshikawa hakase taikyū kinen Chūgoku bungaku ronshū*, 1968, p. 271-288.
- KÔZEN Hiroshi, «*Bunshin chōryū to Shussanzō kishū*», *Chūgoku chūsei no shūkyū to bunka*, Kyōto daigaku jinbun kagaku kenkyūjo, 1982, p. 127-238.
- LARA Anne-Marie, *Traité des caractères par Liu Shao*, Gallimard, Paris, 1997.
- LAVOIX Valérie, *Liu Xie (ca 465-ca 521) – Homme de lettres, bouddhiste laïc et juge des poètes*, thèse de Doctorat non publiée, Inalco, 1998.
- MARCHAND Sandrine, *Du naturel au littéraire – La notion de talent cai dans le Baopuzi waipian de Ge Hong (283-343)*, thèse de Doctorat non publiée, Université Paris 7, 1995.
- MARTIN François, «*Les anthologies dans la Chine antique et médiévale: de la genèse au déploiement*», *Extrême-Orient Extrême-Occident*, 25 (2003), p. 13-38.

GLOSSAIRE DES EXPRESSIONS CHINOISES

- baguan* 八觀
Ban Gu 班固
Baopuzi waipian 抱朴子外篇
 « *Bixing* » 比興
bian 變
 « *Bian Sao* » 辨騷
biao 表
Boya 伯牙
cai 才
Cao Pi 曹丕 (Wei Wendi)
Cao Zhi 曹植
chaochang 悵悵
Chen Lin 陳琳
Cheng Shaobo 成少伯
Chuci 楚辭
cihua 詞話
Ding Yi 丁廙
 « *Dingshi* » 定勢
 « *Dui Chuwang wen* » 對楚王問
Fayan 法言
Fu Yi 傅毅
 « *Fuhui* » 附會
Ge Hong 葛洪
gongshang 宮商
 « *Gushi shijiu shou* » 古詩十九首
guan 觀
guohua 國華
guoxiang 國香
Han Fei 韓非
Han Wudi 漢武帝
Huainanzi 淮南子
Huan Tan 桓譚
huijing 慧鏡
huo 惑
Ji Yun 紀昀
jiangbu 醬瓿
Jin Pinggong 晉平公
jing 鏡
Juan 涓
Kuang 曠
Lan 蘭
 « *Lici* » 麗辭
 « *Lianzi* » 練字
 « *Liang Jian'an wang zao Shanshan Shichengsi shixiang bei* » 梁建安王造剡山石城寺石像碑
Liezi 列子
lin 麟
Liu An 劉安
Liu Shao 劉邵
Liu Xiaobiao 劉孝標
Liu Xie 劉勰
Liu Xin 劉歆
Liu Yiqing 劉義慶
Lu Ji 陸機
Lu Yun 陸雲
Lunheng 論衡
 « *Lunwen* » 論文
Maoshi « *Daxu* » 毛詩·大序
mi 迷
Nanshi 南史
pin 品
qiwen 奇文
qi zheng 奇正
Qin Shihuangdi 秦始皇帝
qing 情
Qu Yuan 屈原
Remwu zhi 人物志
 « *Rongcai* » 鎔裁
sheng 聲
 « *Shenglü* » 聲律
shige 詩格
shihua 詩話
 « *Shilei* » 事類
Shipin 詩品
shishi 詩式
Shishuo xinyu 世說新語
shiyi 事義
 « *Siben lun* » 四本論
Sima Xiangru 司馬相如
Song Yu 宋玉
Suishu « *Jingji zhi* » 隋書·經籍志
Taixuan 太玄
Tao Yuanming 陶淵明
ti 體
 « *Tixing* » 體性
tong 通
tong bian, « *Tongbian* » 通變
Wang Chong 王充
Wang Junda 王君大
Wei Wendi 魏文帝 (Cao Pi)
weiti 位體
 « *Wen fu* » 文賦
wenqing 文情
Wenxin diaolong 文心雕龍
 « *Xijing fu* » 西京賦
xiao 笑
Xiao Hong 蕭宏
Xinlun 新論
xing^a 形
xing^b 性
 « *Xuzhi* » 序志
Yan 燕
Yang Xiong 揚雄
yi 異
yicai 異采
Yijing 易經
yin 音
Ying 郢
youlie 優劣
 « *Yu Wu Zhi shu* » 與吳質書
 « *Yu Yang Dezu shu* » 與楊德祖書
yuanzhao 圓照
yue 樂
zangpi 臧否
Zhang Heng 張衡
 « *Zhangju* » 章句
zhao 照
Zheng Mugong 鄭穆公
Zheng Xuan 鄭玄
zhi 知
zhici 置辭
 « *Zhixia* » 指瑕
 « *Zhiyin* », *zhiyin* 知音
zhiyue 知樂
Zhong Hong 鍾嶸
Zhong Hui 鍾會
Zhong Ziqi 鍾子期
zhongzhi 種智
Zhuang Zhou 莊周
Zhuangzi 莊子
ziran 自然