



HAL
open science

Prêcher, réciter et illustrer le Rosaire en Chine au XVIIe siècle : étude du Song nianzhu guicheng (règles pour la récitation du Rosaire)

Fu Ji

► To cite this version:

Fu Ji. Prêcher, réciter et illustrer le Rosaire en Chine au XVIIe siècle : étude du Song nianzhu guicheng (règles pour la récitation du Rosaire). Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01690789

HAL Id: dumas-01690789

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01690789>

Submitted on 23 Jan 2018

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

ÉCOLE DU LOUVRE

Auteur : Fu JI

Prêcher, réciter et illustrer le
Rosaire en Chine au XVII^e siècle :
Étude du *Song nianzhu guicheng*
(Règles pour la récitation du Rosaire)

Mémoire de recherche

2^e année de 2^e cycle

(en histoire de l'art appliquée aux collections)

présenté sous la direction

de Mme. Michela BUSSOTTI

et Mme. Anne RITZ-GUILBERT

Septembre 2016

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*



CC BY NC ND

ÉCOLE DU LOUVRE
Mémoire de recherche/de stage
en histoire de l'art appliquée aux collections
Septembre 2016

***Prêcher, réciter et illustrer le Rosaire en Chine au XVII^e siècle :
Étude du Song nianzhu guicheng (Règles pour la récitation du
Rosaire)
par Fu JI***

RESUME

Ce mémoire étudie le *Song nianzhu guicheng* (Règles pour la récitation du Rosaire), un livre illustré imprimé par les jésuites en Chine au début du XVII^e siècle. En s'appuyant sur la recherche de documents historiques et l'observation des exemplaires originaux conservés en Europe, on s'interroge d'abord sur le problème d'édition, d'attribution, et de datation du livre. Ensuite, l'analyse porte sur son aspect formel et artistique, y compris la mise en page du texte et le style des quinze illustrations, comparé avec ses sources européennes et chinoises identifiées. Enfin, l'adaptation locale se manifeste sur l'aspect rituel du livre. Son usage pour l'enseignement catéchétique et pour la dévotion du Rosaire, destiné aux différents lectorats locaux, sera reconstruit.

MOTS-CLES

Rosaire, livre illustré, lecture du livre, gravure chinoise, christianisme en Chine, adaptation, jésuite, hybridité artistique, transmission interculturelle

Sommaire

Remerciements	1
Introduction	2
a. Contexte historique : la mission des jésuites en Chine au XVII ^e siècle	2
b. État de recherche	6
c. Structure du mémoire	9
d. Sources traitées et le corpus d'étude	11
Chapitre I. Présentation des exemplaires du <i>nianzhu</i> : élaboration et impression du livre.....	13
I. 1. Présentation des exemplaires	13
I. 1. (1). Introductions aux exemplaires et éditions du <i>Song nianzhu guicheng</i>	13
I. 1. (2). Présentation de la première édition (BnF Chinois 6861)	14
I. 1. (3). Variations entre les exemplaires de la première édition.....	22
I. 1. (4). Présentation de la réédition de 1638.....	32
I. 2. Histoire de publication	38
I. 2. (1). L'attribution et la datation de la première édition	38
I. 2. (2). L'histoire de la réédition	46
I. 3. Conclusion	54
Chapitre II : Les illustrations du <i>nianzhu</i>	56
II.1 Modèle occidental - la série des <i>Imagines</i> de Nadal	58
II.2. Comparaisons entre les illustrations du <i>nianzhu</i> et les <i>Imagines</i>	65
II.2. (1). Recomposition du modèle occidental	65
II.2. (2). Reconstruction spatiale	69
II.2. (3). Sinisation des motifs	75
II.3. Style – gravures de Hui	87
II.3. (1). l'École de Hui	88
II.3. (2). Groupe stylistique autour du <i>Huanhun ji</i> (1617)	90
II.4 Conclusion	95

Chapitre III : Usage et lecture du <i>nianzhu</i>	97
III.1 La dévotion du Rosaire	100
III. 1. (1). La méthode et l’histoire du Rosaire en Europe	100
III. 1. (2). La dévotion du Rosaire introduite en Chine	102
III. 1. (3). Le modèle textuel du <i>nianzhu</i>	106
III. 2. Reconstruction de la lecture du <i>nianzhu</i>	112
III. 2. (1). La méthode adaptée du Rosaire selon l’introduction du <i>nianzhu</i>	112
III. 2. (2). Relation du texte-image.....	115
III. 2. (3). Deux niveaux de lecture	118
III. 3. Conclusion.....	122
 Conclusion.....	 126
 Bibliographie.....	 131

Remerciements

Ce travail n'aurait pas été possible sans l'enseignement de Mme. Michela Bussotti, maître de conférences à l'EFEO (Ecole française d'Extrême-Orient) et au CECMC (Centre d'études sur la Chine moderne et contemporaine, EHESS), spécialiste de l'histoire visuelle et matérielle de la Chine impériale tardive. En tant que co-directrice du mémoire, elle m'a soutenue tout au long de cette année de recherche et corrigé soigneusement mes ébauches.

J'adresse mes remerciements également à Mme. Anne Ritz-Guilbert, médiéviste, chercheur permanent à l'École du Louvre et co-directrice du mémoire, qui m'a guidé dans mon travail avec des encouragements, des commentaires, et d'inspirantes pistes de recherche.

Je remercie aussi Mme. Isabelle Landry-Deron, chercheur de la sinologie occidentale au XVIIIe siècle, responsable de la gestion scientifique du CECMC, pour ses retours pendant les réunions du groupe de travail « Circulation interactive des savoirs Chine-Occident et la constitution du savoir sinologique (XVIIe-XVIIIe) », où elle m'a invitée à assister et à présenter.

Enfin, mes sincères salutations vont à d'autres chercheurs, archivistes, et bibliothécaires pour leur aide généreuse apportée à l'avancement de mon travail, notamment, Rui Loureiro (Universidade Nova de Lisboa), Mariana Battaglini (Biblioteca Nazionale Centrale de Roma), Laurent Hericher (Bibliothèque nationale de France), Yu Dong (Biblioteca Apostolica Vaticana), Nicolas Standaert (KU Leuven), et Mauro Brunello (Archivum Romanum Societatis Iesu).

Introduction

Le *Song nianzhu guicheng* 誦念珠規程 (Règles de la récitation du Rosaire, désormais abrégé par « *nianzhu* ») est un manuel illustré des quinze estampes représentant les mystères du Rosaire. Ce livre imprimé par planches de bois est un des rares documents picturaux, et parmi les plus anciens, de la mission catholique en Chine. Dans cette introduction, nous chercherons d'abord à replacer notre sujet dans son contexte historique, notamment, celui du christianisme introduit par les jésuites en Chine au XVI^e et XVII^e siècle, et plus précisément dans les provinces orientales de l'Empire vers la fin de la dynastie des Ming (1368-1644). Cette partie sera suivie par l'exposition de l'état de recherche, qui mène à la présentation de l'objectif et du plan du mémoire. Enfin, le corpus et les sources traitées pour cette étude seront expliqués.

a. Contexte historique : la mission des jésuites en Chine au XVII^e siècle

Les premières traces du christianisme en Chine remontent au VII^e siècle. Le *Handbook of Christianity* adopte l'an 635 comme la date de l'arrivée des nestoriens de l'Église de Syrie orientale à Chang'an (Xi'an), la capitale de la dynastie des Tang (618-907).¹ On connaît cet événement grâce à la redécouverte d'une stèle gravée d'inscriptions sous le titre *Da Qin jingjiao liuxing Zhongguo bei* 大秦景教流行中國碑 (Stèle sur la propagation de la Religion lumineuse de Da Qin en Chine), datée à 781. Peu de sources peuvent témoigner de leur activité, mais on sait que les nestoriens ont disparu de Chine vers le milieu du IX^e siècle. Il faut attendre le XIII^e siècle, avec leur retour et surtout l'arrivée des franciscains, pour une deuxième présence du christianisme en Chine. Cette fois, les sources, qui sont toujours peu abondantes, suggèrent une conversion limitée dans la cour mongole, c'est à dire la minorité étrangère qui règne durant la dynastie des Yuan (1271-1368).² La population chinoise reste impénétrable.

Après ces tentatives échouées, le christianisme revient en Chine vers la fin de la dynastie des Ming (1368-1644), l'époque qui concerne notre sujet. Cette histoire commence sur le port de Macao, une péninsule chinoise ouverte aux navigateurs portugais en 1556 pour

¹ Sur l'histoire du Nestorianisme en Chine, voir Standaert, 2001, 2-42.

² Sur l'histoire du christianisme pendant la dynastie des Yuan, voir Standaert, 2001, 43-111.

y résider et faire du commerce (mais séparée du continent par des murs). Macao devient un port portugais parce que la Chine faisait partie du *Padroado* selon le traité de Tordesillas de 1494, qui divisait le droit de conquérir le Nouveau Monde sous les deux patronages royaux : le *padroado* portugais et le *patronato* espagnol. Avec le droit vient aussi l'obligation de l'évangélisation. Sous les auspices du *padroado*, les missionnaires de différentes nationalités et différents ordres sont partis de Lisbonne et sont arrivés d'abord à Macao, en attendant la chance de gagner la Chine. Les jésuites furent les premiers à réussir : Michele Ruggieri (1543-1607) et Matteo Ricci (1552-1610) ont obtenu en 1583 le permis officiel du gouvernement chinois pour établir une résidence permanente sur le sol du continent. Ils sont les membres de la Compagnie de Jésus, un ordre catholique fondé par Ignace de Loyola (1491-1556). Les jésuites n'étaient pas les seuls missionnaires européens arrivés en Chine, mais ils dominaient l'histoire de la mission chinoise à cette époque par rapport au nombre de leurs missionnaires, convertis et résidences. Ils ont établi une véritable présence du christianisme pendant deux cents ans, convertissant des centaines de milliers chinois parmi les différentes strates de la société, tout en laissant une empreinte considérable dans l'histoire culturelle.³

La réussite des jésuites s'expliquerait largement par leur stratégie d'adaptation à la culture chinoise. Matteo Ricci est peut-être le plus célèbre exemple. Ayant reconnu la dominance de la classe de lettrés⁴ en Chine, les jésuites ont fait le choix de maîtriser la langue et les classiques pour pouvoir gagner leur respect. Au contraire de la directe propagation dans la rue, ils ont compris l'importance de la culture écrite et littéraire en Chine, en adoptant une stratégie d'apostolat à travers la publication et la diffusion des matériaux écrits. Standaert a repéré la présence des 590 textes rédigés par les missionnaires en Chine au XVII^e siècle, dont la majorité par les jésuites.⁵ Parmi eux, on trouve des ouvrages scientifiques et mathématiques comme les traités du calendrier, les introductions aux moralités et philosophies occidentales, les écrits théologiques et apologétiques comme le célèbre *Tianzhu shiyi* 天主實義 (Le vrai sens du Seigneur du Ciel, 1603) de Ricci, ainsi que les textes qui portent sur les aspects rituels et dévotionnels, comme notre *nianzhu* (Règles du Rosaire).

³ Selon le chiffre recensé par Standaert (éd., 2001), le nombre de chrétiens en Chine atteint environ 200, 000 vers 1700.

⁴ Les *shidafu* 士大夫 (fonctionnaires-lettrés), appelés « mandarins ». Selon le système bureaucratique chinois, les fonctionnaires sont choisis à travers des concours officiels qui testent principalement la compétence littéraire des candidats. Les « lettrés » (personnes maîtrisant la littérature et souvent d'autres arts comme la peinture et la calligraphie) sont donc particulièrement respectés et les fonctionnaires sont souvent eux-mêmes de hauts lettrés.

⁵ Standaert, 2001, 600.

A part une centaine de manuscrits, ces textes ont principalement circulés sous forme de livres imprimés par planches de bois et reliés en fascicules à la façon chinoise. Contrairement à d'autres pays du Nouveau Monde (comme Japon et Inde) où l'imprimerie typographique a été introduite par les missionnaires européens, la Chine a développé très tôt l'imprimerie, dont les débuts datent au moins à la dynastie des Tang (certains spécialistes proposent même une origine plus ancienne). La technique consiste de graver à la fois tous les éléments (texte, image, cadre, etc.) sur une planche de bois et l'imprime sur une seule face d'une feuille de papier⁶ ; ensuite, la feuille est repliée avec la partie blanche à l'intérieur et le résultat est celui d'une page imprimée sur le recto et le verso (Annexe 1). Après plusieurs siècles de développement, la fin de la dynastie des Ming – lors de l'arrivée des missionnaires— correspond à un âge d'or des activités éditoriales en Chine. Notamment sous le règne de Wanli (1572-1620), on assiste à une explosion de belles éditions sur le marché, y compris des romans et des pièces de théâtre, souvent accompagnés de riches illustrations.⁷ Les jésuites ont pu profiter ainsi de cette culture éditoriale qui a atteint sa maturité. Ils ont adopté la langue, la forme et la technique chinoises du livre afin de transmettre leurs pensées dans les « contenants » -- les livres xylographiques au format traditionnel – qui étaient familiers au public local.

Pendant cet « âge d'or » du livre illustré chinois, les éditions des jésuites comportent toutefois rarement des images. Parmi les centaines d'ouvrages publiés, on en compte seulement trois qui peuvent être considérés en tant que véritables projets d'illustration chrétienne.⁸ Notre *nianzhu* est le premier, réalisé probablement vers 1628 (la datation de cette première édition est problématique, comme nous l'expliquerons ensuite). Ses quinze gravures représentent les sujets des mystères du Rosaire, donc la vie du Jésus et celle de Marie, et sont inspirées par les gravures anversoises du recueil *Evangelicae Historiae Imagines* (1593) de Jérôme Nadal (1507-1580). Un peu plus tard, Giulio Aleni (1582-1649) a publié une version beaucoup plus fidèle du recueil de Nadal, avec au maximum 57 images xylographiques sous le titre *Tianzhu jiangsheng chuxiang jingjie* 天主降生出像經解 (Explication illustrée de l'incarnation du Seigneur du Ciel), daté au 1637. Enfin, Johann Adam Schall von

⁶ Cette technique rapide, économique, et souple reste dominante jusqu'au XIX^e siècle, malgré l'invention des caractères mobiles en Chine au XI^e siècle. Elle va décliner avec l'introduction de la typographie occidentale mécanisée.

⁷ Voir chapitre 3 du mémoire pour plus de détails, voir aussi l'ouvrage de Hegel (1999) et Bussotti (2001) sur ce sujet.

⁸ Pour une introduction aux imageries des jésuites en Chine et la bibliographie du sujet, voir le chapitre écrit par Zücher dans le *Handbook of Christianity*, 2001, 809-822 ; voir aussi chapitre 2 du mémoire.

Bell (1592-1666) a publié à Pékin le *Jincheng shuxiang* 進程書像. Ce titre signifie « livre illustré présenté à l'Empereur » et ce livre est une adaptation en xylographie d'une enluminure des miniatures préparée par le Duc de Bavière Maximilian I (1573-1651) et présentée à l'Empereur Chongzhen (règne 1627-1644) en 1640. Il contient 46 images, aussi sur la vie du Jésus.

La publication de ces trois ouvrages nous révèle deux points importants sur leur contexte. D'abord, ils sont tous publiés durant les deux dernières décennies de la dynastie des Ming (1368-1644), une période identifiée par plusieurs auteurs comme la deuxième phase du christianisme en Chine.⁹ Les trente premières années d'implantation en Chine avaient été assez difficiles ; les conversions étaient peu nombreuses, et la situation avait été aggravée par l'incident de Shen Que 沈權 en 1616 et 1617, connu comme « la persécution de Nankin ». ¹⁰ Shen était le vice-ministre des Rites de Nankin nouvellement arrivé, qui a lancé une campagne d'accusations contre les jésuites et proclamé un décret pour interdire l'enseignement de la religion en Chine. En résultat, deux jésuites à Nankin ont été expulsés du pays pendant que d'autres se sont cachés chez leurs convertis chinois jusqu'à la démission de Shen en 1621. Après ce moment, cependant, on constate le début d'une nouvelle période : les jésuites sont retournés à leurs résidences en se sont dispersés dans différentes régions de la Chine ; des nouveaux arrivés, emmenés par le procureur Nicolas Trigault (1577-1628), ont commencé aussi leur apostolat. Les années 20 et 30 témoignent aussi de la disparition de la première génération des mandarins convertis, comme Xu Guangqi 徐光啟 (1562-1633), Li Zhizao 李之藻 (1565-1630), et Yang Tingyun 楊廷云 (1557-1627). S'en suit un tournant dans la stratégie jésuite : le discours philosophique de Matteo Ricci ciblant particulièrement les grands lettrés a été remplacé par un prosélytisme plus direct et religieux, approprié aux petits lettrés locaux et aux gens du commun. Dans ce contexte, les images serviraient d'outils pratiques pour accéder à un public plus large, même des illettrés, des femmes et des enfants. Cette stratégie a réussi si on considère le nombre de baptême : en 1627, 13 000 chrétiens sont constatés ; ce chiffre a plus que quadruplé en dix ans pour arriver à 60 000 en 1637, un taux de croissance particulièrement marquant par rapport aux autres périodes.¹¹

⁹ Standaert (éd.), 2001, 383 ; Brockey, 2009, 77-91.

¹⁰ Sur l'incident de Shen Que, voir la thèse de Dudink, 1995.

¹¹ Statistiques de Standaert (éd.), 2001, 382-383.

En outre, il est remarquable que les illustrations de tous ces trois ouvrages racontent la vie du Jésus, le genre appelé *Vita Christi* en Europe, qui reflète le souci prééminent à propos de la christologie en Chine à l'époque. Pendant l'ère de Ricci, l'accent théologique a été mis sur le lien entre Dieu le Père du christianisme et le *Shangdi* 上帝 (Dieu d'en haut), présent dans les anciens classiques confucéens pour attirer l'empathie de lettrés, tandis que l'importance de l'incarnation et de la crucifixion du Jésus a été atténué. Après la mort de Ricci (1610), la validité doctrinale de son interprétation du Dieu a été questionnée par certains de ses collègues. Le conflit des idées entre les opposants et les supporters de Ricci s'est intensifié pendant les années 1620, au point qu'une conférence a été convoquée à Jia-ting en 1627 pour parvenir à un compromis. Évidemment, par la suite les tensions n'avaient pas été apaisées totalement : la graine de « la querelle de rites » au XVIII^e siècle¹² avait été semée. Mais le sujet des livres illustrés présentés ci-dessus reflète ce tournant de l'attention vers la nature dueDieu, notamment, celle de Dieu le fils – Jésus – en réponse au questionnement christologique de l'époque.

b. État de recherche

Si on compare les illustrations du *nianzhu* (A4) aux images des deux autres ouvrages cités ci-dessus (A5F2 et A5F3), on constate que celles-ci sont particulièrement proches aux imageries chinoises. Leur sinisation aboutie a attiré l'attention des historiens de la mission et de l'art depuis le début du XX^e siècle.

L'étude sur le *nianzhu* a commencé grâce aux travaux du jésuite Pasquale d'Elia (1890-1963). En fait, à cause de la suppression temporaire de l'ordre des Jésuites (1773) et de l'interdiction officielle du catholicisme en Chine issue par l'Empereur Qianlong (1711-1799) aux alentours de 1800, le livre est tombé dans l'oubli. C'est d'Elia qui l'a redécouvert dans les Archives des jésuites à Rome et qui a reconnu sa valeur. Il a consacré un chapitre entier au *nianzhu* dans son ouvrage fondamental, *Le origini dell'art cristiana cinese* (1939). Avant d'Elia, les premières traces du *nianzhu* sont apparues dans les recueils bibliographiques des jésuites (Machado 1759, Pfister 1932, etc.) ou dans les catalogues de bibliothèques qui conservent ces ouvrages (Cordier 1901 et Courant 1912). À partir de fragments

¹² La querelle des rites était une longue série de disputes au XVII^e et XVIII^e siècle entre les missionnaires catholiques, sur la validité des accusations aux jésuites qui omettaient la crucifixion du Christ et autorisaient des convertis de participer à des rites idolâtres (cultes de Confucius et cultes des ancêtres, etc.) La querelle mène à la condamnation absolue des rites par Benoît XIV en 1742.

d'information dans ces anciens inventaires et de l'observation du livre original, d'Elia a éclairci l'attribution et donné une datation à l'ouvrage, bien que le livre comporte beaucoup d'informations contradictoires ou ambiguës. Il a aussi identifié d'autres exemplaires du livre à Rome et à Paris, en essayant d'éclaircir la relation entre eux. Le travail d'Elia jette les bases de notre connaissance sur le sujet et il reste toujours l'étude la plus approfondie sur la codicologie et les éditions du livre. Ses déductions sont souvent reprises comme des faits par les auteurs récents.¹³

Cependant, de nouvelles archives ont été découvertes depuis 1939. En particulier, l'étude de Paul Brunner (1964) sur l'euologie chinoise a présenté des documents convaincants, qui déstabilisent les conclusions d'Elia. À cet égard, un des objectifs de mon mémoire est de mettre à jour la liste des sources primaires et des évidences internes du *nianzhu*, en tentant de reconstruire l'histoire de sa publication.

En plus de sa volonté de dater et d'attribuer l'ouvrage avec précision, d'Elia a commenté les quinze images du *nianzhu*. Il les a reproduites pour la première fois en fac-similé dans son ouvrage, juxtaposant leurs modèles européens tirés des *Imagines* de Nadal, afin de montrer les changements nécessaires pour l'adaptation à la tradition chinoise. Depuis d'Elia, notre rosaire est devenu incontournable dans les études à propos des imageries chrétienne et occidentale en Chine. Nous le retrouvons mentionné chez des auteurs comme Paul Rheibay (1997), Mo Xiaoye (1999), Alexander Gauvin Bailey (2001), Erik Zürcher (2001) et Gu Weimin (2005), qui reprennent et élaborent, à différents degrés, l'observation d'Elia sur la sinisation stylistique du *nianzhu*. Notre rosaire apparaît aussi dans plusieurs catalogues d'expositions à Paris (Cohen & Monnet 1992), Machida (Aoki 1995)¹⁴, Rome (Battaligni 1996) et Los Angeles (Reed 2007). Les notices de catalogue sont brèves, mais elles s'appuient sur les exemplaires originaux et apportent parfois de nouveaux aperçus sur l'histoire du livre.¹⁵

La nouvelle étude monographique sur le *nianzhu* est publiée en 2012 par Qu Yi, qui se concentre encore une fois sur les illustrations et le choix de leur sinisation. Elle a remarqué que les auteurs précédents ont limité leur analyse aux deux premières illustrations du *nianzhu*, l'Annonciation et la Visitation, qui montrent plus de caractéristiques chinoises. La

¹³ Bailey, 2001 ; Standaert, 2001, 2011, 2015 ; Brockey, 2009 ; la date est reprise aussi dans la notice du *nianzhu* sur le CCT-Database.

¹⁴ Le *nianzhu* n'est pas exposé au Japon, mais inclus à titre comparatif dans l'article du catalogue de l'exposition.

¹⁵ Par exemple, Monnet a proposé une nouvelle attribution du livre par rapport à d'Elia ; Reed a identifié le modèle textuel du Rosaire.

contribution majeure de Qu réside donc dans l'inclusion de l'ensemble des quinze illustrations à la discussion et dans l'analyse de leur différent degré de sinisation, tout en proposant des hypothèses pour expliquer cette différence. Les deux articles les plus récents concernant notre sujet ont été publiés par Andrea Catellani (2013 et 2014), et portent encore une fois sur le métissage stylistique des images. Mais avec la méthodologie sémiotique, ce dernier approfondit les connaissances sur la composition des illustrations des *nianzhu* par rapport à celle des *Imagines* et son influence sur notre regard.

Malgré tous ces intérêts récents au *nianzhu*, notre connaissance du livre reste lacunaire. D'abord, du point de vue de l'histoire de l'art, les analyses s'arrêtent souvent sur le terme de « sinisation », une généralisation vague. À partir des comparaisons avec le modèle européen, les auteurs ont identifié des caractères typiquement « chinois » -- comme la linéarité, le vide, et les motifs des nuages, utilisant une approche « eurocentrique », sans considérer les potentiels de variété et d'évolution de l'art chinois. Les estampes du *nianzhu* sont souvent comparées aux peintures de la dynastie des Song (960-1279) ou aux peintures de paysages, loin de leur contexte artistique, tandis que les références précises aux gravures chinoises du XVII^e siècle sont manquantes. En outre, comme nous l'avons dit, la période de la publication du *nianzhu* correspond à un âge d'or de gravure chinoise, qui a sa propre histoire et bibliographie. Nous nous limitons à citer ici les études de Robert E. Hegel (1998), Michela Bussotti (2001) et Zheng Tingting (2013), parmi les travaux qui peuvent nourrir une recherche sur la place précise du *nianzhu* dans la lignée stylistique des gravures de la fin des Ming.

Plus important encore, les études sur la sinisation se sont limitées jusqu'ici aux termes purement artistiques en isolant les illustrations de leur contenant : le manuel du Rosaire. Il manque une contextualisation religieuse de l'œuvre. Certes, dans le domaine de l'histoire de la mission chinoise, nombreux auteurs ont cité le nom du *nianzhu* lors de leur discussion : Paul Brunner (1964) sur l'histoire de l'eucologe chinoise, Gianni Criveller (1997) sur les publications de catéchèse, Matthew Lian Brockey (2009) sur la méthode de l'évangélisation, Eugenio Menegon (2009) sur le rituel local, et enfin Nicolas Standaert (2012, 2015) sur la spiritualité ignacienne. Mais un lien concret reste à établir entre ces différents aspects du contexte religieux et le contenu du *nianzhu*, et notamment avec ses quinze illustrations. Le seul auteur qui a examiné cet aspect rituel est Chen Hui-hung ; dans sa thèse de 2004, elle a offert non seulement une meilleure synthèse parmi la documentation du sujet, mais elle a attribué l'adaptation stylistique des images du *nianzhu* à l'adaptation rituel à la

religion locale. En reconnaissant toute la valeur de son analyse, on remarque toutefois que l'usage d'origine du livre dans la dévotion du Rosaire reste un aspect négligé. Autrement dit, avant de relier les images à la religion locale, il ne faut pas sauter l'étape du fonctionnement religieux de l'ouvrage, comme son auteur l'avait conçu : un manuel illustré du Rosaire, une forme de dévotion avec une longue histoire et sa propre tradition iconographique. Pour combler cet aspect manquant, en plus des références aux études sur les Rosaire illustrés en Europe (André Duval 1988, Anne Winston-Allen 1997) et des récits des missionnaires sur cette dévotion en Chine, nous avons associé l'analyse du contenu textuel et de son rapport aux illustrations.

Enfin, un dernier point sur l'usage du livre concerne le public. Craig Clunas (1997), dans la conclusion de son ouvrage sur la culture visuelle des Ming, a regretté de n'avoir pas encore vu des études sur la réception et le public des imageries chrétiennes en Chine ; ce sinologue connu pour sa méthodologie de la sociologie historique identifie les publics par leur appartenance aux strates socio-économiques. Lin Xiaoping (2001) s'est aventurée dans cette direction en concluant que les riches décorations dans les illustrations du *nianzhu* résultaient de l'attente de son public : les femmes chrétiennes aristocratiques à Shanghai. Cette étude nous a inspiré à traiter l'usage du livre à partir du point de vue de son lecteur. Mais Lin a uniquement déduit le public de deux illustrations du *nianzhu*, sans faire le lien avec le livre entier, en négligeant la possibilité de multiples interprétations du contenu et ainsi l'accueil différencié auprès des publics au pluriel. En plus, la classe sociale n'est pas le seul facteur qui identifie un public : d'autres critères comme l'affiliation religieuse servent aussi à distinguer la réception du livre.

c. Structure du mémoire

Ainsi, malgré l'importance du *nianzhu* pour la mission chrétienne en Chine, la documentation reste fragmentaire, et il manque une monographie approfondie qui contextualise les images dans son contenant textuel, para-textuel et matériel, dans la lignée stylistique de la gravure chinoise, ainsi que dans l'usage du Rosaire auprès de différents publics. Cette problématique de contextualisation tripartite formera les trois chapitres du mémoire.

Le premier chapitre présentera le *nianzhu* en tant qu'un « livre-objet ». ¹⁶ Nous recenserons les différents exemplaires existants de l'ouvrage en distinguant deux éditions. Nous présenterons en détail les exemplaires physiques pour comprendre le format et la matérialité de l'ouvrage, qui montrent l'effort de l'adaptation aux caractéristiques des imprimés locaux à la fin de la dynastie des Ming. En outre, les variations entre les exemplaires ne seront pas ignorées, car elles vont nous révéler les différentes conditions de production ainsi que les diverses histoires de la conservation des exemplaires dans les collections. Ensuite, nous procéderons à reconstruire l'histoire de l'élaboration du livre, notamment son attribution, sa datation, son lieu de publication, et le milieu de la réédition. Nous allons nous servir des sources tirées des catalogues, des inventaires anciens et des récits des jésuites, accompagnées des observations des exemplaires originaux, pour arriver à élaborer nos hypothèses.

Dans le chapitre suivant, nous analyserons les contenus du *nianzhu*, notamment les quinze fameuses illustrations. Nous présenterons d'abord une synthèse sur la forme, sur l'histoire et sur l'arrivée en Chine des *Images*, modèle européen du *nianzhu*. Cette partie descriptive sera suivie par une longue section traitant en détail la recreation chinoise des dessins, en comparaison avec leurs modèles. En incluant toutes les quinze illustrations dans l'analyse, nous organisons la comparaison selon trois axes : la recombinaison du modèle occidental, la reconstruction spatiale et la sinisation des divers motifs. Nous verrons que l'adaptation à l'habitude visuelle locale est contrebalancée par le souci de transmettre un message biblique attirant, mais authentique. Ensuite, après la comparaison avec le modèle européen, nous aborderons une analyse stylistique du *nianzhu* par rapport aux estampes chinoises de l'époque, ce qui est une première tentative dans cette direction. À partir des études sur la gravure des Ming, nous tenterons de replacer les estampes du *nianzhu* dans l'ensemble des ouvrages qui, pour leur style, sont considérés comme ouvrages de « l'école de Hui » (*Huipai* 徽派) ¹⁷.

Enfin le dernier point, mais non le moindre, portera sur l'usage et sur la lecture du *nianzhu*. Nous contextualisons l'ouvrage dans l'histoire de la dévotion du Rosaire, en présentant sa méthode ainsi que son introduction en Chine. Dans ce chapitre nous chercherons à

¹⁶ Il s'agit d'étudier le livre comme un objet d'art physique. Au lieu de son contenu textuel ou figuratif, on s'intéresse au « contenant » de l'ouvrage, les paratextes : le mis-en-page, l'impression, la reliure, la matérialité, les éditions, les traces d'usage et de conservation, etc.

¹⁷ Hui désigne ici Huizhou, une localité de la Chine centrale ; la définition se réfère au style graphique des ouvrages de la région, mais s'explique aussi par le fait que les graveurs de ces livres illustrés étaient pour la plupart des hommes originaires de cette région, ou les descendants de ces derniers.

identifier le modèle textuel du *nianzhu*-- élément souvent absent dans l'analyse des autres auteurs, ainsi qu'à expliquer les iconographies standardisées qui accompagnent le texte du Rosaire en Europe. Cela nous aidera à comprendre ce qui motive le projet de publier un rosaire illustré. La deuxième section de ce chapitre se concentra sur des hypothèses à propos des pratiques de lecture du *nianzhu* à partir d'une analyse fine de son contenu. En comparaison avec le texte du modèle (portugais), le texte chinois nous renseignera sur une méthode du Rosaire qui a été adaptée au public local. En fait le texte utilise une forme de narration qui est liée au contenu de chaque image ; la mise en relation du texte et des images permet deux niveaux de lecture, ciblant des lectorats avec différents niveaux de connaissance quant à la pratique de la dévotion. Cette différenciation de lectorat pourra nous aider à éclaircir les raisons du changement du format qui intervient entre les deux éditions connues du *nianzhu*.

À travers ces trois chapitres du mémoire, nous aurons une vision intégrale du livre. Nous verrons que l'appropriation du modèle occidental et l'adaptation chinoise existe sur l'ensemble de ces trois niveaux : le format, les illustrations, et l'usage.

d. Sources traitées et le corpus d'étude

Le corpus d'étude comprend essentiellement les différents exemplaires originaux du *nianzhu*. Nous en avons examiné six en personne et un en ligne, présentés en détail dans le premier chapitre. S'ajouteront dans la liste les exemplaires du catéchisme attribué à Joao da Rocha (1565-1623) souvent relié avec le *nianzhu* dans un même fascicule, ainsi que les éditions postérieures du texte du *nianzhu* dans d'autres recueils de prières. Le premier chapitre expliquera en détail leur relation. Nous avons aussi inclus trois autres exemples d'imagerie chrétienne en Chine du XVI^e - XVII^e siècle, afin d'avoir un *corpus* permettant de contextualiser le *nianzhu*. Leurs exemplaires originaux conservés à la Bibliothèque nationale de France (BnF) servent de référence récurrente pour la présente étude. Enfin, les exemplaires originaux des deux modèles européens du *nianzhu* ont été examinés et sont ainsi mentionnés dans le *corpus* : les *Imagines* de Nadal et la *Doctrina Christam* de Marcos Jorge (1524-1571) et Inacio Martin (1530-1598), qui sont la base des analyses présentées dans les deux derniers chapitres.

La deuxième catégorie de sources incluses dans la bibliographie concerne d'autres originaux et les fac-similés utilisés à titre comparatif. Ce sont les livres illustrés de la dynastie des Ming qui sont cités surtout dans le deuxième chapitre. Il s'agit aussi d'exemplaires

d'autres publications des jésuites en Chine, dont nous avons comparé format et matérialité avec ceux du *nianzhu*.

La bibliographie du mémoire distingue un autre type de sources primaires : les documents sur l'histoire de la mission en Chine. Notamment, le recueil des récits et des lettres des jésuites qui nous ont offert d'importantes informations sur le contexte de l'époque. Cette liste est suivie par les catalogues et inventaires anciens et récents des publications des Jésuites. Ces catalogues bibliographiques méritent d'être inscrits comme catégorie indépendante, car notre étude concerne particulièrement ces livres et ils ont été systématiquement dépouillés pour attribuer et dater le *nianzhu* dans le premier chapitre. Enfin la base de données *Chinese Christian Texts Database (CCT-Database)*, compilée et mise à jour par Standaert et Dudink a été un outil fondamental de ce travail de recherche.

Chapitre I. Présentation des exemplaires du *nianzhu* : élaboration et impression du livre

I. 1. Présentation des exemplaires

I. 1. (1). Introductions aux exemplaires et éditions du *Song nianzhu quicheng*

Sur la base des travaux existants et de la base de données CCT, nous avons recensé jusqu'aujourd'hui huit exemplaires différents du *nianzhu quicheng* (Tableau 1). Nous avons examiné six originaux conservés en France et en Italie ; un existe en version numérique disponible en ligne. Nous n'avons pas eu l'occasion de consulter l'exemplaire conservé à Vienne (ni l'original, ni sa numérisation).

Parmi les huit exemplaires existants, nous distinguons deux éditions différentes. Si l'on exclut l'exemplaire conservé à Vienne que nous n'avons pas pu vérifier, six exemplaires appartiennent à une même édition, imprimés d'un même ensemble de planches gravées.¹⁸ Les exemplaires de cette édition ne portent pas de date de publication et ils suscitent des débats sur ce point ainsi que sur l'attribution de l'ouvrage. Avant de traiter ce sujet plus en détail, on appellera temporairement cette édition « la première édition », par rapport à une édition postérieure, dont les planches sont refaites : l'exemplaire 72 B298 à la BNCVE a été réédité par Shall von Bell à Pékin en 1638. La préface unique de cet exemplaire nous renseigne sur son histoire, ainsi que sur la date et le lieu de publication.

Dans ce chapitre, nous parlerons d'abord de « la première édition », puis de la deuxième, « la réédition de 1638 ». Nous ne pouvons pas attribuer avec certitude qu'il n'y eut pas d'autres éditions. En fait, cette possibilité est suggérée par les détails qui trahissent des cassures sur les planches, que nous reparlerons. Mais comme aucun autre exemplaire ne nous est parvenu, nous suivons la partition en deux éditions, pour la clarté de notre présentation. Nous découvrirons le contenu et le format du livre, ainsi que les différences codicologiques entre les deux éditions et entre les différents exemplaires examinés, en tentant, à la fin, de reconstruire l'histoire de l'élaboration de la première publication et de la réédition du livre par les jésuites.

¹⁸ Ce sont celui de l'ARSI, BAV, Getty, un de la BNCVE (72 C 542), et les deux exemplaires à la BnF.

I. 1. (2). Présentation de la première édition (BnF Chinois 6861)

Pour présenter le contenu et le format général de la première édition, nous prenons comme modèle l'exemplaire conservé sous la côte Chinois 6861 au département des manuscrits à la BnF. Cet exemplaire s'est révélé très utile pour la présente étude ; il conserve l'état d'origine, relativement complet, sans avoir subi de forte restauration.

Il faut préciser aussi que sauf l'exemplaire du Chinois 7382 à la BnF, les autres cinq exemplaires de la première édition du *nianzhu* sont reliés avec un autre titre qui lui précède, le *Tianzhu shengjiao qimeng* 天主聖教啟蒙 (désormais appelé *qimeng* 啟蒙), un catéchisme dont le titre peut se traduire « *Instruction aux jeunes de la Sainte Religion de Notre Seigneur* ». Ces ouvrages composés ne présentent sur leurs couvertures originales que des variations du titre abrégé du *qimeng*. Pour cette raison, le Chinois 6861 de la BnF est classé sous le nom de *qimeng* depuis son entrée à la Bibliothèque royale au XVIII^e siècle. Il a apparu pour la première fois en 1739 dans le catalogue du roi, *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae regiae* (Tableau 7, n.9).¹⁹ Selon le catalogue, cet exemplaire particulier avait appartenu à la collection privée de l'abbé Jean-Paul Bignon (1662-1743). Il est parmi les 343 fascicules chinois que Bignon a donné lors qu'il a accédé aux fonctions de garde de la Bibliothèque royale en 1719.²⁰

Couverture

L'exemplaire Chinois 6861 mesure 25.8 cm de long et 15.8 cm de large. Il conserve sa couverture externe d'origine (Annexe 3, Figure 1)²¹, qui porte un sceau rond « IHS » de la Compagnie gravé et utilisé par les jésuites en Chine, posé avec la pâte chinoise de pigment rouge. Le titre abrégé, *Shengjiao qimeng* 聖教啟蒙, est écrit verticalement à la main, en haut sur la gauche de la couverture. Le titre est suivi par deux lettres capitales « A.R. » et ensuite le numéro 4, qui ont probablement été écrits au même temps que le titre.²² Au milieu de la couverture, on voit une romanisation du titre complet écrite en petites lettres, « Thien-tchou-ching kiao-khi-mong », précédé par le numéro « F. 178 », référant à la notice du livre dans la deuxième version du Catalogue du roi (Tableau 7, n.10) remaniée par le sinologue, Étienne Fourmont (1683 -1745).²³ Le livre est conservé sous forme de fascicule chinois

¹⁹ Villefroy, 1739, 388.

²⁰ Monnet, 2014, 142.

²¹ Les figures de ce chapitre se trouvent principalement dans l'annexe 3, désormais abrégé A3F1, par exemple.

²² Leur sens reste inconnu à l'auteur.

²³ Fourmont, 1742. Fourmont ajoutait dans le catalogue du roi une grammaire de chinois et les titres des livres imprimés en chinois, ce qui constitue un des premiers essais d'imprimer des caractères chinois en Europe.

traditionnel. La couverture est cousue par des fils qui passent à travers quatre trous alignés à droite. Les fils sont nouveaux, mais ils suivent les trous d'origine.

Hormis la page de couverture, ce fascicule contient en totale 102 feuilles pliées.²⁴ Comme nous avons mentionné, deux ouvrages composent ce fascicule (Tableau 2) : le texte du Rosaire, *nianzhu*, qui nous concerne ne commence qu'après la 70^e feuille. Il est précédé par le catéchisme, *qimeng*, qui compte 69 feuilles.

Page de titre

À son intérieur, nous apercevons d'abord une feuille non numérotée qui pourrait être comparée à une « page de titre » (A3F2-3), mais qui sert surtout à donner les noms des personnes impliquées dans la publication. Sur le recto (A3F2), nous voyons écrit *qimeng juanshang* 啟蒙卷上 (première partie du *qimeng*), suivi par le nom chinois de Joao da Rocha (1565-1623), Luo Ruwang 羅儒望, indiqué comme auteur (*shu* 述). Viennent ensuite les noms de Gaspar Ferreira (1571- 1649), Fei Qigui 費奇規, Lazzaro Cattaneo (1560 - 1640), Guo Jujing 郭居靜, et Alvaro Semedo (1585-1658), Zeng Dezhao 曾德昭, en tant que les réviseurs (*ding* 訂). Manuel Jr. Dias (1574-1659), Yang Manuo 陽瑪諾, le superviseur de la mission chinoise entre 1623 et 1634 et à nouveau en 1650 jusqu'à 1654, a donné l'imprimatur à la publication du livre (*zhun* 準). Le verso de cette feuille (A3F3), sous le même format, donne les noms pour la seconde partie du *qimeng*, *qimeng juanxia* 啟蒙卷下 qui est donc celle qui nous concerne plus particulièrement car il s'agit du *nianzhu*. L'auteur de cette partie est Ferreira (Fei Qigui 費奇規). Les réviseurs sont Francisco Furtado (1589-1653), Fu Fanji 傅泛際, Francesco Sambiasi (1582-1649), Bi Fangji 畢方濟, et Rui de Figueiredo (1608-1642), Fei Ledo 費樂德. Cette deuxième partie a aussi été autorisée par Dias (Yang Manuo 陽瑪諾). Nous retournerons plus loin aux biographies de ces jésuites pour la datation et l'attribution du *nianzhu*.

Dès cette première page, nous remarquons que ce livre des jésuites suit les conventions codicologiques du livre chinois à cette époque (Annexe 1). La page d'auteurs est encadrée par une bordure en double filet, *shuangkuang* 雙框, avec le filet extérieur plus épais que celui intérieur. Cette bordure délimite la partie de la page imprimée correspondante à la planche gravée ; appelée *banmian* 版面, elle mesure 21.3 x 12.8 cm sur chaque face de

²⁴ Voir l'Annexe 1 sur la présentation du livre chinois. Chaque feuille est pliée au milieu, la face imprimée à l'extérieur ; la moitié droite forme le recto de la page, et la moitié gauche forme le verso.

cette page. Le *banxin* 版心, la colonne longue est étroite au milieu de la planche où la feuille est pliée pour former le recto et verso de la page, porte un *yuwei* 魚尾, petit signe noir en forme de « V » renversé.²⁵ Au-dessus le *yuwei* dans cette section de la page, s'inscrit le titre abrégé du Rosaire, *Nianzhu guicheng*, tandis que, comme nous venons de l'expliquer, le tableau d'auteurs porte le titre de la première et seconde partie du *qimeng*, une contradiction que nous résoudrons plus tard.

La première section du livre : le catéchisme qimeng

Le texte du *qimeng* commence sur le recto de la deuxième feuille du fascicule (A3F3). Cependant, la numérotation commence ici et donc le numéro 1 en chinois est à l'écrit dans le cadre de *banxin*, au-dessous du signe de *yuwei* noir. Le titre abrégé du catéchisme, *Shengjiao qimeng*, apparaît également dans le *banxin* au-dessus du *yuwei*, en remplaçant le titre abrégé du rosaire sur la feuille précédente. La mise en page du texte est aussi différente de celle de la page de titre. Il est encadré par un simple filet et repart en 9 colonnes divisées par les fins traits de réglures, absents ailleurs. La planche imprimée mesure 21.2 x 14.5 cm, et elle est plus large que la page de titre précédente (12.8 cm), ce qui fait penser que ces deux parties n'ont pas été conçues au même temps.

Dans la première colonne du texte, se présente le titre complet du catéchisme, *Tianzhu shengjiao qimeng*, pour la première fois.²⁶ Le titre est suivi par le nom de l'auteur : « le jésuite occidental Luo Ruwang (Joao da Rocha) traduit et rédige ». ²⁷ En fait, le texte du *qimeng* est une traduction créative d'un catéchisme portugais pour les enfants, la *Doutrina christã* de Marcos Jorge (1524-1571), plus connu comme la *Cartilha*.²⁸ Ce catéchisme était très populaire en Europe et dans la mission outre-mer au XVIe et XVIIe siècle, grâce à sa prose vulgaire et sa forme de dialogue. Rocha a gardé avec réussite la simplicité et l'interactivité du texte d'origine dans sa traduction chinoise. Le titre, *qimeng* 啟蒙, signifie « instruction aux jeunes » en chinois.²⁹ Son corps du texte reprend la forme de dialogue entre un maître, *shi* 師, ou un prêtre dans le cas du catholicisme, et un jeune catéchumène, un

²⁵ A propos de ce signe, qui aide à indiquer l'endroit pour la pliure de la feuille au moment de relier le fascicule, sa traduction en français, ainsi que pour tous les termes techniques du livre chinois traditionnel, voir Annexe 1

²⁶ Selon convention, nous reprenons le titre indiqué dans la première colonne du texte en tant que titre complet et officiel d'un livre.

²⁷ *Taixi yesu huishi Luo Ruwang yizhu* 泰西耶穌會士羅儒望譯著.

²⁸ Voir la section du chapitre III.1.(3), page 107 du mémoire sur cet ouvrage de Jorge et la définition de *cartilha*.

²⁹ 啟蒙=啟發童蒙 : Instruire les enfants

disciple, *xue* 學.³⁰ Le prêtre donne une question et le catéchumène répond ; parfois le prêtre élabore sa pensée à partir de la réponse. Leurs échanges dans leur conversation sont signalés par les petits carrés noirs avec les coins arrondis, où le nom de leur rôle, *shi* ou *xue*, est imprimé négativement en blanc sur noir (A3F3). Nous comptons 19 caractères maximum dans chaque colonne du texte, mais l'espace d'un caractère est toujours vide à la suite du caractère encadré du rôle de locuteur, ou en haut de chaque colonne qui n'est pas mené par le signe. Plus remarquable encore, un espace a été laissé vide devant tous les noms saints, comme celui de Jésus, Seigneur, et Sainte-Mère, qui interrompe le texte pour rendre respect aux personnages mentionnés, une convention qu'on retrouve dans les éditions contemporaines de la Chine devant le nom et les titres des personnages importants.³¹ Cette « espace du respect » a été utilisé systématiquement dans l'ouvrage, soit pour le catéchisme que pour le Rosaire.

Le texte dialogué du catéchisme porte sur les principes fondamentaux du catholicisme à retenir pour se préparer au baptême, comme les principales prières, le credo, les dix commandements, etc., tout ce qui forme les treize chapitres du *qimeng* (Tableau 3). Nous voyons que l'auteur a utilisé la translittération phonétique à partir du portugais et du latin pour créer les nouveaux termes chrétiens qui ne s'exprimaient pas auparavant en chinois : par exemple, *ji li si dang* 基利斯當(*crisao*), *e ge le xi ya* 厄格勒西亞(*ecclesia*), *sa ge la meng duo* 撒格辣孟多(*sacramentos*). Nous n'entrerons pas dans les détails des analyses textuels du *qimeng*, qui est hors du présent sujet de recherche ; mais la description ci-dessus sur la forme et le contenu de cette partie du fascicule nous fait comprendre le contexte codicologique et textuel de notre Rosaire, *nianzhu*, qui suit directement le catéchisme dans un même volume. En réalité, le *nianzhu* partage le même modèle occidental avec *qimeng* : le catéchisme portugais de Marcos Jorge, la *Doutrina christã*. Son texte d'origine est une méthode du Rosaire ajoutée par Ignacio Martins (1530-1598) dans une version augmentée de la *Doutrina*, qui apparaît aussi après le texte du catéchisme dans l'ouvrage portugais. Nous analyserons le contenu de cette méthode dans le dernier chapitre du mémoire, ici, il est suffisant de signaler le fait que le rattachement du *nianzhu* au *qimeng* dans les fascicules chinois n'est pas le fruit d'un hasard. Comme dans leur modèle occidental, les deux parties du fascicule sont réunies en tant qu'un volume intégral et cohérent. En outre, le tableau du

³⁰ Nous pouvons ajouter que les catéchismes en Chine sont sous forme de dialogue déjà sous Ruggieri et Ricci. Voir Ruggieri, *Tianzhu shilu* 天主實錄 (Histoire vraie du Seigneur du Ciel), 1584 ; Ricci, *Tianzhu jiaoyao* 天主教要 (Dogmes essentiels du Seigneur du Ciel), 1605.

³¹ Communication personnelle de Michela Bussotti.

contenu du *qimeng* (Tableau 3) nous montre treize chapitres continus, sans aucune trace de division entre une première et une seconde partie. Ainsi, il est exclu d’imaginer que la première page de titre se réfère à deux sections différentes du *qimeng*. Donc, si nous revenons au problème de cette page, nous pouvons affirmer que « la seconde partie du *qimeng* » indique fort probablement les 32 feuilles du *nianzhu*, suivant « la première partie du *qimeng* », formée par les 69 feuilles du *qimeng* dont nous venons de discuter.

La seconde section du livre : le rosaire nianzhu

Le texte du *qimeng* termine sur le verso de la feuille numérotée 69 (A3F4), avec une indication dans la dernière colonne, « fin du *shengjiao qimeng* » (聖教啟蒙終). Sur la page opposée à gauche, commence le texte du *nianzhu* avec une nouvelle pagination toujours indiquée dans le cadre de *banxin*. Le *banxin* garde la même forme que dans les pages précédentes, avec un *yuwei* noir supérieur. Nous retrouvons le titre abrégé du rosaire, *nianzhu guicheng*, au-dessus le *yuwei*, comme nous avons vu sur la page de titre. Dans cette partie du fascicule, le cadre de planche reprend aussi la double bordure, comme celle de la première feuille du fascicule, et se distingue de la bordure simple appliquée dans la section du *qimeng*. La planche imprimée mesure environ 21.8 x 12.8 cm,³² plus étroite que celle de *qimeng* (14.5 cm) ; on compte ainsi 8 colonnes, une de moins par rapport au *qimeng*, et 19 caractères maximum dans chaque colonne. Ces éléments nous indiquent que, malgré une coexistence des deux sections textuelles comme dans le modèle européenne, leur mise en forme sur la planche gravée pour imprimer n’a pas été faite selon les mêmes normes.

La première page du *nianzhu* porte son titre complet, *Song nianzhu guicheng*, dans la première colonne, mais on ne retrouve pas de noms d’auteur comme sur la première page du *qimeng*, ce qui en partie la cause des doutes sur l’attribution de l’œuvre. Le titre est suivi directement par le corps de texte : une introduction de la méthode générale de la récitation du Rosaire qui s’étend jusqu’au recto de la feuille 3. Suivant le format du *qimeng*, cette introduction a pris la forme d’un dialogue entre le maître *shi* et le disciple *xue*, sauf que ces caractères ne sont plus en blanc sur noir (obtenus par gravure en creux), mais à l’inverse ils sont imprimés en noir et encadré par une fine bordure noire sans remplissage (gravure en relief). Le résultat est une transition cohérente, mais aussi visible entre les deux parties du fascicule.

³² Les premières trois pages du *nianzhu* (sur l’introduction) sont légèrement plus grandes que les planches imprimées suivantes, les estampes illustrées mesurent environ 21.2 x 12.2 cm.

Après le dialogue introductif, commence le corps principal du *nianzhu* sur le verso de la feuille 3 : les quinze mystères (Tableau 4). Ils sont divisés en trois cycles : les cinq mystères joyaux (*huanxi* 歡喜), qui recouvrent la naissance et la jeunesse du Jésus, suivis par les cinq mystères douloureux (*tongku* 痛苦), la Passion du Jésus, et enfin les cinq mystères glorieux (*rongfu* 榮福), de la Résurrection jusqu'au Couronnement de la Vierge.

Chaque mystère est illustré par une gravure, suivie par le texte correspondant. En tournant la feuille 3 (A3F6), nous voyons d'abord, sur notre droite, l'illustration narrative du premier mystère, l'Annonciation ; le texte de ce mystère commence sur le recto de la feuille 4, sur notre gauche. Parce qu'il s'agit du premier mystère du premier chapelet, on voit d'abord le sous-titre « le premier chapelet » dans la première colonne, suivi par une courte instruction, en trois lignes, sur la récitation des prières et la méditation du mystère. L'auteur du livre a fait exprès d'imprimer l'image sur le recto de la feuille précédente, à savoir, sur la page opposée du texte correspondant. Cela permet le lecteur de regarder l'instruction et l'image au même temps, lui facilitant de réciter et méditer le Rosaire en regardant l'image. Après la courte instruction, nous avons une longue prière en deux parties : une dédicace et une supplication. La première partie est précédée par le caractère *xian* 獻 (offrir), encadré par une fine double bordure hexagone et isolé dans sa colonne. Ce caractère introduit à une prière de dédicace à la Vierge en quelques lignes, précédée par une cartouche portant le titre du mystère, *huanxiyi* 歡喜一, le « Premier mystère joyaux ». Cette cartouche rectangulaire, en vertical, présente des coins lobés et rappelle des cartouches utilisés dans d'autres éditions chinoises, notamment celles des ateliers commerciaux de la province du Fujian depuis le XIIe siècle ; ce format s'est ensuite conservé dans quelques éditions plus tardives³³. Le texte continue sur le verso de feuille 4 (A3F5) par la deuxième partie de prière, une supplication, menée par le caractère *qiu* 求 (demander) encadré comme *xian*. La prière termine par les deux caractères *ya-meng* 亞孟, « Amen », sur le recto de la feuille 5. Si on continue la lecture en tournant la feuille 5, on voit l'illustration du deuxième mystère, la Visitation, sur son verso ; le texte correspondant au mystère est sur la page opposée à gauche (6r), exactement comme on a vu avec l'Annonciation. En fait, tous les quinze mystères suivent le même ordre de texte-image et le même format textuel.

Comme évoqué précédemment, le texte du *nianzhu* traduit le chapitre sur la récitation du Rosaire attaché au catéchisme de Marcos Jorge par Ignacio Martins. La prière

³³ Communication personnelle de M. Bussotti.

en deux parties, une dédicace (*xian*) et une supplication (*qiu*), provient du texte de Martins (*offerecimento* et *oracao*). La *Doutrina*, qui a été publié en nombreuses éditions et langues, comporte aussi souvent des illustrations. Cependant, les illustrations du *nianzhu* sont dérivées d'un autre modèle occidental : l'*Evangelicae Historiae Imagines* de Jérôme Nadal (1507-1580), un recueil des images de l'Évangile illustrées par la famille Wierix et publié à l'Anvers en 1593. À partir de son modèle anversois, les illustrations du *nianzhu* sont particulièrement avancées au niveau de la « sinisation ». Comme nous voyons dans l'image de l'Annonciation, l'histoire biblique est transposée dans une riche demeure chinoise. Il s'agit ainsi d'une « traduction » artistique pour la technique, le contenu et le style des images, afin de s'adapter à la culture visuelle de lecteurs chinois à l'époque. Nous consacrons le prochain chapitre à ce sujet.

Un problème des planches gravées : la cassures et l'alternance du filet simple et filet double

Un détail sur plusieurs planches de cette édition mérite notre attention. Sur le verso de la feuille 5 (A3F7), entre l'image de la Visitation et le *banxin* 版心 de cette feuille, nous voyons une cassure verticale qui s'étend sur le côté long de l'image. Il ne s'agit pas d'une simple fissure du bois de planche, parce que la double bordure supérieure et inférieure de l'image ne s'aligne pas avec celles du *banxin* et du recto de cette feuille. Normalement, quand on déplie une feuille imprimée d'un livre chinois, on voit que le recto et verso de la feuille ne sont que les deux moitiés d'une seule gravure tirée par une seule planche (Annexe 1). Les bordures horizontales sont gravées par un coup de couteau sans interruption sur la planche de bois, ce qui fait donc des lignes continues à l'impression. Mais ici, les bordures horizontales sont clairement décalées. La hauteur de la planche du côté de l'image semble supérieure que celle du côté du *banxin*. On s'interroge pour quelle raison la planche a été cassée, et deux morceaux de planches gravées indépendamment ont été mises ensemble pour cette impression.

Ce problème de « cassure » visible au niveau du *banxin* récurse dans cette édition. Dans le Tableau 5, toutes les pages qui présentent ce problème sont recensées. Le verso de la feuille 21, qui porte l'illustration de la Crucifixion, présente un cas similaire à celui de la Visitation, où une cassure décalant traverse les bordures et le *yuwei*. Ainsi le 5v et le 21v sont marqués en rouge dans le tableau. Mais dans la plupart de cas, la cassure est plus ambiguë ; sans pouvoir regarder la planche d'où la feuille a été tirée, il est difficile de déterminer s'il ne s'agit pas d'une longue fissure verticale de bois ou d'une erreur de

graveurs. Ces cas ont été marqués en jaune en attendant plus de clarification.

Comme on a expliqué, la cassure pourrait signaler une juxtaposition de deux planches faites séparément. Une hypothèse est le remploi dans cette édition de certaines planches gravées auparavant pour une édition plus ancienne ou pour un ouvrage différent. Une autre possibilité est qu'un nombre important de modifications à faire a obligé les graveurs à casser certaines planches déjà gravées, les modifier, et les remettre ensemble. Malheureusement, le recensement des cassures n'a pas révélé de logique particulière qui permet de confirmer nos hypothèses. Si on prend en compte les cassures ambiguës marquées en jaune, sur le tableau de recensement, on voit qu'elles ne sont pas liées nécessairement aux images ; en fait, elles peuvent paraître indifféremment sur la face de texte ou sur celle d'image, entre deux faces de textes ou entre le texte et l'image. Donc, il ne s'agit pas d'un remploi systématique des images. Leur apparition ne montre pas non plus de rapport avec le contenu du texte ; elles sont récurrentes dans toutes les trois catégories de mystères. En plus, la bonne pagination tout au long du *nianzhu* et la cohérence graphique et calligraphique des planches nous éloignent de l'hypothèse du remploi.

Cependant, un autre détail mérite d'être signalé : l'alternance des bordures en double filet et en simple filet. Comme nous avons dit, une partie importante des planches sont encadrées par les bordures en double filet, avec le filet extérieur plus épais que celui intérieur. Mais à partir de la feuille 21 (A3F8), le filet intérieur commence à disparaître. Cette différence de bordure nous pousserait à reprendre l'hypothèse de la juxtaposition des deux éditions différentes. Mais si on regarde le recensement de bordure en simple filet (marqué en bleu sur le même tableau), on voit que ce phénomène n'apparaît qu'à partir du troisième tiers du livre, sans corrélation avec l'apparition de cassures ; donc, il ne nous amène pas plus loin dans la supposition du remploi. On peut aussi imputer le changement de bordures simplement à la négligence des fabricants du livre, ou au changement de mains entre artisans pendant le processus de la production.

On exclut aussi l'hypothèse d'une intervention systématique sur certains termes controversés, parce que les cassures apparaissent aussi sur les feuilles qui ne portent pas de textes, comme la feuille 5 et 21. Sans plus de sources, l'observation jusqu'ici nous amène à penser que les cassures proviennent des ponctuelles et intuitives modifications de certaines planches. En raison des erreurs commises pendant la gravure ou de la volonté de modifier certains passages par l'auteur ou l'éditeur, on a cassé certaines planches au milieu pour refaire une moitié. La présence de ces cassures nous révèle un processus complexe que les

jésuites et les artisans chinois ont dû mettre en place pour achever cet ouvrage composé des textes et illustrations. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit du premier livre illustré des jésuites en Chine.

En outre, bien que ce livre du Rosaire soit apprécié aujourd'hui pour sa qualité de gravure, les imperfections que nous venons de décrire, trahissent la condition modeste de sa production. Avec les ressources limitées à leur disposition, les jésuites ne peuvent pas attendre que tout soit parfait pour être publié. En fait, d'autres petites fautes ne se manquent pas dans cette édition : sur le recto de la feuille 10, on a oublié de mettre le filet intérieur dans les cartouches ; deux feuilles après, les traits sont obtenus en blanc sur noir ; plus remarquable, la dernière ligne du texte sur le recto de la feuille 29 a été mal placée dans la dernière colonne. En un mot, il faut prendre en considération le but utilitaire du livre et admettre qu'il ne s'agit pas d'une édition de luxe pour bibliophiles et riches collectionneurs.

I. 1. (3). Variations entre les exemplaires de la première édition

Le tableau du recensement des exemplaires (Tableau 1) nous montre que six autres exemplaires du *nianzhu* sont tirés des mêmes planches gravées de celui sous la côte Chinois 6861 à la BnF décrit ci-dessus. Mais ces copies présentent certaines différences dans la reliure, le nombre de pages, les dimensions du papier, et l'état d'usage et de conservation, d'une grande part en raison des différentes histoires de collection qui suivent leur production. Dans la partie suivante, on présentera en détail l'état de quatre exemplaires de la première édition du *nianzhu* à Rome et à Paris que j'ai pu examiner.

ARSI Jap.Sin. I, 43b

L'exemplaire à l'archive des jésuites à Rome est l'exemplaire le plus connu. Comme nous l'avons dit dans l'état de recherche, c'est grâce à cette copie que la valeur historique et artistique de notre livre du Rosaire a été redécouverte par le jésuite et historien Pasquale d'Elia au début du XXe siècle, après que le livre ait été tombé dans l'oubli pendant une centaine d'années.³⁴

Comme le Chinois 6861 à la BnF, l'exemplaire découvert par Elia à l'ARSI est précédé par le texte du catéchisme, le *qimeng*, relié ensemble pour former un seul fascicule.

³⁴ D'Elia, 1939, 67-77. Cet oubli s'explique en partie par l'interdiction officielle du catholicisme en Chine issue par l'Empereur Qianlong (1711-1799) et la suppression temporaire de la société de jésuite au XVIIIe siècle.

Mais ce volume présente un état lacunaire par rapport à celui à Paris : il a perdu les deux dernières feuilles sur le couronnement de la Vierge, il ne porte non plus la page de titre qui précède et associe dans une seule présentation les deux livres de l'exemplaire de Paris. Les pertes ont eu probablement lieu pour des interventions postérieures à la production.

Cet exemplaire a subi des restaurations irréversibles. Entre 1890 et 1939, la collection des archives anciennes de l'ARSI a été transférée secrètement à Exaten aux Pays-Bas pour éviter les confiscations d'état après l'annexion de Rome à l'Empire de l'Italie. Pendant cette « exile Néerlandais », plupart de la collection était inventoriée en latin et restaurée.³⁵ Le *nianzhu* a fait aussi partie de cette exile, où il a été inventorié avec le *qimeng* sous la côte : Jap. Sin. I 43. Cependant, selon l'archiviste de l'ARSI, les « papiers japonais » qui doublent les feuilles actuelles du fascicule sont posés plus tard, dans les années 60 et 70, parce que la soie aurait été utilisée pour la restauration des livres chinois de cette collection au début du XXe siècle.³⁶ Malheureusement, l'archive n'a pas documenté la campagne de restauration et on ne saura jamais l'état d'origine de ce fascicule et les couches précises de sa restauration. Aujourd'hui, on voit que les feuilles du volume ont été décousues. Chaque feuille est collée en posant au milieu un papier de restauration. Et ces papiers de support sont cousus ensemble pour former des cahiers à la manière occidentale, reliés et recouverts par une couverture en carton avec du motif marbré. Les feuilles d'origine sont aussi coupées pour s'adapter au format de pages occidentales, qui mesure 24.5 x 16 cm, moins haut que l'exemplaire chinois 6861 de Paris (25.8 cm).

À l'intérieur de la reliure en carton, on voit une couverture en vieux papier jaune-brun, qui pourrait être celle d'origine. Cette feuille porte la notice du fascicule (Jap. Sin. I 43) du catalogue latin compilé lors de l'exile néerlandais, indiquant que le fascicule est composé du « *catechismus* » de Rocha et du « *rosarium ignoto auctore* », qui a déjà perdu les deux dernières pages.³⁷ Le mot « *ignoto* » est barré par l'archiviste P. Teschitel en 1958 qui ajoute une note au-dessous indiquant Gaspar Ferreira comme l'auteur du rosaire selon la lettre annuelle de Figueredo en 1628, source indiquée aussi par Paulus Brunner.³⁸ Nous

³⁵ Menegon, 2002, 1-2.

³⁶ Communication personnelle, Maoru Brunello.

³⁷ La première note se lit : « Jap. Sin I.43 | 1) catechismus impr. ante(?) 1600. sine imaginibus. | Patris Da Rocha(1566-1623, in Sinis 1598-1623) | ff3-71(ff.sinica 69) | 2) Rosarium ignoto auctore | cum imaginibus a f. 72-101 (ff si- | nica 1-32). Sunt imagines (dim) myste | riorum SS. Rosarii 14 (in ultima mors B.M. Virginis e| t assumptio in coelum. Explicatur | methodus recitandi Rosarium. »

³⁸ Note de Teschitel : « P. Gaspar Ferreira S.J. ut patet e comparatione textus inventus cum eo, qui inventus in Bibl. Apost. Vatican., Racc. Gen. Orient. III 214 Tom I. | Jap Sin 115 f. 165v Figueredo testatur anno 1628 hoc Rosarium cum catechismo Pis Da Rocha esse simul eodem volumine colligatum | Ita P. Paulus Brunner, S.J., Prov. Camp. 8 Maii, 1958, Treviri. | P. Teschitel, Archiv. »

retournerons sur la lettre de Figueredo dans la section suivante.

À côté de ces notes, une coupure verticale de papier est collée sur la page où il est écrit « Hic Catechismus cum Imaginebus Passionis | nominiea fuit impressus jam ante annu 1600 »³⁹. Cette description du fascicule correspond aux mots du jésuite Caspar Castner (1655-1709) dans sa lettre au jésuite général en 1702, concernant les livres chinois qu'il amène à Rome avec Franciscus Noël (1651-1729). Castner parle d'un catéchisme : « Catechismus cum Imaginibus Passionis nominica f. sa' Crucis ». ⁴⁰ En fait, l'écriture de la note sur la coupure ressemble celle de Castner sur sa lettre. Il est possible que ce soit Castner lui-même qui a écrit sur la couverture d'origine du présent fascicule à l'ARSI. Selon l'étude de Standaert dans son ouvrage récent sur la querelle des rites, Castner et Noël sont parties pour la Chine en 1702 en tant que procureurs avec le but de ramener des preuves à Rome pour défendre la position des jésuites mise en cause par la Querelle de rites à l'époque.⁴¹ Parmi les preuves on trouve des livres chinois classiques et chrétiens qui forment le noyau de l'actuelle collection de Jap. Sin. I-IV à l'ARSI. La lettre du Castner citée au-dessus a été traduite par Standaert. Elle confirme la présence de notre rosaire dans cet ensemble d'ouvrages: « In addition, we have with us all classical books of China, and we have all those we understand to have been quoted in Europe and a large number of other books, both of ancient and more recent authors in China ; yet the larger part of these books are those which our fellow Jesuits have published so far in Chinese language, among them an ancient catechism with illustrations of the Passion of the Lord and the Sacred Cross, and also books of other religious orders [...]»⁴² La mention particulière du catéchisme illustré révèle la provenance de l'exemplaire à l'ARSI et témoigne de son importance pour les jésuites lors de la Querelle des rites. En particulier, Castner a mis en avant « les illustrations de la Passion du Christ et de la sainte Croix » dans la description, probablement pour s'opposer à l'accusation portée sur les jésuites en Chine de passer sous silence la Crucifixion du Christ.

Enfin, la provenance de l'exemplaire de l'ARSI explique son état usé et très annoté par rapport aux autres copies. Cet exemplaire est couvert des petites annotations écrites en encre noire par deux mains différentes : une couche principale, en encre foncée, d'annotations en portugais, et une deuxième couche plus légère, en latin, moins présente et ajoutée postérieurement à la première. Ces notes portent sur la prononciation et le sens du

³⁹ Entre « Catechismus » et « cum » on trouve en haut le mot « non » ; tracé avec une encre différente, il a probablement été ajouté postérieurement.

⁴⁰ Jap.Sin. 167. ff55.

⁴¹ Voir page 6, note 12 sur la Querelle de rites.

⁴² Traduction de Standaert (2012, 74).

texte chinois. Les annotations en latin sont probablement écrites par Castner, par Noël, ou par les rares collègues à Rome qui, au XVIIIe siècle, savaient lire le chinois et donc étudier ce texte pour la Querelle des rites. En revanche, les annotations portugaises sont probablement précédentes à l'arrivée du livre à Rome. Elles auraient été écrites par une main jésuite, en Chine, sous le *Padroado* portugais, par quelqu'un qui a étudié ce fascicule feuille par feuille, soit pour s'entraîner de la langue, soit pour l'utiliser dans sa mission ou dans sa propre rédaction de textes. Le Visiteur Filippucci (1632-1692), la source principale des livres chinois ramenés par Castner et Noël à Rome, est un des possibles auteurs de ces annotations.⁴³ Il a étudié extensivement les classiques chinois et les livres chrétiens de ses prédécesseurs en Chine pour résoudre les conflits des rites en Europe. Cela reste une hypothèse. Mais en tout cas, par rapport aux autres exemplaires, celui à l'ARSI est une véritable copie d'étude, circulée et utilisée, par les jésuites en Chine et ensuite à Rome.

BAV Borg.Cin., 336.5

L'exemplaire du *nianzhu* de la Vaticane présente un état opposé à celui de l'ARSI. Sauf une feuille protectrice en papier jaune ajoutée et reliée avec le livre à l'extérieur de la couverture originale, cet exemplaire n'a pas subi de restauration et il conserve parfaitement son état d'origine. Il est le seul exemplaire dont les feuilles ne sont pas comblées ou contrecollées par des papiers de restauration.

Reliant le *nianzhu* avec le *qimeng* comme les exemplaires présentés précédemment, l'exemplaire porte le titre, *Tianzhu shengjiao qimeng* 天主聖教啟蒙, sur sa couverture originale. Le titre est encadré par une bordure en double filet qui mesure 19.5 x 4.2 cm ; ce cartouche a été imprimé sur une coupure de papier bleu clair et collé sur la couverture. Ouvrant le fascicule, on voit en ouverture la page de titre et des noms d'autres, tirée de la même planche que celle du Chinois 6861 à la BnF. En revanche, il porte un élément de plus par rapport au deuxième : une page de frontispice montrant une armoirie ronde de la société des jésuites, qui porte les grandes lettres « IHS » surmontées par une croix et supportées par trois épées croisées. L'image est rendue en perspective et volume. Elle est collée sur la face intérieure de la couverture d'origine en regard de la page de titre. Cette feuille est encadrée par une bordure en double filet à la manière chinoise, qui mesure 21.5 x 12 cm, mais ne porte pas de *banxin*. Donc elle peut avoir été imprimée séparément du livre et ajoutée librement dans des multiples publications des jésuites.

⁴³ Standaert 2012, 75.

Le fascicule est conservé à la BAV avec quatre autres livres des jésuites dans un boîtier en carton couvert de fin tissu bleu-vert. L'ensemble forme le volume sous la côte Borg. Cin. 336. À l'intérieur du boîtier, on voit noté à la main le numéro - Sc. 1a Fila 3 Vol V Fasc 5 –, la vieille notice du volume qui marquait son emplacement dans la Bibliothèque du Collegio Urbano inventorié en 1839 : Étagère 1a, fichier 3, volume 5 avec 5 fascicules.⁴⁴ Le Collegio Urbano est l'école de la Propoganda Fide établie au XVIIe siècle pour entraîner les missionnaires sous directe supervision du Saint-Siège. La collection de Borgia Cinese à la BAV provient de cette bibliothèque, intégrée à la Vaticane en 1902 et nommée après le Cardinal Stefano Borgia (1731-1804), un des principaux directeurs du Collegio qui avaient élargi la collection.⁴⁵ Notre fascicule sous la côte 336 est parmi les 537 volumes chinois du Collegio entrés à la Vaticane.

La collection chinoise du Collegio a été alimentée par les envois des missionnaires de Propoganda Fide en Chine entre le XVII et XIXe siècle. Son noyau s'est formé en 1685, lors que le jésuite Philippe Couplet (1623-1693) est revenu en Europe comme procureur de la mission chinoise.⁴⁶ Avant de rentrer en Europe, il a rassemblé 414 livres chrétiens publiés par les missionnaires en Chine.⁴⁷ En donnant la plupart des collections au Pape, 330 livres, qui forment la présente collection Raccolta Generale Oriente III 202-244 à la BAV,⁴⁸ Couplet a aussi destiné nombreux volumes à la Bibliothèque du Collegio Urbano, selon les archives de la Propaganda Fide.⁴⁹ Malheureusement la liste de dons n'a pas été conservée et il est difficile de distinguer cette donation de Couplet des autres livres entrés ensuite dans la collection du Borgia Cinese. Mais la belle qualité d'impression, le titre imprimé du livre sur la couverture et une belle image de frontispice unique à cet exemplaire du *nianzhu*, nous invitent à interroger si cet exemplaire fait partie de la collection présentée aux autorités romanes par Couplet, qui expliquerait l'état particulièrement soigné du fascicule. J'ai consulté quelques livres présentés au Pope par Couplet dans la collection Raccolta General Oriente III. Ils sont généralement d'une bonne qualité, mais ne présentent pas une unité formelle suffisante pour qu'on puisse les associer à notre fascicule du *nianzhu*. La typologie et l'évolution des éléments codicologiques (couverture et frontispice, par exemple) des

⁴⁴ Borg.Lat. 767 catalogue latin du Collegio.

⁴⁵ Pour l'histoire de la collection de Borgia Cinese à la BAV, voir Orsatti, 1996.

⁴⁶ Pour l'histoire de la collection chinoise à la BAV, notamment celle amenée par Couplet, voir Yu Dong, 2001, 507-544.

⁴⁷ Pour la liste de ces livres, voir Couplet, Catalogus, 1686.

⁴⁸ 330 livres placés dans 43 boîtiers et ainsi inventoriés sous 43 numéros.

⁴⁹ Yu Dong, 2001, 516.

publications jésuites mériteraient une autre étude, qui dépasse la limite de notre travail.

Enfin, la condition de conservation explique aussi le bon état du livre. Par rapport à l'exemplaire très annoté conservé à l'ARSI, l'exemplaire présent ne porte aucune trace d'annotation ; le bord de feuille n'est pas usé par les doigts de lecteurs comme dans les autres copies. Il semble qu'à la bibliothèque du Collegio Urbano, cet exemplaire a été peu consulté, tranquillement caché dans son boîtier pendant des siècles.

[BNCVE 72 C 542](#)

Deux exemplaires du *nianzhu* sont conservés à la BNCVE aujourd'hui (côte 72 C 542 et 72 B 298) : nous pouvons tracer leurs origines à la bibliothèque du Collegio Romano, le centre d'enseignement des jésuites à Rome, où la plupart des jésuites en Chine au XVIe et XVIIe siècles ont passé leur jeunesse. Ces jésuites, après leur arrivée en Chine, ont envoyé systématiquement leurs publications à leurs anciens professeurs et camarades à Rome. En 1876, cette grande collection a été confisquée lors de l'unification d'Italie pour devenir le noyau de la Bibliotheca nazionale qui vient d'être établie cette année-là. Le premier numéro d'inventaire qui marque l'emplacement des livres dans le Collegio reste toujours visible en manuscrit sur la couverture de l'exemplaire 72 B 298 : « 72.2.g.67 ». 72 est le numéro de salle au Collegio où les livres en chinois étaient conservés avant 1876.

L'exemplaire du *nianzhu* sous la côte 72 C 542 appartient à la première édition et il est relié avec le *qimeng* comme les exemplaires qu'on a présentés précédemment. L'exemplaire 72 B 298 est une édition postérieure, l'édition de 1638, que nous discuterons plus tard. Cependant, il faut d'abord remarquer la similarité matérielle entre ces deux exemplaires. Leurs papiers partagent la même texture résistante, claire et laiteuse, qui marquent une grande différence par rapport aux papiers lisses, cassants et jaunis des autres copies. Leurs couvertures originales sont aussi plus épaisses et blanchâtres de ce qu'on retrouve dans les autres exemplaires. Certes, ces deux exemplaires à la BNCVE sont restaurés de la même manière : leurs feuilles sont toutes contrecollées par un papier de support opaque, qui pourrait contribuer à unifier d'un certain degré leur texture et la couleur. Mais la restauration ne les aurait pas altérés entièrement. Par leur similarité, on se tente de penser que les deux exemplaires, même qu'ils n'appartiennent pas à une même édition de planches, sont imprimées dans le même milieu qui se distingue de celui des autres.

De plus, si on regarde la couverture du 72 C 542 sous lumière, on voit la silhouette infiltrée des grands caractères *xin fa li shu*, 新法曆書, imprimés sur le verso de la

couverture du fascicule actuel, mais cachés par une feuille qui double la couverture. Le titre renvoie au *Xiyang xinfa lishu* 西洋新法曆書 (Recueil de calendriers selon la nouvelle méthode occidentale), publié par Schall von Bell (1592-1666) en 1645.⁵⁰ S'agit-il un remploi de matériaux de la part des jésuites qui ont produit et relié ce fascicule ? Si cela était le cas, ce présent fascicule du *nianzhu* serait produit en même temps ou à un moment postérieur le projet du *lishu* (1645), beaucoup plus tard que la publication de la première édition qui date probablement en 1628, une date qu'on discutera dans la section suivante. Deux indices sont favorables à cette hypothèse. Premièrement, l'impression du présent fascicule (72 C 542) est la plus légère parmi tous les exemplaires de la première édition. Cela pourrait signifier que les planches étaient plus usées lors de cette impression, à une date d'impression plus tard par rapport aux autres exemplaires. Donc la date 1645 rentre dans la logique. Deuxièmement, la ressemblance matérielle du présent fascicule (72 C 542) et de l'exemplaire de l'édition de 1638 du *nianzhu* (72 B 298) aussi conservé à la bibliothèque pourrait suggérer un même milieu de production. En fait, l'édition de 1638 a été publiée par Schall, qui est aussi l'éditeur du *lishu*. Donc on imagine que Schall ait imprimé les deux éditions du *nianzhu* quand il avançait aussi le projet du calendrier. Tous ces titres proviennent du même atelier et le remploi des feuilles de couverture pourrait être possible. Mais cette hypothèse pose des problèmes. Si Schall gardait les planches de la première édition dans un état suffisant à imprimer l'exemplaire du 72 C 542, il resterait à comprendre sa motivation de graver une édition du livre totalement nouvelle, mais d'une moindre qualité, étant donné les ressources et le temps limités de ces jésuites.⁵¹

Une autre possibilité est simplement d'imputer aux restaurateurs de la bibliothèque l'erreur d'avoir relié le *nianzhu* avec la couverture d'un autre livre qui était peut-être à leur côté au même temps pour être restauré. Cela n'est pas impossible parce que beaucoup des livres chinois à la BNCVE ont été totalement démontés, contrecollés, et reliés à nouveau lors d'une campagne de restauration dans les années 70, incluant le présent fascicule. Le *lishu* se trouvant aussi à la BNCVE, et donc une confusion entre les pages d'ouvrages différents n'est pas à exclure.⁵² On trouve une autre faute de restauration dans le fascicule (72 C 542). Cet

⁵⁰ L'ouvrage est initialement intitulé *Chongzhen lishu* 崇禎曆書 (Traité sur l'astronomie calendaire du règne de Chongzhen), paru en 1635 sous la direction de Xu Guangqi et Schall von Bell, présenté à l'Empereur Chongzhen. Après la chute de la dynastie des Ming, l'ouvrage a été réorganisé et présenté de nouveau à la cour avec le titre *Xiyang xinfa lishu* 西洋新法曆書 (Traité sur l'astronomie calendaire selon la nouvelle méthode occidentale) en 1645, qui a été accepté par la nouvelle cour des Qing.

⁵¹ Voir la dernière section du chapitre (I. 2. (2).) pour une discussion sur ce point.

⁵² 72 B 487-489. Malheureusement je n'ai pas pensé à cela lors de ma visite et je n'ai donc pas consulté ces exemplaires pour vérifier leurs formats et s'ils manquent des couvertures.

exemplaire, comme celui à la BAV, porte une page de frontispice, mais avec une image différente. On voit l’emblème de IHS entouré par un cercle des rayons de soleil et encadré par une bordure en double filet qui mesure 16.5 x 12 cm, décoré par des fleurs aux quatre coins.⁵³ Ce frontispice est monté sur un support de restauration pour devenir la première feuille du présent fascicule, qui aurait été placée au verso de la couverture. Mais surtout, l’image du frontispice a été inversée. Le recto du frontispice est collé sur le support de restauration par erreur ; ce qu’on voit est le dos de la page imprimée assez transparente pour révéler le motif sur l’autre face. On comprend que les erreurs des restaurateurs sont nombreuses, ce qui rend notre analyse de la couverture difficile sans vérifier les exemplaires du *lishu* à la BNCVE.

BnF Chinois 7382

En plus du Chinois 6861 qui a servi le modèle de notre description, un autre exemplaire du *nianzhu* se trouve au département des manuscrits de la BnF, conservé sous la côte du Chinois 7382. Différent des exemplaires décrits ci-dessus, ce livre du Rosaire est relié indépendamment, composé des 32 feuilles au total, sans la partie du catéchisme, *qimeng*.

Couvertes par un carton en motif marbré du XIXe siècle, les feuilles de cet exemplaire ont été décousues à un moment donné et reliées de la manière occidentale. La couverture originale a été cependant conservée au-dessous le carton, qui présente une étiquette imprimée de double bordure encadrant le titre abrégé de notre rosaire en manuscrit, *Nianzhu guicheng* (A3F9). Il est le seul exemplaire de la première édition dont la couverture porte le titre du rosaire au lieu du catéchisme. Ensuite, le fascicule commence avec la première feuille du *nianzhu*, le dialogue introductif, avec le titre complet dans la première colonne, mais sans aucune trace de l’attribution. Le titre du livre et la manque de l’information sur l’auteur ont conduit Henri Cordier (1849-1925), dans sa bibliographie sino-européenne sur la base de la collection de la BnF (Tableau 7, n.15), à attribuer par erreur cet exemplaire du *nianzhu* à Nicolò Longobardo (1559-1654).⁵⁴ Il l’a probablement confondu avec un autre ouvrage, *Nianzhu moxiang guitiao* 念珠默想規條 (Règles pour la récitation et

⁵³Le motif de ce frontispice ressemble ceux dans *Tianzhu shengjiao mengyin* 天主聖教蒙引 (BnF chinois 6928) publié en 1655 t dans la réédition en 1640 du *Tianzhu shengjia shilu* 天主聖教實錄 (BnF chinois 6815), sauf que notre frontispice est plus petit. Le motif du frontispice nous aidera à dater la production du fascicule, probablement vers 1640-50.

⁵⁴Cordier, 1901, 31, 151-2. N.F. Chinois 3041, qui est aujourd’hui Chinois 7382. Cette confusion est clarifiée par Elia, 1939, 72.

la méditation du rosaire), rédigé en effet par Longobardo et publié dans le recueil d'eucologes, *Shengjiao rike* 聖教日課 (L'enseignement quotidien de la Sainte Religion).⁵⁵ Mais le dernier décrit les 33 méditation sur la vie du Jésus et les 63 méditations sur la vie de Marie, ce qui est totalement différent de contenu du *nianzhu*, les quinze mystères du Rosaire, dans l'exemplaire Chinois 7382. En fait, une comparaison des impressions nous convainc que cet exemplaire du *nianzhu* individuel est tiré des mêmes planches des autres exemplaires de la première édition précédés par le *qimeng*.

Le titre du *nianzhu* sur couverture originale indique que la reliure indépendante est un choix original de l'éditeur, peut-être pour faciliter la republication et circulation du livre. Curieusement, nous avons aussi un exemplaire indépendant du *qimeng* à la BnF sans page de titre, conservé sous la côte Chinois 6862. Cet exemplaire ne pourrait pas être associé matériellement au Chinois 7382. La matière des feuilles, leur dimension et couverture originale sont visiblement différentes. Les estampilles de bibliothèque qu'ils portent trahissent aussi de différentes dates d'entrée dans la collection royale. Mais le Chinois 6862 appartient à la même édition des autres *qimeng* qui sont reliés avec le *nianzhu*. Nous discuterons plus loin dans le chapitre que le *nianzhu* est en réalité légèrement postérieur du *qimeng* et les deux ouvrages ont été ensuite reliés ensemble, ce qui expliquerait la présence de certains exemplaires indépendants de l'un ou l'autre.

En plus de son contenu, le fascicule Chinois 7382 montre d'autres particularités en comparaison avec les autres exemplaires décrits auparavant. La dimension des feuilles est plus petite, qui mesure 23.6 x 15 cm. Le papier est rigide, épais et grossier. Certes, comme on a vu avec les exemplaires à Rome, la restauration affecte l'apparence de feuilles. Notamment, les galeries de vers qui fragilisaient le papier ont été comblées probablement par un papier occidental inséré entre les feuilles et contrecollées. Mais deux détails révèlent que l'épaisseur de papier unique à cet exemplaire est originale. D'abord, on voit que les trous où traversent les fils de la reliure originale, laissés apparents après que le fascicule est décousu, percent toutes les couches de papier. Deuxièmement, une tache de l'encre se trouve entre la feuille 4 (sur le verso du papier de la feuille 4), qui rapporte un détail de l'illustration sur la feuille 5 (A3F10). Cette tache y aurait été laissée par hasard quand la feuille 5 venait d'être imprimée et pas encore séchée. Si le papier original est doublé par un papier de restauration,

⁵⁵ Voir la partie suivante sur l'attribution. *Shengjiao rike*, édition 1665, BnF Chinois 7353-7354, no. V (*juan* 1, fols. 50-72, *Wuzhu nianzhu moxiang guitiao* 吾主念珠默想規條, *Shengmu nianzhu moxiang guitiao* 聖母念珠默想規條).

il est impossible de voir cette tache laissée au moment de l'impression. En outre, l'impression de cet exemplaire est visiblement moins nette que les autres, probablement à cause de sa texture particulière de papier qui n'absorbe pas bien d'encre. En un mot, ce fascicule, plus petit en dimensions et qui ne contient que la partie du Rosaire, pourrait témoigner d'une impression d'une moindre qualité pour économiser à la fabrication et pour faciliter la circulation de l'ouvrage.

Tandis que l'origine de Chinois 6861 a été bien documentée, la provenance du Chinois 7382 et son arrivée dans la BnF sont plus difficiles à saisir. Le volume porte un ancien numéro d'inventaire, n. 3041, sur sa page de garde. Ce numéro du « nouveau fond chinois » est utilisé depuis 1742 pour succéder le « fond chinois » de Fourmont inventorié dans la deuxième édition du catalogue de la bibliothèque du roi publié cette année.⁵⁶ Ensuite, il faut regarder des estampilles posées dans le fascicule pour dater le *terminus ante quem* de son entrée dans la bibliothèque. Selon l'étude de Josserand et Bruno sur les estampilles de la BnF, l'estampille sur la première feuille du livre (A3F11), avec son double filet et l'écriture de « BIBLIOTHEQUE ROYALE » sans « h », date entre 1735 et 1782.⁵⁷ On peut ainsi arriver à la période entre 1742 et 1782 pour l'entrée du présent Chinois 7382 dans la bibliothèque. Natalie Monnet, dans son catalogue *Impression de Chine*, propose la provenance du Collège Louis le Grand (aussi appelé Collège de Clermont) avec un point d'interrogation.⁵⁸ En effet, la bibliothèque de ce fameux collège des jésuites en France a été vendue et dispersée lors de l'expulsion de l'Ordre en 1764.⁵⁹ Mais le titre de notre rosaire ne figure pas dans le catalogue de vente de cette collection à Paris dans la même année, ce qui ne permet pas d'établir sa provenance.⁶⁰

Jusqu'ici, nous avons décrit les cinq exemplaires de la première édition examinés à Paris et à Rome. Leurs variations s'expliquent d'une part en raison de leurs différents états d'usage et de différentes histoires pour chaque collection, qui a été plus ou moins altérée par les campagnes de restauration. D'autre part, les différences de couverture, frontispice, matière de feuille et intensité d'encre pourraient suggérer un décalage de temps, d'espace et de moyens dans la production de ces exemplaires. Par exemple, l'exemplaire Chinois 7382 à Paris témoigne d'une impression économique et portable par rapport à l'exemplaire complet

⁵⁶ Standaert, Dudink et Monnet, 2009, introduction.

⁵⁷ Josserand et Bruno, 1960, 275.

⁵⁸ Monnet, 1992, 110.

⁵⁹ Balayé, 1988, 253.

⁶⁰ *Catalogus Manuscriptorum Codium Coleggi Claromontani quem ...* Paris, 1764.

et soigné à la Vaticane. En outre, l'exemplaire 72 C 542 à la BNCVE pourrait être une impression tardive de la première édition, contemporaine ou même postérieure à la réédition de l'ouvrage. En fait, au contraire de l'imprimerie occidentale, les planches des livres chinois sont conservées, elles peuvent être transportées et réimprimées aux différents moments et dans les différents milieux lorsqu'il y a un besoin, grâce à leur nature portable et durable. Le transport des planches, documenté par plusieurs auteurs, est aussi une pratique courante parmi les jésuites et les convertis chinois pour répandre leur apostolat. Les différences des exemplaires que nous venons de voir témoignent de la multiple et longue vie que la première édition du *nianzhu* a pu avoir.

I. 1. (4). Présentation de la réédition de 1638

Les cinq exemplaires présentés dans la section précédente, malgré leurs variations de matières et formes, sont tous tirés de la même série de planches. En revanche, l'exemplaire conservé sous la cote 72 B 298 à la BNCVE représente une nouvelle édition imprimée par des planches refaites en 1638. Similaire au Chinois 7382 de la BnF, cette réédition du rosaire est indépendante, qui n'est pas associée avec le *qimeng*. En outre, elle porte sa propre préface suivie par une liste de contributeurs de l'ouvrage, éditée en tant qu'un livre complet en soi (Tableau 2).

Couverture

Comme nous avons évoqué, l'apparence de cet exemplaire semble cohérente et unifiée avec celle de l'exemplaire conservé sous la cote 72 C 542 dans la même bibliothèque. Les couvertures sont composées d'un même type de papier (épais, résistant, en couleur laiteuse) et les reliures sont cousues à travers quatre trous alignés de la même manière. Mais par rapport au dernier, l'exemplaire 72 B 298 est plus petit. La feuille mesure 23.4 x 15.5 cm, plus facile à porter. Il nous laisse voir, sur sa couverture extérieure, un morceau de papier blanc déchiré avec une bordure en double filet, qui marque l'emplacement de l'étiquette originale du titre du livre. Cette trace suggère la probabilité que cette couverture est encore celle d'origine. On voit aussi une petite ligne manuscrite écrite en haut de la couverture : 72.2.g.67, le premier numéro d'inventaire noté sur le livre lorsque la bibliothèque de Collegio Romano est confisquée par l'État italien en 1870.

Cette édition du *nianzhu* commence par un élément nouveau : la préface « *Nianzhu guicheng xiaoyin* » 念珠規程小引, signée par Li Zubai 李祖白 (baptisé 1622, mort en 1665), converti chinois et astronome éminent à la cour. C'est une stratégie rhétorique des jésuites en Chine d'inviter des lettrés connus à composer des préfaces pour leurs publications dans un discours similaire à celui répandu dans les paratextes d'ouvrages chinois, afin d'ajouter l'aura intellectuelle autour l'ouvrage et d'encadrer le contenu étranger dans une tradition familière au public chinois.⁶¹ La préface s'étend sur les deux premières feuilles du fascicule.⁶² Li explique que le contenu du livre est les prières du Rosaire, mettant en parallèle les trois groupes de mystères (joyaux, douloureux et glorieux), avec les trois parties d'une rose : les feuilles, les épines et la fleur. Ensuite, il met en valeur l'objectif du livre pour guider la médiation des mystères qui est sensée d'éveiller les émotions de fidèles pour qu'ils puissent comprendre et s'identifier avec le cœur de la Vierge (*huazhi jiqing* 化己之情). Mais ce qui est surtout important pour nous est l'histoire du livre révélée par cette préface. Elle indique deux fois l'auteur original du *nianzhu* : Monsieur Fei 费先生 (Ferreira) a traduit ce

⁶¹ Voir les cas étudiés par Joachim Kurtz, "Framing European Technology in Seventeenth-Century China: Rhetorical Strategies in Jesuit Paratexts", Dagmar Schäfer éd., *Cultures of Knowledge: Technology in Chinese History*, "Sinica Leidensia", vol. 103, Leiden, Brill, 2012, p. 207-240

⁶² 此揆一費先生所撰誦念珠規程。內列默然事理。即聖母玫瑰經十五段經是也。聖母經亦稱玫瑰。玫瑰萬花之美。以況聖母之德馨。庶幾似之。玫瑰有葉有刺有花。聖母有歡喜有痛苦有榮福。首五歡喜。應葉。中五痛苦。應刺。后五榮福。應花。故稱玫瑰十段也。十五段最宜我等默想者何。我等倚聖母為母。宜得其心。不得其心。而慾望其代求于主其難。以故凡誦聖母念珠。必尊此規程。誦亞物及在天共十有一遍。當即默想玫瑰經事理一段。默想歡喜。必生慰藉之情。默想痛苦。必生感傷之情。默想榮福。必生慶樂之情。是誦經者。化己之情。而為聖母之情。聖母之情即在于我。豈有不得其心。不遂其求者乎。此費先生所譯著是書以召來學也。四方遵行。蓋已有年。戊寅冬月。道未湯先生重梓于京。命白引起端。白不敢辭。即以宿所聞于諸西師者。聊述數語于此。或亦同志者所甫鄙棄也。後學李祖白謹識。(Voici le *Song nianzhu guicheng* écrit par M. Fei Kuiyi, qui inclut dedans les choses à méditer : les quinze sections du Rosaire de la Sainte Mère. La prière de la Sainte Mère est aussi appelée le Rosaire. La rose est la plus belle parmi les fleurs, qui représente la vertu de la Sainte Mère que personne ne peut égaler. Une rose possède les feuilles, les épines et de la fleur. La Sainte Mère possède la joie, la douleur, et la gloire. Les premières cinq sections joyeuses ressemblent les feuilles de la rose. Les deuxièmes cinq sections douloureuses ressemblent les épines. Les dernières cinq sections ressemblent la fleur. Ainsi cette prière est appelée les quinze sections du Rosaire. Ces quinze sections sont bénéfiques à notre méditation. Nous dépendons à la Sainte Mère comme notre propre mère ; il faut donc comprendre son cœur. Si ce n'est pas le cas, il est difficile de lui avoir prier pour nous devant le Seigneur. Donc tous qui prient le Rosaire doivent suivre cette règle. Récitons dix fois Ave Maria et une fois Pater Noster, suivie par la méditation sur une section du Rosaire. Lors de méditer sur la joie, on aura l'émotion joyeuse ; méditons sur la douleur, l'émotion triste surgira ; la méditation sur la gloire produira le sentiment festif. Ainsi, les médiateurs transforment leurs émotions personnelles aux celles de la Sainte Mère. Quand on réussit de sentir les émotions de la Sainte Mère, on plaira à son cœur et elle accordera nos prières, n'est-ce pas ? Ce livre est écrit par M. Fei pour que nous puissions apprendre la règle. Ça fait déjà quelques années que tout le monde le suit. L'hiver de 1638, Schall a refait les planches du livre à Pékin, en me demandant d'écrire la préface, ce que je ne peux pas refuser. Ainsi j'écris ces phrases que j'ai apprises de mes maîtres européens. J'espère que vous ne dédaignez pas. Le disciple, Li Zubai, qui écrit avec beaucoup de prudence.)

livre. Elle nous renseigne aussi qu'avant la réédition, ce livre a circulé et suivi par les fidèles chinois de toutes les régions depuis des années (*Sifang zunxing gaiyi younian* 四方遵行蓋已有年). En hivers de *Wuyin* 戊寅 (1638), Schall von Bell a réédité le livre à Pékin et invité Li à rédiger la préface. Le mot Li utilise pour la réédition, *chongzi* 重梓⁶³, implique que les planches du livre sont refaites, au contraire d'une simple réimpression ou réorganisation des vieilles planches de la première édition. Sur le verso de la feuille 2, la préface est suivie par une liste d'auteur du *nianzhu*, qui donne les mêmes noms retrouvés sur le verso de la page de titre de la première édition (A3F3). Mais le titre *qimeng juanxia*, la deuxième partie du *qimeng*, est remplacé par le titre du Rosaire, *nianzhu guicheng*. Donc le *nianzhu* de cette édition est libéré du contexte du *qimeng*, et destiné de devenir un livre indépendant.

Sur la troisième feuille du fascicule, avec une pagination qui recommence ici depuis numéro 1, on trouve une introduction générale du rosaire (*zongshuo* 總說) qui reprend le contenu du dialogue introductif de la première édition, en donnant la liste des quinze mystères, la méthode de récitation et le calendrier de la dévotion. Cependant la nouvelle introduction s'est débarrassée de la forme de dialogue entre le prêtre et le catéchumène. Comme livre autonome, le *nianzhu* réédité reformule son introduction dans la forme plus directe d'un texte explicatif par une seule voix.

De plus, la mise en page de la préface et l'introduction du *nianzhu* réédité est adaptée à la nouvelle forme de contenu (8 colonnes de 20 caractères au maximum par page). On compte ici un caractère de plus par rapport à la mise en page de l'introduction en dialogue dans la première édition, où l'espace d'un caractère est laissé vide en haut de chaque colonne. Ce système a l'objectif de rendre le dialogue plus clair et visible, mais pour le texte continu de la préface et de la nouvelle introduction dans le *nianzhu* réédité, l'espace n'est pas nécessaire.

Malgré ces changements, la mise en page du reste du fascicule est similaire à l'édition précédente. Dès la première page de préface, la partie imprimée, qui mesure environ 21 x 12.6 cm, est encadrée par une bordure en double filet. Le *banxin* porte les mêmes éléments : le titre abrégé du *nianzhu*, un *yuwei* noir supérieur et la pagination de la feuille. Le graphique de caractères est aussi indifférencié de celle de la première édition.

⁶³Le caractère *zi* 梓 désigne le catalpa. Son bois est utilisé pour faire des planches à graver en Chine. Donc par métonymie, *chongzi* 重梓 signifie refaire la planche, graver à nouveau.

Débarassée du dialogue, la nouvelle introduction s'arrête sur le verso de la feuille numéro 2, et est suivie par l'image du premier mystère sur la page opposée (3r). Ainsi, dans cette édition, l'image du mystère est imprimée sur le recto d'une feuille, suivi par son texte correspondant commençant sur le verso de cette même feuille. Autrement dit, imprimé sur une même feuille, le texte explicatif est à l'envers de son image après la pliure. On est confronté d'abord par l'image du mystère, obligé de tourner la page pour lire son texte correspondant. Cette expérience de lecture se distingue avec celle de la première édition où l'image et son explication sont imprimées sur deux pages opposées, et ainsi toujours ensemble sous les yeux de lecteurs.⁶⁴

Si on se concentre sur l'image, on remarque que les détails de gravure sont moins fins avec les traits plus épais dans ce *nianzhu* réédité (A3F12). Surtout les visages de personnages, leurs cheveux, et les détails des troncs d'arbres trahissent l'intervention de graveurs moins habiles. Les traits gravés sont plus gros et moins variés ; certains détails sont imprécis, comme les sabots d'un cheval dans l'image de la Visitation, qui ne sont pas vidés comme ceux de l'édition précédente, et résultent noirs à l'impression. Un titre abrégé du mystère est ajouté sur chaque illustration, par exemple, *huanxi erxiang* 歡喜二像 (la deuxième image joyeuse), pour l'illustration de la Visitation. Les titres n'apparaissent pas au même endroit, s'adaptant en fonction de l'image. Ils sont parfois intégrés dans l'image, par exemple, celui ajouté sur l'espace blanc de l'écran du paysage dans l'Annonciation, parfois écrits sur la bordure, entre l'illustration et le *banxin*, comme celui de la Visitation (A3F12). En dépit de ces différences, si on superpose les feuilles de deux éditions, sous la lumière, on voit que la forme générale, la dimension, et l'emplacement des motifs dans les deux illustrations sont exactement pareils. Cela suggère que les dessins collés sur la planche à graver de la réédition ont été calqués sur les illustrations de la première édition. Ou encore, les feuilles d'un exemplaire de la première édition ont été collées directement sur les planches pour être suivies par les graveurs.

La même observation s'applique aux textes. Certes, les mystères sont déplacés sur des pages différentes par rapport à la première édition, car chaque entrée commence sur le verso de la feuille de l'illustration, continuant à la feuille suivante et terminant au verso de cette feuille. Mais si on compare le contenu de chaque page de texte, les dimensions et

⁶⁴ On retournera sur ce point, voir la page 50-52 de ce chapitre et la section III. 2. (3) du dernier chapitre.

l'emplacement des caractères sont les mêmes. On peut imaginer que l'artisan a appliqué au texte les mêmes méthodes utilisées pour reproduire des images. Malgré le procédé de calque, le cadre en double filet de chaque planche a été redessiné systématiquement, en corrigeant les défauts de la première édition, comme certains signes débordant le trait intérieur de la bordure, ou le problème d'une alternance irrégulière entre double et simple filet évoquée dans la section précédente. Certaines imperfections de la première édition, comme l'inconsistance de la forme de cartouches et la dernière ligne mal placée sur le recto de la feuille 19, ont aussi été corrigées.

Malgré ces corrections formelles par rapport à la première édition, la qualité de la mise en page de la réédition est loin d'être parfaite, voire inférieure à la première. D'abord, la gravure de la dernière page de chaque mystère est toujours inachevée. Le texte termine souvent sur le recto de la deuxième page de chaque mystère, son verso porte au plus une ou deux colonnes de texte. Dans la première édition, cette page est bien encadrée avec des réglures, même quand les colonnes sont vides. En revanche, le graveur de la réédition semble libre de s'arrêter lors que le texte termine ; le reste de la planche est laissé inachevé, sans réglures et sans bordures, pour la raison d'efficacité et économie, mais avec un résultat qualitatif réduit. Deuxièmement, la mystérieuse cassure verticale au niveau du *banxin*, récurrente dans les planches de la première édition (Tableau 5), réapparaît dans la réédition (Tableau 6).⁶⁵ Aussi nombreuses, néanmoins, les nouvelles cassures sont toujours associées aux planches qui portent des illustrations. Mais encore une fois, la comparaison entre les cassures des deux éditions n'a pas révélé de logique particulière (Tableau 6, dernières deux colonnes). Enfin, un détail de planche plus curieux encore attire notre attention : à cause de l'ajustement de l'emplacement de l'image par rapport au texte décrit plus en haut, le nouveau *banxin* est situé sur la gauche de l'illustration ; cependant, sur plusieurs planches d'illustrations, on voit la trace fragmentaire d'un autre *banxin* sur le côté extérieur du cadre à droite, qui correspond exactement à celui de la première édition (A3F12). On pourrait penser que les pages illustrées de l'ancienne version ont été posées sur la planche et gravées telles quelles. Ce phénomène est marqué dans le Tableau 6 en vert, qui apparaît sept fois dans le fascicule et qu'il est aussi uniquement lié aux images. Négligence ou incapacité à faire autrement, ce n'est malheureusement pas possible de trancher, mais ces détails méritent d'être mis en lumière, car ces traitements (coupures des planches répétées et surtout

⁶⁵ Leur présence marquée en rouge ou en jaune lors de l'ambiguïté, dans le Tableau 5, est signalé dans le Tableau 6 respectivement en marron et en orange.

répliques inutiles des *banxin*) sont rares, voir unique dans les livres illustrés de la fin des Ming.⁶⁶

⁶⁶ Michela Bussotti, communication personnelle, avril 2016.

I. 2. Histoire de publication

I. 2. (1). L'attribution et la datation de la première édition

Contrairement à l'unique exemplaire de la réédition de 1638 qui porte une préface qui donne le nom de l'auteur, de l'éditeur, la date et le lieu de sa production, la première édition du *nianzhu*, avec ses exemplaires plus nombreux, portait peu d'informations utiles à déduire l'histoire de sa publication, sauf une page de titre dans certains exemplaires (A3F2-3) qui a suscité de différentes interprétations.⁶⁷ Après avoir présenté les aspects matériels et codicologiques des exemplaires, nous allons tenter ici d'éclaircir les problèmes concernant l'attribution et la datation⁶⁸ de la première édition, afin de déduire le moment précis, la condition et le processus de la publication du livre, parfois se basant sur les caractéristiques matérielles des exemplaires, parfois avec l'aide des archives historiques. Pour faciliter notre discussion, une liste des références est donnée dans l'annexe (Tableau 7), qui recense les extraits des inventaires et catalogues (entre 1627 et 1945) mentionnant notre ouvrage. Nous référons à cette liste au fur et à mesure de notre discussion.

L'attribution

L'attribution et la datation du *nianzhu* les plus reprises aujourd'hui proviennent de la recherche de D'Elia publiée dans son ouvrage de 1939. A partir de l'exemplaire à l'ARSI, qui ne contient pas la page d'auteur, D'Elia attribue la première édition du *nianzhu* à Rocha, l'auteur du *qimeng*, le seul nom de jésuite qu'on trouve dans le fascicule de l'ARSI. D'Elia renforce son attribution sur la base de la notice donnée par Machado dans la *Bibliotheca Luistana* en 1759 (Tableau 7, n.11), qui met sous le nom de Rocha non seulement le catéchisme, mais aussi une « Practica de rezar o Rosario em que explica os finco Mysterios dolorosos com as Imagens da Paixao do Senhor ». Ainsi, D'Elia conclut que la première édition est attribuée à Rocha ; elle doit dater avant le décès de l'auteur en 1623, au même temps ou après la publication du *qimeng* en 1619 (date donnée pour la première fois par Sommervogel dans sa *Bibliothèque* en 1895 ; Tableau 7, n.14). D'Elia n'ignore pas les autres exemplaires existants. Il groupe les exemplaires de Paris, de la Vaticane et de la BNCVE (72 C 542) avec celui de l'ARSI : même édition, attribuée à Rocha, faite entre 1619 et 1623. Concernant l'exemplaire 72 B 298 à la BNCVE, D'Elia distingue une édition différente,

⁶⁷ D'Elia, 1939, 67-77; Monnet, 1992, 110.

⁶⁸ J'entends ici le moment de la conception et de la gravure de planches, même s'il est possible que parmi les 5 exemplaires concernés, les dates d'impressions varient.

attribuée à Ferreira. Il voit que la préface unique à cet exemplaire indique clairement qu'il s'agit d'une réédition du *nianzhu* rédigé par Monsieur Fei (*Fei xiansheng suo xuan Songnianzhu guichen* 費先生所撰誦念珠規程), suivi plus loin par un tableau qui donne les noms des personnes associées à l'édition du *nianzhu* : l'auteur (Ferreira), les réviseurs (Futardo, Sambiasi, et Figueredo), et l'imprimatur donné par Dias. Pour expliquer ces données internes qui créditent *nianzhu* à Ferreira au lieu de Rocha, D'Elia a imaginé une édition intermédiaire publiée environs 1624 par Ferreira,⁶⁹ qui a repris le texte et les illustrations de Rocha sauf quelques modifications présentes aussi sur l'exemplaire 72 B 298 à la BNCVE datée à 1638. Selon D'Elia, cette édition de Ferreira en 1624, « perdue » aujourd'hui, aurait servi de modèle à la réédition de 1638 (exemplaire 72 B 298 de la BNCVE).⁷⁰

En fait, nous sommes d'accord avec D'Elia sur la division qui sépare l'exemplaire 72 B 298 à la BNCVE des autres (Tableau 1). Mais son attribution et la résultante datation sont problématiques. D'Elia n'a probablement jamais examiné en personne l'exemplaire de Paris Chinois 6861 et on dirait presque qu'il n'a pas examiné attentivement l'exemplaire à la Vaticane. S'il les avait vus, il n'aurait pas ignoré la page des noms que ces deux exemplaires portent sur la première feuille du fascicule (A3F2-3). En fait, la liste des noms (auteur, réviseurs, imprimatur) dans l'exemplaire 72 B 298 à la BNCVE analysée par D'Elia, correspond à la deuxième partie de la page d'auteur (A3F3) déjà présente dans ces exemplaires, où la deuxième partie du fascicule (*qimeng juanxia* 啟蒙卷下, alias le *nianzhu*), est attribué à Ferreira. Selon notre comparaison des planches, les exemplaires qui ne portent pas de page de titre sont de la même édition. Ainsi, avec la réédition de 1638 (72 B 298 à la BNCVE), toutes les deux éditions du *nianzhu* qui nous ont parvenu sont associées à Ferreira, qui nous amène à mettre le nom de Ferreira comme l'auteur du livre.⁷¹ En

⁶⁹ D'Elia, 1939, 73. Cette date est déduite par D'Elia selon les biographies des noms listés : « Che poi l'opera del Ferreira sia posteriore a quella del da Rocha, si deduce con evidenza dal fatto che l'opera del Ferreira porta l'imprimatur del Emanuele Diaz, che fu nominato Visitatore nel 1622, e che esso fu esaminato dai Padri Francesco Furtado (in Cina dal 1621 al 1653), Francesco Sambiasi (In Cina dal 1613 al 1625) e Rodrigo de Figueredo (in Cina dal 1622 al 1642). Se si concedono a quest'ultimo almeno due anni di studio del cinese prima che fosse stato capace di esprimere un giudizio qualsiasi sopra un libro in questa lingua e se si pensa che il Sambiasi morì nel 1625, apparirà evidente che se il libro del Ferreira porta già nella prima edizione i nomi di questi quattro missionari che vi si leggono oggi esso dovette essere stampato verso il 1624 un anno dopo la morte del da Rocha. » Parmi les trois personnages, l'un arrive en Chine et apprend le chinois en 1622-1623, l'autre meurt en 1625, d'où la déduction de l'année 1624.

⁷⁰ D'Elia, 1939, 74 : « Concludiamo dunque che tanto il da Rocha, negli anni 1619-1622, quanto il Ferreira verso il 1624 fecero un'operetta sul Rosario (riedita questa ultima dallo Schall nel 1638), che portava lo stesso titolo. »

⁷¹ Ainsi, cette étude codicologique nous permet de confirmer l'hypothèse de l'attribution de Monnet, 1992, 110, et celle de Brunner, 1964, 38-43.

revanche, Rocha reste l'auteur du catéchisme, *qimeng*, marqué sur le recto de la page d'auteur et sur la première page du *qimeng* suivant le titre complet du livre (A3F2).

En revanche, la notice de Machado (Tableau 7, n.11), cité par D'Elia pour soutenir son attribution du *nianzhu* à Rocha, a repris probablement celle du *Catalogus Patrum* compilé par Couplet en 1686 (Tableau 7, n.7), où on retrouve l'exacte même description d'un livre du Rosaire sous le nom de Rocha, en latin : « Item de praxi recitandi Rosarium ubi explicat 5 mysteria dolorosa appropositis imaginibu Christi patientis & Crucifixi ». D'abord, la notice parle-t-elle du notre *nianzhu* ? Au contraire des « cinq mystères douloureux avec images de la Passion et de la Crucifixion » décrite par Couplet et reprise par Machado, notre *nianzhu* porte bien quinze images qui couvrent la naissance du Jésus jusqu'au couronnement de la Vierge. Dans son étude sur l'eucologe en Chine, Brunner a proposé une hypothèse sur l'existence d'un rosaire de Rocha avec les cinq mystères illustrés, aujourd'hui perdu, différent de nos exemplaires existants de Ferreira, et qui aurait servi de base pour ce dernier quand il composait son *nianzhu* complet avec les quinze mystères.⁷² Cette hypothèse semble juste si on n'a pas lu la lettre de Castner en 1702 concernant l'exemplaire du *nianzhu* conservé à l'ARSI aujourd'hui.⁷³ Comme Couplet, Castner parle d'un catéchisme avec seulement les « Imaginibus Passionis nominica & sa' Crucis », mais clairement pour indiquer le fascicule à l'ARSI composé du *qimeng* et *nianzhu* qui comprennent les images des quinze mystères.⁷⁴ La description écrite sur la couverture de l'exemplaire à l'ARSI,⁷⁵ probablement de la main de Castner lui-même, ne parle aussi que des images de la Passion. Donc, nous avons des raisons à croire que le rosaire des mystères douloureux dans la notice de Couplet est notre *nianzhu* de Ferreira. Comme Castner, Couplet a abrégé la description du livre pour accentuer la partie qu'il considère être la plus importante : la Passion du Christ. Cette attention particulière pourrait être liée à la polémique au XVIIe et XVIIIe siècle autour de la querelle des rites comme nous l'avons évoquée plus haut. La christologie des jésuites en Chine a été mise en question par d'autres ordres catholiques, accusée d'avoir caché la « brutalité » de la Crucifixion pour adapter à la culture chinoise. Donc ce n'est pas étonnant que Couplet, jésuite procureur en Europe en 1688, a mis en valeur les mystères douloureux du *nianzhu*, alias la Passion, et notamment l'épisode de la Crucifixion, dans son catalogue destiné au public européen, qui recensait toutes les publications des jésuites en Chine pour

⁷² Brunner, 1964, 40-41.

⁷³ Jap.Sin. 167. ff55, citée par Standaert, 2012.

⁷⁴ Sauf les dernières deux feuilles perdues, ce qui aujourd'hui limite les mystères à 14 en total.

⁷⁵ Voir plus haut, page 23-24 du chapitre.

défendre l'apostolat de la Société.

Deuxièmement, la lettre de Castner nous aide à comprendre pourquoi Couplet et Machado ont catalogué le rosaire sous le nom de Rocha. Castner parle d'un « catéchisme illustré » en mélangeant le *qimeng*, qui est le catéchisme sans illustrations, et le *nianzhu*, qui est le rosaire illustré. Cela s'explique par le fait que la plupart des exemplaires de la première édition présente le *qimeng* et le *nianzhu* sont reliés ensemble dans un seul fascicule, et que la page d'auteur du fascicule parle de « la seconde partie du *qimeng* » pour indiquer le *nianzhu* qui suit. Donc, il est compréhensible aussi que Couplet décrive le rosaire sous la notice du *qimeng* de Rocha sans distinguer un ouvrage indépendant par un auteur différent. En fait, dans la plupart des inventaires ou catalogues anciens, on ne retrouve pas le nom du *nianzhu* ni sous Rocha, ni sous Ferreira (Tableau 7, n.1-10). Le *nianzhu* n'a pas souvent été inventorié ou attribué indépendamment, mais en fait caché sous la notice du *qimeng*. Donc, avec le temps et sans la page de titre sous les yeux comme l'est le cas pour l'exemplaire de l'ARSI, le nom de Ferreira a été oublié, en attribuant tous les éléments dans le fascicule du *qimeng* à Rocha. Cela pourrait expliquer l'attribution de Machado, et ainsi D'Elia.

En revanche, un livre du Rosaire différent, le *Meiguijing shiwu duan* 玫瑰經十五端 (Les quinze mystères du Rosaire, désormais *Meiguijing*), apparaît résolument sous le nom de Ferreira dans plusieurs catalogues anciens (Tableau 7, n. 4,7,11,14). Ce Rosaire, avec son titre complet, *Shengmu meiguijing shiwu duan* 聖母玫瑰經十五端⁷⁶ (Les quinze mystères du Rosaire de la Sainte Mère), se trouve dans le recueil d'eucologes publié sous le titre *Shengjiao rike* 聖教日課 (L'enseignement quotidien de la Sainte Religion) d'abord en 1665⁷⁷, puis republié fréquemment en plusieurs versions au XVIIe et XVIIIe siècle.⁷⁸ Dans le *Shengjiao rike* de 1665, le titre de *Meiguijing* est suivi par le nom de Ferreira : *yuanxi yesu huishi Fei Qigui shu* 遠西耶穌會士費奇規述 (raconté par le jésuite Fei Qigui de l'Occident lointain). Son texte n'est que la version simplifiée du *nianzhu*, sans illustrations, ni la forme de dialogue dans l'introduction, et rédigé dans un langage plus soutenu. En outre, selon l'étude de Brunner, le *Shengjiao rike* de 1665 provient d'un eucologe plus ancien, le

⁷⁶ Pour une raison inconnue, à partir de cette publication en 1665, le mot *duan* 端 (extrémité) dans le titre a été utilisé en remplaçant un mot proche en prononciation, le *duan* 段 (section) pour indiquer les quinze sections du Rosaire (ce dernier est utilisé par Li Zubai dans sa préface, par exemple, voir note 61). On ne sait pas s'il s'agit d'une erreur de la part de jésuites par la suite.

⁷⁷ L'édition par Buglio (1606-1682) et Verbiest (1623-1688), conservée à la BnF sous la cote Chinoise 7353 – 7354, avec plusieurs doubles, Chinoise 7355, 7356, 7358, 7360, 7365-7371.

⁷⁸ Voir liste de *Shengjiao rike* dans la base de données de CCT : édition en 1670, 1701, 1715, entre 1750 et 1780.

Nianjing zongdu 念經總牘 (Recueil de récitation des prières), publié en 1628.⁷⁹ Ce livre de prières conservé à la BAV contient un corpus similaire des textes que le *Shengjiao rike*. Il comprend le rosaire signé par Ferreira qui a la même structure du *Meiguijing*, mais rédigé dans un style plus simple, avec des expressions élémentaires plus proches de celles du *nianzhu*. De plus, le titre ici utilisé pour ce rosaire est *Song nianzhu guicheng* comme dans des éditions illustrées. Ainsi, le *Meiguijing*, le *nianzhu* inclus dans le *Nianjing zongdu* et le *nianzhu* illustré sont le même texte de Ferreira, mais adapté aux différentes publications. Il nous montre la transition d'un texte simple et illustré, à un texte dépourvu d'images mais de plus en plus soigné dans son style littéraire. D'ailleurs, la préface de la réédition en 1638 du *nianzhu* se réfère elle aussi au *Meiguijing* pour expliquer son contenu : « Cela est le *Song nianzhu guicheng* écrit par M. Fei, qui liste les choses à méditer : les quinze sections du Rosaire (*Meiguijing shiwu duan*) de la Sainte Mère. »⁸⁰ Comme le *Meiguijing* a plus largement circulé grâce aux nombreuses rééditions du *Shengjiao rike*, le rosaire rédigé par Ferreira est connu, conservé, et inventorié sous ce titre.

La datation de la première publication du nianzhu

Si on retourne à la datation du livre après cette discussion sur l'attribution, on verra que le raisonnement de D'Elia de dater la première publication du *nianzhu* entre 1619 et 1623 est aussi problématique. D'Elia a parlé de la liste de l'auteur, des réviseurs et de l'imprimatur dans l'exemplaire 72 B 298 à la BNCVE, considéré par lui une réédition en 1638 d'une version originale de Ferreira, aujourd'hui perdue, de 1624. D'Elia donne cette année selon les biographies des personnages mentionnés sur la liste : un des réviseurs, Figueredo, aurait besoin au moins deux ans pour la maîtrise de chinois après son arrivée à Macao en 1622, et un autre réviseur, Sambiasi, selon D'Elia, meurt en 1625.⁸¹ D'Elia considère cet ouvrage de Ferreira une version remaniée postérieure à l'exemplaire de l'ARSI qu'il attribue à Rocha ; il date donc le dernier avant l'année de 1624, date qu'il a déduite pour l'ouvrage Ferreira, et probablement avant la mort de Rocha en 1623.⁸² Il est ainsi arrivé à la datation de la première publication du *nianzhu* entre 1619 (datation du

⁷⁹ BAV, Raccolta Generale Oriente, III, 214.5-6

⁸⁰ Voir page 33, note 61 de ce chapitre pour le texte entier.

⁸¹ Voir page 38, note 68 de ce chapitre pour la citation de D'Elia.

⁸² D'Elia, 1939, 73. «se il libro del Ferreira porto già nella prima edizione i nomi di questi quattro missionari che vi si leggono oggi, esso dovette essere stampato verso il 1624, un anno dopo la morte del da Rocha. Ciò permette di asserire che quello dell'Archivio Romano deve precedere sia il 1624, data dell'opera del Ferreira, sia il 1623, data della morte del da Rocha. »

qimeng qu'il a repris de Sommovertgel) et 1623. En résumé, D'Elia déduit que trois versions du *nianzhu* ont vu le jour à trois moments différents : le *nianzhu* original de Rocha daté entre 1619 et 1623, une version remaniée par Ferreira en 1624, mais aujourd'hui perdue, et la réédition en 1638 de l'ouvrage de Ferreira.

Cependant, D'Elia s'est trompé parce que l'édition du *nianzhu* qu'il a attribuée à Rocha porte aussi une page de titre qui donne les noms de ses contributeurs (A3F2-3), même si elle est perdue dans l'exemplaire de l'ARSI que D'Elia a examiné. Ce sont les mêmes noms reproduits dans l'exemplaire réédité en 1638 que D'Elia a utilisés pour dater son édition imaginaire de Ferreira à 1624. Donc, l'exemplaire de l'ARSI et la première version du *nianzhu* qu'il représente sont attribués aussi à Ferreira et doivent être datés selon les biographiques des personnages discutés ci-dessus. D'Elia a donné des détails biographiques justes, sauf celui de la mort de Sambiasi, qui doit dater à l'an 1649 au lieu de 1625.⁸³ Ainsi, les biographiques ne nous permettent que de dater la première édition à la période entre 1624 (deux ans après l'arrivée de Figueredo) et 1638 (date de la réédition notée sur l'exemplaire 72 B 298 à la BNCVE).

L'étude de Paul Brunner attire notre attention vers une lettre annuelle de Figueiredo, qui nous indique une datation plus précise de notre rosaire.⁸⁴ Il écrit en 1628 au Général de la Compagnie, signalant les biens faits par le catéchisme de Rocha, « Et la dévotion et la piété se sont enflammées encore beaucoup plus grâce à une explication des quinze mystères du Rosaire, qui, cette année-là, lui (i.e. au catéchisme) a été ajoutée, en publiant aussi des images – suffisantes pour ce pays – pour chaque mystère, dont tirent profit même ceux qui ne peuvent pas comprendre d'autres livres – (ils ne sont pas rares, parce que des gens ordinaires en Chine, vu la difficulté et le nombre des signes, même chez ceux qui savent lire, la minorité seule peut comprendre les choses de quelque importance). »⁸⁵ Cette description ne peut parler que de notre rosaire illustré, *nianzhu*, attaché au catéchisme de Rocha. Comme Figueiredo est l'un des réviseurs du *nianzhu* marqué sur la page de titre, sa description est particulièrement crédible. On a des bonnes raisons pour confirmer que la première publication du *nianzhu* date à « cette année », 1628, année de la lettre annuelle. Cette lettre nous renseigne aussi sur la relation entre le Rosaire, *nianzhu*, et le catéchisme, *qimeng*. La publication du *qimeng* date un peu avant le *nianzhu* : le dernier est motivé par les biens faits du premier, ajouté au premier pour exercer des effets encore plus importants sur la

⁸³ Dehergne, 1973, notice de Sambiasi.

⁸⁴ ARSI Jap.Sin., 115-I f.165, cite par Brunner 1962, 13.

⁸⁵ Traduite par Brunner, 1962, 13-14.

dévotion des chrétiens chinois. Cette séquence correspond aussi aux détails codicologiques révélés dans les exemplaires de la première édition qui portent la page d'auteur. Comme on a vu dans la présentation précédente, dans un même fascicule, la mise en page de la page d'auteur est unifiée avec celle du *nianzhu*, avec une bordure en double filet et son *banxin* portant le titre abrégé du *nianzhu*. Au contraire, le livre du *qimeng* est encadré par des simples bordures et son *banxin* porte le titre abrégé du *qimeng*. Ce détail est déjà noté dans le catalogue de l'exposition à Getty en 2007, qui propose que le catéchisme soit publié d'abord sous le titre du *qimeng*, suivi par l'ajout du rosaire illustré, le *nianzhu*, attaché au premier. La page de titre qui précède et réunit les deux livres est imprimée lors de l'ajout du *nianzhu*, ainsi proche du dernier en forme.⁸⁶ Pour ce qui concerne la datation du catéchisme de Rocha, on reprend souvent la date 1619, qui apparaît pour la première fois dans le catalogue de Sommervogel sans explications précises.⁸⁷ Comme le *qimeng* ne porte pas de date, cette datation est probablement le résultat de la confusion du *qimeng* avec un autre livre attribué à Rocha, le *Tianzhu shengxiang lueshuo* 天主聖像略說 (Une brève explication sur le portrait saint du Seigneur du Ciel), qui porte la date de l'année *Wanli jiwei* 萬曆己未 (1619), cité par Klaproth en 1822 (Tableau 7, n.12).⁸⁸ Cependant, selon un fragment d'une autre lettre de Figueredo en 1627 qui parle des textes des jésuites en Chine à cette époque, le catéchisme traduit par Rocha de Marco Jorge restait toujours manuscrit en 1627 (Tableau 7, n.1).⁸⁹ La lettre nous informe aussi que ce manuscrit du catéchisme a été révisé et commenté par P. Soeiro, qui est mort en 1607. Ainsi, Rocha aurait traduit et rédigé son catéchisme avant 1607 pour être révisé par Soeiro, mais le livre n'aurait pas été publié jusqu'à la fin de 1627, ou jusqu'au début de 1628, légèrement antérieur à la publication du *nianzhu* et plusieurs années après le mort de l'auteur en 1623. Cela n'est pas étonnant considérant les ressources limitées des jésuites en Chine pour mettre à l'impression les nombreux textes nécessaires pour la mission. Selon une lettre annuelle en 1636, parmi les 340 volumes des livres rédigés par les jésuites, 121 volumes restaient manuscrits en attendant le moment approprié et les fonds suffisants pour être publiés.⁹⁰ Ce processus long et difficile nous permet d'apprécier d'autant plus le nombre relativement important des livres religieux que les jésuites ont pu publier en Chine, voire des publications accompagnées d'illustrations, comme notre *nianzhu*.

⁸⁶ Voir Reed, 2007, 168-169, qui a étudié l'exemplaire 1374-445 conservée à la Getty Research Library.

⁸⁷ Sommervogel, 1895, notice Rocha, Jean da.

⁸⁸ Mais Klaproth s'est trompé en dater *Wanli jiwei* à 1719, corrigé par Sommervogel, 1895.

⁸⁹ Ce document est présenté et reproduit par Bernard dans *Les Adaptations*, 1945.

⁹⁰ Standaert, HdO, 2000, 602.

Les données biographiques de Ferreira et Rocha soutiennent aussi notre hypothèse. Selon Joseph Dehergne (1903-1990), pendant les années 1620 et 1630, Ferreira est resté principalement à Jianchang 建昌, dans la province de Jiangxi, en tant que superviseur de la résidence jésuite là-bas.⁹¹ En fait, cette résidence avait été établie par Rocha vers la fin des années 1610.⁹² On peut imaginer la proche relation de l’apostolat entre ces deux pères ; Ferreira a probablement continué les activités pastorales à cette région initiées par Rocha, parmi lesquelles le projet du catéchisme. Ferreira, réviseur du *qimeng*, a assisté à publier cet ouvrage après le décès de son prédécesseur en ajoutant la partie sur le rosaire qu’il a rédigée. En outre, Ferreira est souvent lié à la dévotion du Rosaire dans les sources écrites. Selon la lettre annuelle de Dias en 1625, Ferreira a établi une congrégation de dévotion à Jianchang, où la principale obligation est « que chacun dise, comme ils le pratiquent, tous les jours le Rosaire de notre Dame ».⁹³ Il est possible que ce public ait motivé sa rédaction du *nianzhu*. En plus du rosaire, les autres ouvrages attribués à Ferreira, notamment, le *Zhenxin zongdu* 振心總牘 (Exercices de piété pour enflammer le cœur) et le *Moxiang gongfu* 默想功夫 (Exercices de la méditation), expriment son intérêt cohérent pour les exercices de dévotions chrétiennes comme les prières et la méditation.⁹⁴

Enfin, la lettre annuelle de Figueiredo en 1628 évoquée auparavant nous a laissé une preuve importante pour identifier le lieu de la première publication du *nianzhu*. Les lettres annuelles des jésuites en Chine, reportages de la mission au Général de la Compagnie, sont normalement organisées sous la division des villes en Chine où les activités des missionnaires ont eu lieu. Figueiredo parle de la publication du *nianzhu* sous le chapitre qui porte sur la mission dans la ville de Hangzhou 杭州. Hangzhou accueille une des plus grandes résidences des jésuites depuis la génération de Matteo Ricci. Les grands mandarins convertis Yang Tingyun 楊廷云 (1557- 1627) et Li Zhizao 李之藻 (1565-1630) étaient tous les deux originaires de cette ville. En particulier, après la persécution de Nankin en 1616-1617, lors que les missionnaires exilés, comme Rocha et Ferreira, étaient abrités chez Yang Tingyun, Hangzhou était devenu un véritable centre de la mission, pendant les années 1620 et 1630.⁹⁵ En outre, Hangzhou, un centre d’édition depuis le XIIe siècle, attire vers la fin de

⁹¹ Dehergne, 1973, notice de Ferreira.

⁹² Dehergne, 1973, notice de Rocha.

⁹³ Dias, lettre annuelle de 1625 publiée en français par Kirwitzer, 1629, 135-136.

⁹⁴ Ces deux ouvrages sont conservés à la BnF sous la côte Chinois 7380 et 7332.

⁹⁵ La persécution de Nankin, voir l’introduction du mémoire, page 5 ; voir aussi l’étude de Standaert sur Yang Tingyun, 1988.

la dynastie des Ming les graveurs des régions avoisinantes, comme les graveurs de Hui, y pratiquer leur métier.⁹⁶ La ville offrait donc un milieu qui facilitait les projets éditoriaux des jésuites. En fait, pendant les années 1620-1630 plusieurs livres ont été publiés dans les imprimeries des missionnaires à Wulin (武林, ancien nom de Hangzhou) : *Tianzhu shengjiao shengren xingshi* 天主聖教聖人行實 (Les vies des saints) d'Alfonso Vagnoni (1566–1640), publié en 1629 par l'imprimerie Chaoxing tang (超性堂) de Wulin ; *Shengjing zhijie* 聖經直解 (l'explication directe de la Bible) de Dias, publié en 1636 par l'imprimerie Tianzhu tang (天主堂) de Wulin, etc. Le style graphique et la mise en page de ces livres sont proches de ceux du *nianzhu*. Ainsi, même que Ferreira, l'auteur de l'ouvrage, se soit basé principalement à Jianchang, considérant la proximité entre ces villes et la vie itinérante des jésuites en Chine, il est fort possible que Ferreira ait passé du temps à Hangzhou pour faciliter la gravure des images et la publication du livre. Une autre possibilité est qu'il ait envoyé le texte aux réviseurs et son superviseur qui donnerait l'imprimatur, Dias, qui était effectivement à Hangzhou vers 1628, pour y réaliser la publication.

En outre, toujours dans le chapitre de Hangzhou dans sa lettre annuelle de 1628, Figueredo mentionne plus en détail un autre livre de prières suivant sa description du rosaire. A partir de cette description, Brunner a identifié ce livre avec l'eucologe *Nianjing zongdu* conservé à la BAV, qui contient le *nianzhu* de Ferreira, comme déjà expliqué dans le passage précédent.⁹⁷ Le *Nianjing zongdu*, édité par le même groupe de personnes qui sont nommées aussi pour la publication du *nianzhu* (Ferreira, Dias, Figueredo), porte aussi le nom de l'imprimerie Chaoxing tang de Wulin (武林超性堂).⁹⁸ Ainsi, avec tous ces indices, on peut penser à situer la première publication du *nianzhu* à Hangzhou, plutôt qu'à Nankin, ville indiquée par D'Elia sans donner des explications complémentaires.

I. 2. (2). L'histoire de la réédition

Dix ans après la première publication du *nianzhu* à Hangzhou, le jésuite allemand Schall von Bell a refait les planches de l'ouvrage à Pékin dans un fascicule indépendant : il ne reste qu'une seule copie existante aujourd'hui à la BNC sous la côte 72 B 296, que nous avons examinée soigneusement plus haut. À partir des fragments d'informations donnés par

⁹⁶ Voir le chapitre prochain (II, 3, (1).) sur les graveurs de Hui.

⁹⁷ Voir plus haut, page 40-41 de ce chapitre.

⁹⁸ Brunner, 1964, 13. Selon Brunner, cette imprimerie a été établie au domicile de Li Zhizao après sa retraite à Hangzhou en 1623.

Li Zubai dans la préface unique à cet exemplaire, on creusera d'abord dans le milieu historique de la réédition, et notamment l'apostolat de Schall à Pékin.⁹⁹ Ensuite, on analysera la motivation derrière cette réédition en essayant d'expliquer les changements codicologiques qu'elle comporte par rapport à la première édition.

Le milieu de la réédition : Schall à Pékin

Schall (1592-1666) faisait partie de l'équipe des nouveaux missionnaires européens recrutés par Nicolas Trigault (1577-1628) qui arrivait à Macao en 1619.¹⁰⁰ Contrairement aux missionnaires de la génération précédente qui se sont concentrés sur la mission dans la région du Jiangnan, centre de la culture des lettrés, Schall a passé la plupart de son apostolat à Pékin, au Nord, au théâtre du pouvoir politique. Invité par Xu Guangqi pour la réforme du calendrier sous la règne du Chongzhen 崇禎 (1628-1644), le dernier empereur de la dynastie des Ming, Schall est arrivé à Pékin en 1623 une première fois ; il s'est retourné en 1630 de nouveau, y restant désormais jusqu'à sa mort.¹⁰¹ Témoignant la transition brutale entre les deux dernières dynasties de Chine, néanmoins, Schall s'est imposé au Palais, grâce à ses compétences scientifique.¹⁰² Personnage charnière, il sert de modèle, en tant que le premier missionnaire-astronome, pour la prochaine génération.¹⁰³

Connu comme un porteur de la science occidentale en Chine, Schall est reconnu surtout pour son rôle de l'astronome. Cependant, Adrian Dudink met en question cette image dans son article de 1998, en nous présentant les activités et les ouvrages de Schall qui concernent directement la propagation de la religion.¹⁰⁴ Il est remarquable que toutes ces œuvres religieuses de Schall aient été imprimées pendant la période de 1634 à 1643, les dernières années de la dynastie des Ming, lorsqu'il travaillait sur le projet du calendrier pour

⁹⁹ Pour une biographie complète de Schall, voir Alfons Vath, *Johann Adam Schall von Bell, S.J. Missionar in China, kaiserlicher Astronom und Ratgeber am Hofevon Peking, 1592-1666. Ein Lebens- und Zeitbild.* Nettetal, Steyler Verlag, 1991. A cause de mes limites linguistiques, j'ai référé principalement aux articles de Witek et de Dudink, dans la série de *Monumenta Serica*, Roman Malek (dir.), 1998, 109-124, 805-898, pour les données biographiques.

¹⁰⁰ Dans cette équipe on trouve aussi Futardo, un des réviseurs du *nianzhu*.

¹⁰¹ Sauf une période de mission à Shanxi (1627-1630), pas loin de la capitale.

¹⁰² Mais des oppositions contre lui et les missionnaires européens se sont produits fréquemment à la cour, notamment le conflit avec Yang Guangxian 楊光先 (1597-1669) dans les années 1660, connu comme le « cas du calendrier ». Schall a été emprisonné et presque exécuté à cause de ce conflit, mais sauvé par un tremblement de terre considéré par l'empereur comme un signe du Ciel.

¹⁰³ Dès Schall, le rôle du chef au Bureau de l'Astronomie en Chine fut occupé par les missionnaires européens pendant presque deux siècles ; on cite d'autres noms important comme Verbiest, Kogler, Hallerstein, etc.

¹⁰⁴ Dudink, 1998, 805-898. Dudink a cité quatre ouvrages de Schall : *Zhenfu xunquan* 真福訓詮 (Explication de la véritable bonheur), 1634 ; *Zhuzhi qunzheng* 主制群徵 (Les arguments de la Providence Divine), 1636 ; *Jincheng shuxiang* 進程書像 (Livre présenté à l'empereur), 1640 ; *Zhujiao yuanqi* 主教源起 (Origine de la Religion du Seigneur), 1640-43.

l'empereur Chongzhen. Schall a présenté l'ouvrage sur le nouveau calendrier en 1634 pour la première fois¹⁰⁵ ; recevant les avis favorables, il était resté en bonne relation avec l'administration impériale jusqu'à la chute de l'Empire. Ce progrès scientifique et relationnel a ouvert la porte à l'apostolat de Schall. Malgré l'extrême restriction à la cour, il a réussi à imposer une présence du christianisme dans la cité interdite, composée principalement des eunuques et des femmes du palais.

Lettres et mémoires de Schall lui-même, réunies et traduites par Bernard dans la *Relation Historique*¹⁰⁶, donnent beaucoup de détails de première main sur ses activités à la cour de Chongzhen.¹⁰⁷ Deux points principaux nous concernent. Premièrement, incluant la réédition du *nianzhu* (1638), le projet d'éditions de Schall à cette période démontre son effort concentré sur le développement de la communauté chrétienne à la cour et pour but final de convertir l'empereur de la Chine, que Schall n'a jamais vu personnellement au moins jusqu'à 1640.¹⁰⁸ Ce public impérial, notamment les concubines et les suivantes du palais que Schall a cités nombreuses fois¹⁰⁹, est très particulier, car il n'est joignable que par les lettres et les livres transmis souvent à travers les mains d'eunuques.¹¹⁰ Schall a documenté la conversion de Joseph Wang en 1635, un eunuque essentiel pour sa mission, à qui Schall a confié l'importante charge de transmettre des matériaux de l'instruction chrétienne aux femmes au palais.¹¹¹ En outre, des indices de la présence des rosaires et des livres de catéchisme se trouvent à plusieurs reprises dans les récits de Schall, qui ont servi de matériaux essentiels pour évangéliser et consolider les nouveaux convertis, et semblent liés particulièrement aux convertis féminins.¹¹² On peut bien comprendre le besoin du *nianzhu*,

¹⁰⁵ Pour l'ouvrage sous le titre du *Chongzhen lishu*, voir note 50 du chapitre.

¹⁰⁶ Bernard, *Relation Historique*, 1942. Sur l'origine de cet ouvrage, voir préface vii : « Par suites de discussions fort vives entre missionnaires de Chine sur la licéité et l'opportunité de la présidence du tribunal des mathématiques sous la dynastie mandchoue, le Père Schall fut amené à rédiger, d'un ton parfaitement irénique, une relation historique en 1658. » Préface i : « le manuscrit original de la Relation Historique du Père Schall, emporté de pékin le 13 avril 1661 et rapporté à Rome le 20 février 1664 par le Père Grueber en passant par le Thibet et la Perse, se trouve actuellement aux Archives romaines de la compagnie de Jésus. »

¹⁰⁷ Voir Bernard, 1942, 46-64.

¹⁰⁸ Bernard, 1942, 282 : « parce que je ne pouvais pas traiter avec lui directement, j'ai satisfait à mes obligations autant que je l'ai pu, au moins par les livres. »

¹⁰⁹ Bernard, 1942, 48-50.

¹¹⁰ Bernard, 1942, 52 : « comme celles-ci ne peuvent pas sortir, si quelque chose est à faire à l'extérieur, cela s'exécute nécessairement par les eunuques ».

¹¹¹ Bernard, 1942, 52 : « Je tombai enfin sur un nommé Wang, au service de la nourrice de l'empereur précédent [...] Convaincu et bien instruit, il reçut au baptême le nom de Joseph. C'est à lui, et à lui seul, que je confiai cette charge. »

¹¹² Bernard, 1942, 54 : « elle rendait visite à l'une de ses compagnes qui, quelques jours auparavant, s'était faite chrétienne et avait encore le catéchisme ouvert sur sa table, elle y vit le très saint nom de jésus tel qu'il lui avait été montré la veille. Remplie de joie elle reconnut que sa vision n'était pas un rêve mais une réalité ; elle fit venir Joseph qui après l'avoir instruite, la baptisa. » ; 56 : « Avertie par une compagne, chrétienne elle-même, de recourir à la sainte vierge et de se recommander à elle, elle fit aussitôt le vœu de réciter deux cents

la règle de la récitation du Rosaire, dans ce milieu de l'apostolat.

Deuxièmement, malgré le manque de descriptions directes, on déduit que Schall a établi un petit atelier d'imprimerie dans sa résidence jésuite à Pékin autour duquel une équipe de graveurs travaillaient pour lui. Considérant le nombre de publications sous la main de Schall pendant cette période (une centaine de feuilles concernant le calendrier et plus de 260 feuilles des textes religieux¹¹³), une imprimerie privée serait nécessaire. Face à l'invasion des troupes manchoues en 1644, Schall a parlé des risques aux planches des livres produites et conservées dans sa résidence¹¹⁴, ce qu'il a réussi de sauver et conserver grâce à sa pétition à un fonctionnaire manchou. De plus, son équipe comprenait nécessairement de capables illustrateurs et graveurs des images. En plus du projet de graver les planches du *nianzhu* en 1638, le *Jincheng shuxiang*, publié deux ans après dans le même milieu, inclut aussi des nombreuses illustrations (A5F3).¹¹⁵ Pékin n'est pas un centre des éditions illustrées comme Hangzhou, où la première édition du *nianzhu* a été publiée. Même si les illustrations dans la réédition sont calquées aux celles de l'original, les détails moins fins trahissent les mains de graveurs locaux moins habiles (A3F12).¹¹⁶

Hypothèse sur la raison derrière la réédition

Dans la section précédente, on a reconstruit le milieu de l'apostolat dans la cité interdite où Schall a publié la réédition du *nianzhu*. On a compris le besoin des livres comme *nianzhu* pour ce public majoritairement impérial, féminin et isolée. Mais une deuxième question qui se suit : pourquoi une réédition du *nianzhu*, autrement dit, une reproduction des planches fut nécessaire pour ce public et dans ce contexte ?

La réponse la plus simple serait l'absence des planches à imprimer en réponse au nouveau besoin d'exemplaires. Peut-être les planches originales de la première édition étaient perdues, endommagées, ou simplement trop vieilles pour être utilisées à nouveau. Ou encore, les planches, produites à Hangzhou, étaient conservées dans la ville du Zhejiang ; considérant la distance, Schall a décidé d'en refaire nouvelles pour le public à Pékin. On

rosaires. » ; 60 : « Quelques eunuques voyant que malgré leur ancienneté dans le christianisme, on donnait aux maîtresses qu'ils servaient la préférence sur eux dans la distribution des rosaires, des images et autres objets de piété... »

¹¹³ Dudink, 1998, 805.

¹¹⁴ Bernard, 1942, 132 « à cause de l'exiguïté de notre maison, j'avais entassé toutes les planches des livres de mathématiques. » ; 142 : « j'ajoutai que pour la réforme de l'astronomie j'avais un grand nombre de planches sur lesquelles étaient gravés les livres nécessaires à la correction. »

¹¹⁵ Voir page 62-63 du Chapitre II.

¹¹⁶ Voir page 35 du chapitre. On retournera à ce point dans la conclusion du Chapitre II.

peut imaginer que Schall a demandé aux graveurs de calquer les dessins originaux à partir d'un exemplaire de la première édition qu'il possédait à Pékin.

Cependant, dans la section précédente sur la matérialité de deux exemplaires à la BNCVE, on a évoqué la similarité matérielle entre l'exemplaire 72 C 542 de la première édition et l'exemplaire 72 B 298 de la deuxième, ce qui pourrait suggérer leur impression dans un milieu et un moment proche de l'un et l'autre, à Pékin. De plus, l'exemplaire 72 C 542 porte mystérieusement une couverture de *Xinfa lishu* publié en 1645, qui s'expliquerait par un remplacement postérieur de la couverture ou par une impression et reliure tardive de ce *nianzhu* au même moment de la production du *lishu* par Schall.¹¹⁷ Si on prend la dernière hypothèse, on pourrait continuer à proposer que l'exemplaire 72 C 542 a été produit vers 1645 ; autrement dit, les planches de la première édition du *nianzhu* restaient utilisables en ce moment-là, après que les nouvelles planches de la réédition soient faites (1638). Malheureusement, cela reste une hypothèse audacieuse, à la suite de l'examen visuel et matériel que j'ai pu effectuer, sans pouvoir être soutenue par des témoignages directs dans la préface du livre ou dans les sources contemporaines. Toutefois, un document intéressant intitulé, *Shuban mu* 書板目 (Le catalogue des planches des livres)¹¹⁸, mérite notre attention. Le document donne 212 titres d'ouvrages dont les planches étaient conservées à Pékin (123 livres religieux et 89 livres scientifiques), 51 titres à Fujian et 40 titres à Hangzhou entre les années 1680 et 1690. Parmi tous ces titres cités, on ne trouve nulle part notre titre du *nianzhu*, qui pourrait s'expliquer par le fait que les planches du *nianzhu* ont été toutes détruites ou perdues étrangement à ce moment-là. Autrement, on trouve dans la section à propos des ouvrages conservés à Pékin et seulement là-bas, un titre marqué par deux lettres, « *qimeng* 启蒙 » (Instruction aux jeunes) : fort possiblement, le titre abrégé pour notre catéchisme attaché par le rosaire comme notre 72 C 542, donc la première édition du *nianzhu*.¹¹⁹ Un autre livre intitulé « *Shiwu duan tuxiang* 十五端圖像 » (Images des quinze sections) est mentionné, ce qui semble correspondre à la réédition indépendante du rosaire illustré (comme le 72 B 298). Si cette hypothèse est correcte, on peut affirmer que, vers les années 1680, les planches des deux éditions du *nianzhu* sont toutes conservées à Pékin. Dans ce cas, une réédition faite par Schall ne peut pas s'expliquer par l'absence des planches de la

¹¹⁷ Voir page 27-28 de ce chapitre.

¹¹⁸ Le document consulté par l'auteur est conservé à la BnF sous la côté Chinois 7046, manuscrit. Un autre document similaire est conservé à BAV sous la côte Bog. Cine. 473.

¹¹⁹ Dans le *Shengjiao xinzheng* 聖教信證 (Preuves de la Sainte Religion, voir Tableau 7, n. 4) daté entre 1647 et 1685, le catéchisme de Rocha est aussi référé sous le titre de deux lettres : « *qimeng* ».

première édition.¹²⁰

Il faut donc se tourner vers les modifications dans le *nianzhu* réédité. Ces modifications auraient été considérées tellement indispensables que les anciennes planches, même si elles étaient encore utilisables, ont été abandonnées, et d'autres bois ont été gravés. Comme nous l'avons évoqué, les images et textes de 1638 sont calqués sur la première édition, mais la gravure est d'une moindre qualité. Ainsi, la raison de réaliser une plus belle édition peut être exclue. En revanche, le plus significatif changement de la réédition réside à l'emplacement des illustrations par rapport aux textes. Dans la première édition, quand on ouvre le livre, on voit l'image à droite et son texte correspondant commence à gauche (A3F5) ; autrement dit, l'image a été imprimée sur le verso d'une feuille suivie par son texte imprimé sur le recto de la prochaine feuille. Au contraire de garder cette mise-en page, ce qui aurait rendu plus simple la reproduction, Schall l'a réorganisé pour que l'image et le texte suivant soient imprimés sur une même feuille. Donc on confronte l'image de chaque mystère sur le recto d'une feuille, suivi par son texte correspondant commençant sur le verso de cette feuille qu'on tourne. En réalité, à l'époque, cette nouvelle disposition (image au recto et son texte au verso), plus facile à imprimer, est la plus couramment utilisée dans des ouvrages composés de textes illustrés, par exemple, dans les recueils de biographies ou des anthologies d'histoires éducatives.¹²¹ Par exemple, le *Yangzheng tujie* 養正圖解 (Préceptes illustrés pour une bonne éducation) présenté à l'Empereur Wanli 萬曆 (1573-1620) par Jiao Hong 焦竑 (1541-1620), illustre chaque histoire par une image au recto précédant son texte. De plus, on remarque les titres abrégés en quatre caractères sur chaque illustration, comme ceux ajoutés sur les images du *nianzhu* réédité (A3F12). Il est raisonnable que Schall a réorganisé la disposition du *nianzhu* afin de s'approcher aux normes des ouvrages chinois présentés à la cour car, comme nous l'avons discuté plus en haut, le public de cette réédition comptait principalement des personnels impériaux. Mais on peut aussi en douter parce que le *Jincheng shuxiang* —publié par Schall deux ans après et destiné à présenter à l'empereur lui-même— adopte la disposition de la première édition du *nianzhu* (image au verso et son texte au recto de la feuille suivante).

L'étude de Standaert sur la publication des *Exercices spirituels* en Chine pourrait

¹²⁰ On ne sait pas au quel moment, et par qui, que Schall a reçu les planches originales du *nianzhu*. Comme les planches chinoises sont assez faciles à transporter et considérant la grande mobilité des missionnaires en Chine, cela pourrait se faire à tout moment. Si on regarde les biographies des personnages liés à la publication du *nianzhu*, on voit que Furtado (un des réviseurs du *nianzhu*) a passé du temps à Shanxi vers 1629, lorsque Schall était là. Cela pourrait être une possibilité quand Schall recevait les planches.

¹²¹ Communication personnelle de Michela Bussotti, juin 2016.

nous donner quelques indices afin de développer une autre hypothèse.¹²² Il a identifié que la version chinoise des *Exercices* traduite par Intorcetta (1626-1696) a été modelée selon une « retreatant version »¹²³, c'est-à-dire, une version destinée aux disciples qui suivent les *Exercices*, contrairement à la version la plus courante adressée aux maîtres qui expliquent et enseignent les *Exercices*. La principale différence réside dans la mise-en-page. Dans la version du disciple, le contenu de chaque journée des *Exercices* est imprimé seulement sur le recto d'une feuille ; donc chaque feuille peut être retirée du fascicule et distribuée aux disciples jour par jour (40 feuilles pendant 40 jours de retraite).¹²⁴ Comme les *Exercices*, la dévotion du Rosaire est pratiquée selon un calendrier, avec différents mystères à réciter pour les différents jours de la « semaine ».¹²⁵ La nouvelle disposition dans le *nianzhu* réédité contribue à l'indépendance de contenu de chaque mystère, qui occupe désormais deux feuilles complètes, contrairement à la première édition où l'image est sur le verso de la feuille qui donne les dernières lignes de texte du mystère précédent, donc inséparable. De cette manière, les quinze mystères de la réédition auraient l'avantage de pouvoir être imprimés et distribués séparément et librement. Les titres du mystère ajoutés sur chaque illustration pourraient aussi d'être compris dans ce sens, en tant qu'un élément de l'appareil pédagogique qui facilitait la recherche des feuilles. De plus, une « version disciple » du rosaire aurait été plus apte au public visé : les femmes du palais uniquement joignables par les eunuques ou par d'autres personnels impériaux. On peut imaginer que la nouvelle disposition aide les jésuites à choisir et envoyer des images et des mystères qu'ils souhaitent à ces femmes directement ou à travers les mains des intermédiaires, selon le calendrier de la dévotion. Cette hypothèse nous permet aussi de voir autrement le titre des planches cité dans le catalogue *Shuban mu* du 1680, *Shiwudian tuxiang* (Images des quinze sections), qui semble à souligner les images et les mystères individuels au lieu d'un livre intégral sous le titre du *nianzhu*.

Au niveau de contenu, la modification dans la réédition reflète aussi les caractères d'une « version disciple ». Les catéchismes et les manuels de prières sont souvent écrits en

¹²² Standaert, 2012, 73-124.

¹²³ L'édition publiée à Lille en 1614 : Ignatius de Loyola, *Exercitia spiritualia B.P. Ignatii Loyolae*, Insulis (=Lille): Ex officina Petri de Rache, 1614.

¹²⁴ Standaert, 2012, 93.

¹²⁵ La « semaine » n'était pas utilisée en Chine. Selon l'introduction du *nianzhu* réédité (BNC, 72 B 296) « 首五條。該念在瞻禮第二日。五日。中五條。該念在瞻禮第三日。六日。七日。后五條。該念在瞻禮第四日。主日。 (Les premiers cinq mystères doivent être récités dans le deuxième et le cinquième jour après l'observation de la messe. Les deuxièmes cinq mystères correspondent au troisième, sixième et septième jour. Les derniers cinq mystères doivent être récités au quatrième jour et le jour du Seigneur). »

dialogue, car ils sont récités à haute voix entre un catéchiste et un novice, ce qui aiderait le dernier à mémoriser le contenu. Dans la même logique, l'introduction du *nianzhu* dans la première édition adopte cette forme de dialogue entre un maître et un disciple afin de faciliter la conservation en présence d'un catéchiste. Dans le texte réédité, cependant, la forme du dialogue a été enlevée, en laissant les réponses du disciple reformulées en un texte simple d'une seule voix. On se demande si cela résulte du fait que la réédition est destinée aux « disciples » qui pratiquent la dévotion tous seuls, sans assistance des catéchistes, comme la situation pour la communauté chrétienne dans la cité interdite, fermée aux personnes extérieures, pourrait laisser supposer. De la même façon, dans la « version disciple » des *Exercices*, Standaert a remarqué que la partie destinée aux prêtres a été enlevée.¹²⁶

En tout cas, même si on nécessiterait d'autres sources pour développer nos hypothèses, il est déjà enrichissant de pouvoir discuter les modifications entre les éditions (l'emplacement des images, les titres ajoutés, le contenu de l'introduction, et la qualité de gravure) en lien avec le changement du contexte (l'apostolat à la cour de Pékin) et du public de la publication (femmes impériales). On retournera sur ces modifications à partir d'un point de vue stylistique dans le chapitre prochain, et à partir de la lecture dans la dernière partie du mémoire.

¹²⁶ Standaert, 2012, 93.

I. 3. Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons notamment présenté les différents exemplaires du *nianzhu* examinés par l'auteur, en traitant le contenu de l'ouvrage dans son contenant matériel et codicologique : le fascicule chinois imprimé à partir des planches xylographiques. Nous avons clarifié la relation du *nianzhu*, le rosaire, avec le *qimeng*, le catéchisme auquel il est souvent attaché. De plus, parmi les huit exemplaires existants de l'ouvrage, six sont décrits en détail sur leur couverture, dimension, papier, mise en page du texte, etc. On distingue non seulement deux éditions publiées aux milieux et pour des publics différents, mais on a aussi noté les moindres variations entre les exemplaires d'une même édition, en raison de leurs différentes conditions de l'impression et leurs états variés de l'usage lié aux histoires pour chaque collection.

En plus d'une claire vision du livre dans son intégralité matérielle, deux grands axes ressortiront de ce chapitre. Premièrement, les détails du livre nous permettent de déduire l'histoire de l'élaboration du *nianzhu*. Notamment, nous avons abordé une discussion sur le problème de l'attribution et de la datation de la première édition. Considérant les indices codicologiques en lien avec les sources de bibliographies historiques, on a pris le risque de contester l'hypothèse couramment acceptée de D'Elia en proposant Ferreira comme auteur avec une date et un lieu différent. Ici, ce n'est inutile de répéter le long raisonnement déjà présenté plus en haut, mais il est intéressant de remarquer le fait que l'origine et la date d'ouvrages des jésuites soient difficiles à déterminer dès le début. Cela pourrait résulter du fonctionnement des imprimeries des jésuites : leurs éditions sont souvent des œuvres collectives et il existe souvent un décalage de temps entre la rédaction et la publication éventuelle des ouvrages faites au financement ou manœuvre. Par exemple, selon notre déduction, Rocha a rédigé le catéchisme avant 1607, mais le livre n'aurait pas été publié jusqu'à la fin de 1627, remis dans un seul fascicule avec le rosaire de Ferreira vers 1628 à Hangzhou. La vie longue et complexe des éditions augmente la difficulté de les dater. En outre, la description feuille par feuille de l'exemplaire Chinois 6861 de la BnF attire notre attention aux cassures au niveau du *banxin* et à l'alternance entre le double et le simple filet, qui reflètent aussi la condition modeste de cette publication jésuite. Ces imperfections restent présentes, voire plus nombreuses, même après la réédition du livre par Schall à Pékin. Ainsi, malgré ses illustrations réputées, le *nianzhu* reste une édition de qualité modeste pour le but pragmatique de l'apostolat.

Deuxièmement, la présentation de la forme codicologique du *nianzhu* nous révèle la tentative de jésuites à s'adapter aux conventions locales. En plus du format général d'un fascicule chinois, comme la reliure à fils et les feuilles pliées au niveau du *banxin*, la mise en page de *nianzhu* a suivi attentivement celle des livres locaux vers la fin de la dynastie des Ming qui présente une uniformité croissante et reconnaissable. La calligraphie du texte est typique du *Mingchao ting* 明朝體 (style de Ming) paru à cette époque, carrée, standardisée et un peu allongée, qui accélère la lecture.¹²⁷ Le *banxin*, comme celui des livres contemporains, est simplifié par rapport aux ouvrages plus anciens, avec le titre imprimé au-dessus du *yuwei* supérieur et la disparition du *xiangbi*.¹²⁸ La forme et l'emplacement de cartouches qui amènent le texte du *nianzhu* sont aussi familiers aux lecteurs chinois qui connaissent les livres de théâtres contemporains. Par rapport à la dimension du livre, *nianzhu* est plus étroit si on le compare avec le chiffre en moyenne que Hegel a donné pour les romans illustrés pendant la dynastie des Ming.¹²⁹ Mais selon l'étude de Zhou Liang sur les gravures de Suzhou, à partir de l'ère Tianqi 天啟 (1620-1628), un format du livre dit *xiachang xing* 狭长型 (étroit et long), est devenu la mode d'abord à Suzhou et ensuite à Hangzhou.¹³⁰ Il prend comme exemple le *Toubi ji* 投筆記 (l'Abandon du pinceau) publié vers 1630 (A5F6), qui mesure 21x12 cm, très proche de notre *nianzhu*,¹³¹ ce qui rentre aussi dans le cadre de notre datation. Ainsi, il s'agit non seulement d'une appropriation des « caractères chinois » en général, mais des styles précis propres à la fin de la dynastie des Ming, ce qui confirme la proche collaboration entre les jésuites et les graveurs locaux.

¹²⁷ Sur l'évolution de la typographie dans les livres chinois, voir Heijdra, 2005, 15-19.

¹²⁸ Huang Yongnian, 2005, 139.

¹²⁹ Hegel, 1998.

¹³⁰ Zhou Liang, 2009, 114.

¹³¹ Les planches imprimées des illustrations du *nianzhu* mesurent environ 21.2 x 12.2 cm, avec des légères variations.

Chapitre II : Les illustrations du *nianzhu*

Dans le chapitre précédant, nous avons exploré l'histoire de la production du *nianzhu* par une description détaillée du livre dans ses différentes versions et par une analyse fine des données biographiques. Nous avons vu que le format de l'ouvrage est adapté aux conventions codicologiques des éditions chinoises vers la fin de la dynastie des Ming. Néanmoins, cette appropriation chinoise du modèle occidental se manifeste de façon encore plus significative dans les quinze illustrations du *nianzhu*, qui ont attiré l'attention des historiens depuis le début du XXe siècle. L'hybridité stylistique de ces illustrations, inspirées des gravures anversoises mais profondément sinisées, a rendu le *nianzhu* un exemple incontournable lors de la discussion sur l'art occidental ou l'art chrétien en Chine.

Comme nous l'avons expliqué dans l'état de recherche, plusieurs auteurs ont traité les fameuses illustrations du *nianzhu*.¹³² Ils ont signalé de différente manière les aspects sinisés des images par rapport à leurs modèles européens. Les deux premières parties de ce chapitre se nourriront de ces études précédentes, mais tenteront d'aller au-delà d'une comparaison spontanée. Nous présenterons d'abord le modèle occidental du *nianzhu* : son histoire, sa forme et son arrivée en Chine. Ensuite, nous comparerons systématiquement les images chinoises avec leurs modèles en s'appuyant sur trois axes : la recombinaison des éléments, la reconstruction spatiale, ainsi que la représentation de divers motifs. Nous

¹³² Voir page 6-9, on citera notamment :

- Qu Yi, « Song nianzhu guicheng » dans *Monumenta Serica*, 2012. La grande moitié de son article est consacrée à l'analyse des images, où elle compare les illustrations du SNZGC avec *l'Evangelicae Historiae Imagines* de Jérôme Nadal. Discernant les adaptations chinoises des caractéristiques européennes fidèles à l'EHI, Qu conclut que les missionnaires ont illustré les maisons privées et les paysages au style chinois pour attirer les chinois, mais qu'ils ont gardé l'apparence occidentale des personnages et des temples pour éviter l'amalgame avec le bouddhisme. L'étude de Qu a des qualités mais aussi des limites. Elle se concentre sur la comparaison avec le modèle européen par rapport aux motifs, en négligeant la composition et la structure spatiale des dessins. L'influence des gravures chinoises contemporaines n'est que marginalement traitée dans son article. Ces limites me permettent d'orienter ma propre analyse des images.
- Deux articles de Andrea Catellani : « Images jésuites entre Europe et Chine : métissage et traduction », 2013, et « L'iconographie jésuite de la Chine », 2014. Dans ces deux articles, l'auteur s'est concentré sur les trois images du *nianzhu* qui sont les plus sinisées : l'Annonciation, la Visitation, et le Jardin des Oliviers. En analysant la structure spatiale des images chinoises, il remarque la raréfaction et le vide dans les images chinoises et conclut que « le plein européen, baroque et jésuite, s'oppose à la collocation des pleins dans un vide fondamental, un espace ouvert, en Chine ».
- Chen Hui-hung, *Encounters in Peoples, Religions, and Sciences: Jesuit Visual Culture in Seventeenth Century China*, 2004. Au contraire de Catellani, Chen estime que les images du *nianzhu* sont structurées dans une composition plus centralisée et fermée par rapport aux modèles occidentaux. Mon analyse se rapproche Chen, plutôt que celle de Catellani, voir la section II. 2. (2). de ce chapitre sur la reconstruction spatiale.

discuterons au fur et à mesure les raisons culturelles implicites derrière le changement et le maintien de certains aspects du modèle occidental.

Lors de cette analyse, on ne s'arrêtera pas à la notion de « sinisation », qui est parfois une généralisation vague et euro-centrique. En effet, cette notion sous-entend un art européen reçu et modifié par la « culture chinoise » qui est considérée comme un bloc intemporel et stéréotypé.¹³³ Or, les illustrations du *nianzhu* sont nées dans un contexte local riche et mature de l'art de la gravure qui a sa propre histoire. Ainsi, nous citerons des exemples locaux précis qui ont possiblement nourri l'élaboration du *nianzhu*. En outre, dans la dernière partie du chapitre, nous nous approcherons aux illustrations du *nianzhu* à partir du point de vue de l'art chinois. En les comparant avec les estampes locales, nous essayerons de les placer dans la lignée stylistique des gravures chinoises, notamment, des gravures connues sous le nom de l'école de Hui.¹³⁴

¹³³ La plupart des études existantes (D'Elia, 1939 ; Rheinbay, 1997 ; Bailey, 2001 ; Catellani, 2013, 2014) sur les œuvres associées aux jésuites en Chine traitent ce sujet à partir du point de vue de l'art européen sinisé, sans entrer dans l'histoire précise de l'art chinois concerné. Par exemple, les œuvres chinoises que Bailey a citées pour comparer avec le *nianzhu* sont souvent les peintures à encre datant de la dynastie de Song, pour démontrer un concept général de l'art chinois mais qui risquent d'être anachroniques et hors du contexte.

¹³⁴ Voir page 89-91 de ce chapitre pour une explication du terme « l'école de Hui ».

II.1. Modèle occidental - la série des *Imagines* de Nadal

Histoire de publication des Imagines

La source principale des quinze illustrations du *nianzhu* est une série des gravures anversoises sur l'histoire de l'Évangile incluse dans le recueil des *Evangelicae Historiae Imagines ex ordine Evangeliorum, quae toto anno in Missae Sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestae* (abrégé *Evangelicae*), un projet réalisé principalement par le jésuite Jérôme Nadal (1507-1580).¹³⁵

Nadal est le disciple et l'assistant le plus important du fondateur de la Compagnie de Jésus, Ignace de Loyola (1491-1556). Bien qu'il ne soit pas un artiste, Nadal est considéré comme l'auteur des *Evangelicae* car il a conçu le projet et écrit les légendes et les textes pour accompagner les images. Dans les années entre 1555 et 1562, la première série de dessins a été complétée par Livio Agresti (1508-1580) ; elle a servi à Nadal pour qu'il puisse composer les annotations et les méditations sur les images. Après la mort de Nadal en 1580, le Général Acquaviva (1543-1615) a pris la charge d'achever le projet. Il a commissionné le jésuite Giovanni Battista Fiammeri (1530-1606) pour convertir les dessins d'Agresti aux modèles en craie et en lavis prêts d'être gravés. Avec l'aide du grand imprimeur Christopher Plantin (1520-1589) qui était impliqué dans le projet de l'impression, Acquaviva s'est tourné vers les graveurs flamands, les célèbres frères de Wierix à Anvers, pour réaliser les gravures. Mais les frères Wierix ont initialement rejeté le projet en considérant les modèles stylistiquement inadaptés. Il faut attendre la fin des années 1580 lorsque le maître romain Bernardino Passeri (floruit 1576 – 1585) produisait la série finale des modèles à partir des dessins d'Agresti et de Fiammeri. Enfin, les modèles de Passeri furent partiellement supplantés et modifiés par Marten de Vos (1532-1603) avant d'être acceptés et exécutés par les frères Wierix.

Quarante ans après l'initiation du projet, en 1593, les 153 gravures sont enfin publiées pour former le recueil des *Evangelicae*. Elles sont placées selon l'ordre chronologique de l'histoire de l'Évangile. L'éditeur Martin Nutius a réalisé l'impression, car Plantin est mort avant la publication de l'ouvrage. Un an après, en 1594, cette série des images était publiée ensemble avec les annotations et les méditations écrites par Nadal vers la fin de sa vie, devenant l'ouvrage *Adnotationes et Meditationes in Evangelia quae in sacrosanctae Missae Sacrificio toto anno leguntur* (abrégé *Adnotationes*), où les images et les textes

¹³⁵ Pour l'histoire de l'*Evangelicae*, voir l'introduction dans Melion, 2003 ; mais aussi : Fabre, 1992, 1996 ; Rheinbay, 1997.

correspondants sont organisés selon l'ordre liturgique utilisé pendant les messes du dimanche. Pour faciliter la discussion, nous parlerons des *Imagines* lorsque nous nous référons à cette même série de gravures indifféremment dans les *Evangelicae* (1593) ou les *Adnotationes* (1594).

Description des Imagines

Les 153 gravures, mesurant environ 23 cm de long et 14.5 cm de large, ont la même mise en page. Chacune est divisée en trois parties. Prenons la gravure de l'Annonciation comme exemple (A4F1). En haut, un registre encadre le titre de la scène, suivi par le chapitre correspondant dans la Bible. Sur la droite, dans le même registre, on trouve les numéros donnant l'ordre de succession des gravures. Le numéro arabe indique son ordre chronologique dans l'Évangile, en vue des *Evangelicae* (1593). Le numéro romain en-dessous indique l'ordre de l'image selon le temps de l'année liturgique, en vue des *Adnotationes* (1594). Donc, l'Annonciation est le premier épisode dans les *Evangelicae*, mais le 107^{ème} (CVII) dans les *Adnotationes* selon son usage dans la messe du dimanche. D'après Antoine Fabre, les *Imagines* sont d'abord conçues comme une série indépendante des gravures selon le temps du récit évangélique avant d'être réordonnées en tant qu'illustrations liturgiques des *Adnotationes*.¹³⁶ Nadal a envisagé une position fondamentale de l'image dès sa conception du projet.

En dessous du registre du titre et numéro, on voit la partie de l'image qui mesure en moyenne 17 cm de long et 14 cm de large (variant selon la hauteur de la partie des légendes). L'espace de l'image est organisée en différentes parties pour montrer différentes phases ou références du récit évangélique. Ce type de structure narrative trace son origine au Moyen Âge dans « les images simultanées », où une histoire est contée par les différentes scènes des moments successifs placés dans une seule composition.¹³⁷ Depuis la Renaissance, les différentes scènes sont insérées et organisées dans une espace tridimensionnelle. Cette tradition est adoptée par les *Imagines*. Dans l'Annonciation (A4F1), par exemple, on voit la scène principale où l'Ange Gabriel salue la Vierge ; mais sur le plan secondaire, on voit des petites vignettes avec des scènes, intégrées dans le paysage ou le ciel, qui racontent les épisodes et les moments liés à l'Annonciation selon Nadal, comme l'assemblée des anges devant Dieu qui annonce l'incarnation du Christ, la descente de Gabriel, la création du monde quand Dieu devient l'homme, la crucifixion du Christ au même jour, un ange qui

¹³⁶ Fabre, 1996, 200.

¹³⁷ Rheinbay, 1997, 325.

descend aux Limbes pour annoncer l'incarnation aux patriarches.

En plus de la multiplicité de scènes dans une seule image, la particularité des *Imagines* se retrouve à la troisième partie de la gravure en dessous de l'image : les légendes lettrées. Chaque scène décrite dans l'image est marquée par une lettre (A, B, C...) qui renvoie à une légende en bas de l'image qui donne le contenu de la scène. De cette manière, on arrive à élaborer une représentation d'une grande richesse et complexité narrative lisible pour tous les lecteurs du Latin. A partir des *Imagines*, les lecteurs peuvent reconstruire le récit évangélique. En outre, on croit que ce système narratif des *Imagines* est inspiré particulièrement du principe de la « composition de lieu » décrite dans les *Exercices Spirituelles* (1548) d'Ignace Loyola, fondateur de la Compagnie et maître de Nadal.¹³⁸ Les *Imagines* sont structurées afin de distraire les lecteurs de l'artifice et de la beauté superficielle de l'image en les dirigeant vers la méditation biblique sur les différents aspects de l'évènement représenté. Elles aident les lecteurs à « entrer » dans la scène où a eu lieu l'action biblique et à prendre une part dans l'histoire du salut. On discutera plus en profondeur la lecture des *Imagines* quand on la comparera avec celle des illustrations du *nianzhu* dans la section suivante.

Dans les *Adnotationes*, chaque gravure est complétée par un texte explicatif et méditatif écrit par Nadal. En fait, ce grand volume de textes (620 pages) ne fait que réitérer les faits visuels déjà présents dans les gravures. Chaque texte de ce volume se divise également en trois parties : la citation du passage biblique correspondant, l'annotation des légendes dans la gravure, et une méditation, parfois sous forme d'un dialogue adressé directement à Jésus ou à Marie. Les gravures sont placées avant les textes correspondants ou parmi les premières deux pages des textes.¹³⁹

Entrée des Imagines en Chine

Les *Imagines* sont adressées à la communauté des scholastiques jésuites mais bénéficient en réalité d'une diffusion beaucoup plus importante dans les missions du monde entier. Comme en témoigne une lettre écrite par Paul Hoffaeus (1530-1608) au Pape Clément VIII (1536-1605), la publication des *Imagines* est « non seulement beaucoup désirée par les contemplatifs en Europe, mais également convoitée en Inde par les missionnaires de la

¹³⁸ Fabre, 1996, 197-198. L'épître de Diego Jeménez (1528-1596) à Clément VIII dans les *Adnotationes* atteste que le projet des *Imagines* est initié par Ignace lui-même pour faciliter l'oraison et la méditation aux élèves des collèges de la Compagnie.

¹³⁹ Un exemplaire original (édition 1595) a été consulté par l'auteur dans la réserve du BIS Sorbonne sous la côte RR 4= 74.

Compagnie qui, en utilisant les images, pourraient plus facilement impressionner les nouveaux chrétiens avec tous les mystères de la Rédemption, ce qu'ils retiennent avec beaucoup de difficulté à travers la prédication ou la catéchèse. »¹⁴⁰

Les jésuites comprennent l'importance des images pour l'évangélisation des peuples étrangers. Les missionnaires en Chine ont insisté pour avoir des images chrétiennes envoyées de l'Europe dès le début de leur mission. La demande pour les illustrations sur la vie du Christ se retrouve répétée entre 1580 et 1584 dans plusieurs lettres de Michele Ruggieri (1543-1607), le premier jésuite européen qui s'est implanté à l'intérieur de la Chine.¹⁴¹ Ruggieri reconnaît l'effet des matériels visuels qui aident à expliquer les doctrines au peuple chinois.¹⁴²

On voit la première mention dans la mission chinoise qui fait référence spécifiquement au nom de Nadal dans une lettre de Nicolo Longobardo (1559-1654) au Général Aquaviva en Octobre, 1598.¹⁴³ Longobardo demande d'avoir « une paire des livres que notre P. Nadal a faite avec les mystères et les méditations sur la vie du Christ »¹⁴⁴ afin de montrer aux mandarins qui visitent leur résidence, et pour mieux consoler et aider les nouveaux convertis chinois. Il explique que ces images seront profitables pour la mission parce que les chinois paient beaucoup de respect aux images saintes et qu'ils sont attirés par l'effet de l'ombre dans les gravures européennes. Cette demande est répétée pour les mêmes raisons dans une lettre de Lazzaro Cattaneo (1560-1640) l'année suivante.¹⁴⁵

Ensuite, le nom de Nadal apparaît dans deux lettres de Matteo Ricci en 1605. Dans les deux lettres, Ricci écrit à Rome pour avoir une ou deux autres copies des images de Nadal envoyées à Pékin parce que la seule copie est retenue par Manuel Dias à Nanchang, qui nous donne ainsi le premier indice de l'arrivée des *Imagines* en Chine.¹⁴⁶ La lettre de Ricci datée du 12 mai déclare que les *Imagines* sont même plus utiles que la Bible : avec elles Ricci peut montrer devant les yeux de visiteurs pendant une conversation ce qu'il ne peut pas expliquer par les mots.¹⁴⁷

¹⁴⁰ Paul Hoffaeus, Assistant allemand au Général Mercurian. Voir Melion, p 1, qui cite Nicolau, M.,S.J. *Jeronimo Nadal : Obras y doctrinas espirituales*. Madrid, 1949. 131-132.

¹⁴¹ Venturi, 1911, 398, 421. Voir Henri Bernard, 1935, 210.

¹⁴² Selon une lettre datée en janvier 25, 1584, Venturi, 1911, 421.

¹⁴³ ARSI jap.sin 13, 323r, citée et traduite par D'Elia, 1939, 80.

¹⁴⁴ « un paro di quei libri che fece il nostro P. Natale con li misterij e considerationi della vita di Christo »

¹⁴⁵ ARSI jap.sin. 13, 319v, citée par D'Elia, 1939, 81.

¹⁴⁶ Venturi, 1911, 260 et 284.

¹⁴⁷ Venturi, 1911, 284, citée par D'Elia 81-82 : "Lo libro delle imagini de l P. Natale, ritenne per le sue case il P. Manoel Diaz, Rettore di esse. Scrivo al P. Lodovico Maselli che ce ne procuri un altro per questa casa, perche piu utile e anco quel libro che questo della bibbia per adesso, poiche con quello dichiariamo, anzi poniamo avanti agli occhi quello che alle volte con parole non possiamo dichiarare."

Adaptation des Images en Chine

Dans sa lettre en 1599, Cattaneo suggère déjà la nécessité d’avoir une version chinoise du livre de Nadal pour la mission.¹⁴⁸ En effet, après son arrivée, les *Images* servent de modèle pour plusieurs publications illustrées que les jésuites ont réalisées en Chine. On cite souvent le *Chengshi moyuan* 程氏墨苑 (Album d’encre de M. Cheng, 1606) en tant que le premier exemple.¹⁴⁹ Plusieurs auteurs ont proposé que deux gravures chrétiennes dans ce recueil, i.e. *Jésus avec les deux disciples d’Emmaus* et *Saint Pierre marchant sur les eaux*, sont inspirées des images de Nadal données par Ricci à Cheng Dayue (1541-1616), le compilateur du *moyuan*.¹⁵⁰ Mais Jonathan Spence et Michela Bussotti ont montré que ces deux gravures du *moyuan* sont en réalité plus proches de deux autres modèles parmi une série de 22 estampes sur la Passion du Christ, dessinée par Maarten de Vos et publiée en 1584 (A5F1).¹⁵¹ Nous remarquons que les graveurs du *moyuan* de la famille de Huang à Huizhou, qui ont traduit les estampes flamandes en xylographie chinoise, sont très fidèles aux modèles occidentaux afin de garder l’apparence exotique des images et donc de mieux attirer l’œil sur le marché compétitif des livres.¹⁵²

En revanche, les 15 illustrations du *nianzhu*, publiées vingt ans après le *moyuan*, sont clairement dérivées des *Images* en tant que leur premières adaptations chinoises qui nous sont parvenues. L’auteur du *nianzhu*, Gaspar Ferreira, a probablement utilisé la copie des *Images* que Manuel Dias avait reçu à Nanchang selon la lettre de Ricci en 1605 citée précédemment.¹⁵³ Dias est aussi le superviseur qui a donné l’imprimatur à la publication du *nianzhu*. Par rapport aux gravures du *moyuan*, les illustrations du *nianzhu* ont été beaucoup plus transformées selon les conventions picturales chinoises tout en conservant leurs authentiques messages bibliques. En fait, ces 15 illustrations sont uniques dans leur degré d’hybridité stylistique parmi toutes les imageries réalisées par les jésuites en Chine. Il est surprenant si on les compare avec la version abrégée des *Images* publiée par Aleni en 1637, *Tianzhu jiangsheng chuxiang jingjie* 天主降生出像经解 (Explication illustrée de l’Incarnation du Seigneur du Ciel), un recueil d’un maximum de 57 images toutes dérivées de celles de Nadal (A5F2).¹⁵⁴ Bien que les images du *jingjie* soient postérieures à celles du

¹⁴⁸ D’Elia, 1939, 81.

¹⁴⁹ Une collection de dessins pour les pains d’encre.

¹⁵⁰ Sullivan 1989, 53 ; Clunas, 1997, 173; Monnet, 2004, 157.

¹⁵¹ Bussotti, 2002, 204, note 11.

¹⁵² Bussotti, 2002, 204-205.

¹⁵³ Voir la page précédente. Venturi, 1911, 260 et 284.

¹⁵⁴ Sun Yuming a recensé 37 exemplaires de l’ouvrage existants, dont elle distingue une version avec la carte de Jérusalem et 56 illustrations, une autre sans carte qui porte seulement 51 illustrations. Sun, 2003, 477, note 20.

nianzhu, elles sont moins audacieuses au niveau de la sinisation stylistique. La structure originale de la multiplicité de scènes avec les légendes dans les *Imagines* est maintenue. Les mise-en-scènes et les personnages sont aussi reproduits plus fidèlement selon les *Imagines*. Plusieurs auteurs ont proposé des hypothèses concernant un recul de la sinisation en comparaison avec le *nianzhu*. Erik Zürcher suggère que l'apparence occidentale du *jingjie* résulte de son lieu de publication, le Fujian, une région côtière au sud de la Chine proche de Macao depuis longtemps exposée aux influences étrangères.¹⁵⁵ Selon l'étude de Bailey, les artisans de Fujian maîtrisaient les iconographies occidentales depuis le XVI^e siècle grâce à leur production des ivoires et orfèvrerie destinée à l'exportation.¹⁵⁶ Ainsi, les graveurs et le public local de Fujian ne seraient pas étonnés par les imageries occidentales du *jingjie*. En revanche, le *nianzhu* a été publié plus tôt et dans la région de Jiangnan, centre de la culture de lettrés en Chine : les illustrations sont ainsi adaptées au goût de leur public.

La différence dans le degré de transformation des modèles s'expliquerait aussi par l'usage différent de ces deux publications illustrées. Au contraire du *jingjie* qui est pensé comme étant une version chinoise des *Imagines* sur le plan pictural et textuel, le contenu du *nianzhu* que les 15 images accompagnent concerne la dévotion populaire du Rosaire. Selon Criveller, afin d'introduire un récit de la vie du Christ en images et en textes pour la première fois en Chine, Aleni a choisi de produire une version la plus complète et fidèle possible de l'original occidental, pour poser un pilier solide dans la mission chinoise.¹⁵⁷ La réussite et l'importance du *jingjie* sont attestées par les nombreuses rééditions et exemplaires du livre survécus à nos jours.¹⁵⁸ On retournera sur ce point dans le chapitre suivant concernant l'usage du *nianzhu*, mais il est déjà évident que sa fonction et sa signification se différencient de celles du *jingjie*.

Enfin, il faut signaler un dernier livre publié par les jésuites en Chine qui inclut les illustrations adaptées des *Imagines* : le *Jincheng shuxiang* 进呈书像 (Livre illustré présenté à l'Empereur, 1640). Il s'agit d'une version imprimée d'un recueil manuscrit de *Vita Christi* présenté par Schall von Bell à l'Empereur Chongzhen en 1640, un cadeau que le Duc de Bavière, Maximilian I (1573-1651), avait destiné à la mission chinoise.¹⁵⁹ Selon l'étude de Standaert, parmi les 46 gravures du *shuxiang*, presque un quart trouve son origine dans les

¹⁵⁵Zürcher, HdO, 2001, 813.

¹⁵⁶Bailey, 2001.

¹⁵⁷Criveller, 1997, 242.

¹⁵⁸Voir la note 154.

¹⁵⁹Standaert, 2012, 11-78.

Imagines de Nadal, mais visuellement les planches sont beaucoup plus simplifiées (A5F3).¹⁶⁰ Dans ce cas, il est cependant imprudent d'attribuer ce changement à « l'adaptation chinoise » en sautant l'intermédiaire du manuscrit enluminé, le véritable modèle du *shuxiang*. D'abord les peintres à la cour de Bavière ont réuni et modifié une diversité de sources (estampes et peintures), incluant les *Imagines*, afin de composer les miniatures manuscrites ; ces dernières ont été transformées par la suite en gravures du *shuxiang*. Le manuscrit d'origine a été malheureusement perdu, ce qui rend la comparaison entre le *shuxiang* et ses sources plus difficile en l'absence de ce document. Mais si on observe les gravures du *shuxiang*, par exemple, celle de l'Annonciation (A5F3), on constate que les éléments architecturaux, la forme des nuages, et les têtes des anges sont maintenus plus fidèlement proches des prototypes européens, et ce fait est encore plus évident quand on compare cette gravure avec celle du même sujet dans le *nianzhu* (A4F1). Ainsi, le *nianzhu*, la plus ancienne parmi les trois adaptations des *Imagines* en Chine, représente cependant l'exemple le plus abouti au niveau de l'appropriation locale.

¹⁶⁰ Voir Standaert, 2012, Tableau 2.

II.2. Comparaisons entre les illustrations du *nianzhu* et les *Imagines*

Etant donnée le métissage artistique particulièrement réussi dans les quinze illustrations du *nianzhu*, dans cette partie, nous allons nous plonger dans les détails de ces images en les comparant soigneusement avec leurs modèles occidentaux, les *Imagines*. Nous ferons particulièrement attention à la culture visuelle et au contexte social où les images s'intègrent (l'empire chinois vers la fin de la dynastie des Ming, 1368-1644), pour tenter d'analyser les choix d'adaptation et l'effet sur les lecteurs.

L'ouvrage fondamental de D'Elia (1939) inclut une juxtaposition très utile, une par une, des quinze estampes du *nianzhu* avec celles des *Imagines*. Nous avons fait une annexe semblable afin de faciliter la comparaison visuelle (Annexe 4).

II.2. (1). Recomposition du modèle occidental

Simplification

Le changement le plus évident dans la version chinoise est la simplification de la composition. D'abord, le système des multiples scènes secondaires identifiées par les lettres de renvoi dans chaque estampe des *Imagines* est ignoré et remplacé par une seule scène dominante et unifiée, donc qui n'oblige plus les légendes en bas de l'image. Le titre et les numéros au-dessus de l'image ont aussi disparu. Ainsi, dans les estampes de l'édition 1628 du *nianzhu*,¹⁶¹ tous les traces verbales sont effacées ; il ne reste qu'une image d'une scène centrale qui remplit le cadre d'une pleine page. Par exemple, dans l'estampe de l'Annonciation (A4F1), l'artiste chinois a gardé la scène centrale, donc la rencontre entre l'ange Gabriel et la Vierge ainsi que la lumière divine qui tombe sur la Vierge, tandis que les scènes secondaires sur le ciel et dans le paysage derrière la maison ont été effacées et remplacées par les éléments d'un environnement unifié (toiture, balustrade, arbre et rocher dans ce cas) qui encadre la scène principale. Dans d'autres cas (voir A4F4, 5, 8, 9,13,14), les scènes secondaires, placées derrière les portes ouvertes, les fenêtres ou entre les colonnes, sont simplement enlevées ; ces ouvertures ont été fermées ou laissées vides.

En outre, la simplification de la composition inclut également la réduction du nombre des figures dans l'évènement central décrit. Par exemple, les quatorze personnes autour de la

¹⁶¹ Mais dans l'édition de 1638, le titre en quatre lettres est ajouté sur chaque image.

table du Temple où Jésus est purifié sont réduit à sept (A4F4). On remarque que les artistes chinois, probablement dirigé par l'auteur jésuite, ont bien compris la scène décrite et les rôles des différents personnages, puisque les personnages clés du récit, notamment Marie, Joseph, Anne et Simeon, sont bien conservés dans la version chinoise malgré la difficulté de les identifier parmi les autres. Dans le portement de la Croix (A4F9), la foule autour de Jésus est réduite à quelques figures caractéristiques avec de variées gestes. Ces personnages sont choisis probablement selon les raisons esthétiques de la composition. On reverra ce phénomène dans les figures n° 3, 5, 7, 8, 11, 12, 13 et 14. Parfois, les personnages secondaires en arrière-plan sont maintenus, leur nombre est toujours réduits (par exemple, la Flagellation, A4F7).

Un cas particulier de simplification réside dans l'illustration du Couronnement de la Vierge (A4F15), le seul exemple où une scène secondaire dans l'original européen est choisie et agrandie pour former l'entière composition de la version chinoise. Il s'agit d'une petite scène (numéro B) située en haut de l'estampe européenne, qui inclut la Vierge couronnée par Jésus à gauche et Dieu le Père à droite, ainsi que le Saint Esprit représenté par la colombe. Ce choix du changement radical est probablement lié à l'iconographie conventionnelle du sujet dans les illustrations du Rosaire (voir page 110-111 du chapitre III pour des comparaisons avec d'autres sources iconographiques), qui met en avant le moment central du récit - le couronnement - plus efficacement que la composition complexe dans les *Imagines*.

Cette réduction des scènes et des personnages résulte d'abord de la contrainte technique de la xylographique chinoise, qui n'est pas apte à produire les détails méticuleux ou à structurer une multiplicité de scènes comme la gravure sur métal. De plus, au contraire du foisonnement baroque manifesté dans les *Imagines* où toutes les ouvertures sont remplies des narrations secondaires, l'esthétique chinois valorise les espaces vides qui font respirer la composition.¹⁶² Elle favorise une scène unifiée et centralisée qui attire toute l'attention du spectateur (on verra d'autres exemples locaux dans ce chapitre). Hormis des raisons esthétiques, la suppression de la structure narrative des *Imagines* est adaptée au nouvel usage de ces illustrations dans le *nianzhu*, un manuel du Rosaire pour les chinois, un point important que l'on développera dans le dernier chapitre.

¹⁶² Catellini, 2013, 11.

Outre la simple réduction, la recomposition du modèle dans la version chinoise s'est faite aussi par l'extrait et la combinaison des éléments des estampes originales. L'illustration chinoise de la Crucifixion (A4F10), par exemple, a repris comme base, la composition de l'estampe numéro 130 des *Imagines*, qui inclut la croix de Jésus au milieu, le porteur de lance sur un cheval, les proches de Jésus qui se lamentent sur la Crucifixion derrière le porteur de lance, et enfin le trio qui sort de la scène vers la droite. Le petit crâne sur terre, qui fait allusion au nom hébreu de l'endroit « Golgotha », est aussi maintenu. Pourtant, l'auteur chinois a décidé d'extraire quelques éléments d'une autre estampe, celle du numéro 129 des *Imagines*, pour enrichir la composition. Il s'agit notamment du porteur d'éponge sur la gauche de Jésus, le trio qui jette un dé pour tirer en sort l'habit de Jésus, et quelques groupes de soldats en arrière-plan. Si on compare la nouvelle illustration avec le récit biblique,¹⁶³ on remarque que les éléments clés du récit biblique au moment de la Crucifixion dans les deux estampes flamandes sont bien identifiés et condensés de façon harmonieuse dans une seule composition, qui montre une excellente compréhension de la scène de la part des artistes chinois collaborant avec l'auteur jésuite. Il est remarquable aussi que les deux larrons, avec une importance symbolique dans la théologie catholique, sont enlevés dans la composition chinoise. Il n'est pas facile d'expliquer la raison de ce choix, qui ne se conçoit pas uniquement en fonction de « l'esthétique chinoise » car dans une autre interprétation chinoise de la Crucifixion, celle dans le *shuxiang* de Schall (1640), les deux larrons sont conservés (A5F3). Ainsi, on se demande si la suppression particulière des deux larrons dans le *nianzhu* résulte de l'iconographie traditionnelle du Rosaire européen comme pour le cas

¹⁶³ Notamment Jean 19 : 17-34 (Segond 21) : Jésus, portant sa croix, sortit de la ville pour aller vers l'endroit appelé « le Crâne », qui se dit en hébreu Golgotha. C'est là qu'ils le crucifièrent, et avec lui deux autres, un de chaque côté et Jésus au milieu. [...] Après avoir crucifié Jésus, les soldats prirent ses vêtements et en firent quatre parts, une pour chaque soldat. Ils prirent aussi sa tunique, qui était sans couture, d'une seule pièce depuis le haut jusqu'en bas. Ils se dirent entre eux : « Ne la déchirons pas, mais tirons au sort pour savoir à qui elle sera. » C'est ainsi que s'accomplit cette parole de l'Écriture : Ils se sont partagé mes vêtements et ils ont tiré au sort mon habit. Voilà ce que firent les soldats. Près de la croix de Jésus se tenaient sa mère, la sœur de sa mère, Marie la femme de Clopas et Marie de Magdala. Jésus vit sa mère et, près d'elle, le disciple qu'il aimait. Il dit à sa mère : « Femme, voici ton fils. » Puis il dit au disciple : « Voici ta mère. » Dès ce moment-là, le disciple la prit chez lui. Après cela, Jésus, qui savait que tout était déjà accompli, dit, afin que l'Écriture se réalise pleinement : « J'ai soif. » Il y avait là un vase plein de vinaigre. Les soldats en remplirent une éponge, la fixèrent à une branche d'hysope et l'approchèrent de sa bouche. Quand Jésus eut pris le vinaigre, il dit : « Tout est accompli. » Puis il baissa la tête et rendit l'esprit. C'était la préparation de la Pâque et ce sabbat allait être un jour solennel. Craignant que les corps ne restent en croix pendant le sabbat, les Juifs demandèrent à Pilate qu'on brise les jambes aux crucifiés et qu'on enlève les corps. Les soldats vinrent donc briser les jambes du premier, puis du second des condamnés qui avaient été crucifiés avec Jésus. Quand ils s'approchèrent de lui, ils virent qu'il était déjà mort. Ils ne lui brisèrent pas les jambes, mais un des soldats lui transperça le côté avec une lance et aussitôt il en sortit du sang et de l'eau.

du Couronnement de la Vierge. On verra les exemples de cette iconographie dans le chapitre suivant (page 110).

La combinaison des éléments à partir des deux originaux des *Imagines* se produit encore plus clairement dans l'illustration de l'Assomption de la Vierge (A4F14). La partie inférieure de l'estampe numéro 150 dans les *Imagines*, qui illustre la Vierge dans son lit, est combinée avec la partie supérieure de l'estampe numéro 152 où la Vierge est amenée au Ciel par Jésus. Comme dans la Crucifixion, l'artiste chinois a réussi à condenser la narration la plus importante de deux originaux européens, le « sommeil » de la Vierge et son assomption, dans une seule image simple, compréhensible, et unifiée.

Elongation et ajouts

A cause de l'adaptation au format du fascicule chinois et de la suppression du système des légendes, le format de l'image chinoise est allongé (environ 21.2 x 12.2 cm) par rapport à celui de son original qui occupe seulement deux tiers de l'estampe (environ 17x14 cm).¹⁶⁴ En plus de l'effacement des scènes et des personnages, ce changement du format oblige le déplacement des certains éléments dans une direction verticale. Par exemple, dans le recouvrement de Jésus au temple (A4F5), les personnages au premier plan, notamment Marie, Joseph et un docteur de loi sur la droite, sont déplacés du bord de l'image, où leurs figures sont partiellement coupées, vers l'axe centrale verticale de l'illustration, en bas des marches sinisées du temple qui sont plus élevées que celles du modèle. Dans la composition de l'Ascension de Jésus (A4F12), la position des disciples est aussi descendue par rapport au modèle pour animer l'espace blanc au premier plan. Dans les deux cas, la nouvelle composition marque une division plus évidente en trois parties les unes sur les autres, ce qu'on retrouve souvent dans les peintures de paysage chinois, aussi adoptée dans les estampes contemporaines.¹⁶⁵

Dans certains cas, la réorganisation de la composition est insuffisante ; un ajout des éléments nouveaux est nécessaire pour remplir le blanc. Dans l'illustration chinoise de la Purification (A4F4), trois marches sont ajoutées en bas qui élèvent le sol du temple où se tiennent debout les personnages. En haut des arches, on voit une extension architecturale qui semble imiter la forme courbée tripartite des arches au-dessous, agrémentée de bordures

¹⁶⁴ Kono (dans Aoki, 1995) suggère que le nouveau format allongé, similaire au rouleau vertical de la peinture chinoise, serait plus adapté à l'habitude visuelle des spectateurs chinois. Comme l'on a analysé dans le chapitre précédent, ce format allongé de l'image en pleine page correspond aussi aux dimensions à la mode des livres illustrés vers la fin des 1620.

¹⁶⁵ Discussion et exemple voir la prochaine section, page 70, 74.

décoratives et trois cercles mystérieux qui semblent suggérer le soleil. Cette extension créative montre une tentative chinoise de représenter une structure occidentale de voûte ou coupole, qui peut avoir été inspirée par les formes architecturales visibles dans d'autres estampes des *Imagines*.

On retrouve dans les illustrations du *nianzhu* d'autres cas semblables, où quelques marches (A4F1), une extension de paysage (A4F3, 6, 9), ou même un mur blanc avec une porte (A4F2), sont ajoutés au premier plan en bas de la scène principale. De cette manière, on voit non seulement l'élongation du format, mais on remarque aussi que l'espace ajouté au premier plan a élevé l'évènement centrale de la scène et l'a déplacé vers le second plan au milieu de l'image, plus loin du spectateur. Cette brève discussion sur quelques cas de modification de la composition introduit une analyse plus détaillée sur la différence de la construction spatiale dans les images occidentales et chinoises.

II.2. (2). Reconstruction spatiale

Technique de représentation spatiale : perspective, clair-obscur

Les illustrations du *nianzhu* s'organisent selon un système de représentation spatiale distincte de celui appliqué dans les *Imagines*. D'abord, la loi de la perspective albertienne est abandonnée et remplacée par un système chinois sans point de fuite, appelé la perspective cavalière ou isométrique, *sandian toushi* 散点透视. Par exemple, la maison de Marie dans l'Annonciation des *Imagines* est représentée selon la perspective linéaire centrée aux points de fuite, qui crée l'illusion de la profondeur (A4F1). En revanche, dans la version chinoise, les deux côtés d'une surface sont toujours parallèles. La loi de la perspective, selon laquelle l'objet loin du spectateur est rendu plus petit, a aussi été ignorée. La Vierge, personnage le plus important de la scène (A4F2, 13), est clairement agrandie par rapport aux objets et personnages secondaires au premier plan, même si elle est plus loin du spectateur.

Puisqu'il n'y a pas de points de fuite fixes, la composition chinoise favorise plusieurs positions de l'observateur dans une seule image, qui permet le développement du *sanyuan* 三远, trois perspectives, dans la tradition de la peinture chinoise.¹⁶⁶ L'adaptation de la composition tripartite qu'on a évoquée dans l'image chinoise de l'Ascension (A4F12), par exemple, reflète cette tradition. Au premier plan, on regarde les disciples par une vue

¹⁶⁶ Sur *sanyuan*, voir François Cheng, 1991, 100 ; cité par Catellani, 2013, 7.

plongée en profondeur, de type *shenyuan* 深远 ; ils sont vus d'en haut. Au second plan, les anges sont vus par une position de même hauteur ; ils sont placés entre des rochers et des monts ajoutés dans la composition, qui s'éloignent et dirigent horizontalement le regard vers un point lointain, typique de *pingyuan* 平远. Enfin, Jésus qui monte au Ciel est vu d'en bas ; ce type de disposition, appelée *gaoyuan* 高远, est souvent utilisée dans la peinture de paysage pour accentuer la grandeur des montagnes, mais ici elle sert à magnifier la gloire du Christ. On retrouve cette structure spatiale dans les paysages de la Crucifixion et le Jardin des Oliviers.

En outre, à cause de l'esthétique chinoise et des contraintes de la xylographie par rapport à la gravure sur métal, les illustrations du *nianzhu* sont débarrassées des denses hachures qui représentent l'ombre et créent l'effet de volume dans les *Imagines*. Il ne reste que les contours linéaires, notamment pour la représentation des personnages et des nuages. Une tentative de garder certaines hachures se manifeste dans la représentation des surfaces architecturales (A4F4, 5, 7, 8, 9, 13) et du ciel (A4F10). Mais dans ces cas, les hachures ne sont plus une technique systématique pour rendre le volume d'un objet sous la lumière, mais elles servent plutôt comme des motifs décoratifs pour rythmer les surfaces et créer un fond plus foncé duquel se détachent les objets ou les personnages linéaires.

Vue et encadrement d'espace

Malgré la suppression des dispositifs occidentaux pour la représentation spatiale, les illustrations chinoises mettent beaucoup d'attention à la construction de l'espace, où la scène est encadrée par une vue distincte de celle des modèles occidentaux.

Dans les *Imagines*, chaque estampe montre une série de petites scènes intégrées dans les différents coins d'un espace tridimensionnel représenté selon la loi de la perspective et du volume. L'espace est particulièrement profond et structuré avec des scènes en seconde plan organisées dans des ouvertures architecturales ou paysagères. Grâce aux lettres de renvoie, notre regard entre dans la scène et parcourt l'espace proche et éloigné. Par exemple, dans la Visitation (A4F2), les lettres nous amènent de l'intérieur de la maison (A), vers l'extérieur (B), pour rentrer à l'intérieur avec les personnages principaux en premier plan (C, D, E, F, G), reculer ensuite vers une chambre derrière (H), et enfin nous attirent à nouveau au premier plan en nous poussant vers l'extérieur, à travers une fenêtre au milieu du mur (I). On remarque que les scènes successives sont délibérément séparées dans l'espace, afin que leur succession oblige notre regard à se déplacer à travers l'ensemble de la structure

représentée.¹⁶⁷ Ainsi, les dessinateurs européens ont construit un champ visuel profond et ouvert, qui permet ce parcours virtuel fluide dans l'espace.

De plus, afin de faciliter le mouvement du regard, les artistes ont souligné une scission visuelle entre les personnages et le lieu où ils se situent. Grâce au clair-obscur, les corps des personnages principaux, dans ce cas, la Vierge, Elisabeth, Joseph et Zacharie, sont mis en évidence par leur luminosité (A4F2). Ils se détachent du sol et du mur postérieur de la maison qui sont texturés par un dessin serré de lignes. Ce détachement accentue l'impression que la maison est un cadre fixe et vide, où le spectateur bouge et parcourt avec les acteurs dans la scène.

L'espace profond, ouvert, et séparé des figures dans les *Imagines* correspond à la pratique de la méditation ignacienne selon les *Exercices Spirituels*. Dans sa méditation visuelle du récit biblique, Ignace propose une première étape en faisant « la composition du lieu ». Dans ses propres mots, « le premier préambule est une composition, en voyant le lieu. Il faut noter ici que, dans la contemplation ou méditation visible, comme celle du Christ Notre Seigneur, qui est visible, la composition sera de voir avec la vue de l'imagination le lieu corporel, temple, mont..., où se trouve Jésus-Christ ou Notre-Dame, selon ce que je veux contempler. »¹⁶⁸ Ainsi, il s'agit d'une visualisation d'abord d'un lieu vide d'une scène, que les acteurs occupent par la suite. Ce dispositif de méditation est réalisé visuellement par la construction spatiale des *Imagines*, qui nous invite à entrer physiquement dans l'espace de la scène.

Enfin, par rapport à l'angle de la vue, notre œil est à la même hauteur que les personnages dans la scène principale de l'estampe, souvent placés vers la partie basse de la composition. Le sol de la scène rend à s'étendre vers notre espace sans obstacles. Tout cela facilite notre implication dans l'image.

Maintenant, si on retourne aux illustrations du *nianzhu*, on constate mieux les profondes différences dans la construction spatiale du champ visuel. Au contraire des *Imagines*, la version chinoise représente un espace fermé et plat qui serve à confiner notre regard sur la scène centrale. Au lieu de faire entrer le spectateur dans l'image, l'espace chinois accentue délibérément la scission entre le spectateur et les acteurs de la scène. Cela résulte de plusieurs changements dans la composition.

¹⁶⁷ Selon Fabre, l'organisation irrégulière des scènes dans l'espace pictural avec leurs captions de renvoi décompose la représentation. Les images sont ainsi transformées des « lieu de représentation » en « représentation de lieu ». La disjonction des scènes distrait les spectateurs de leur action de regard purement esthétique vers la participation mentale et méditative dans l'espace représenté. Fabre, 1992, 262-66, 273-74.

¹⁶⁸ Traduction de P.A. Fabre.

D'abord, toutes les ouvertures qui nous amènent en arrière-plan sont fermées dans la version chinoise. La plupart des scènes complémentaires sont supprimées, la structure des maisons et paysages est simplifiée et elle perd aussi sa fonction de diviser des scènes différentes. Il ne reste qu'une scène centrale à fixer. De plus, les espaces ouverts à parcourir dans les *Imagines* sont délibérément remplacés par des structures fermées sans points de fuite. Par exemple, dans la Visitation (A4F2), les deux images, occidentale et chinoise, représentent implicitement un mouvement principal de l'extérieur à l'intérieur de la maison, où la rencontre prend place. Cependant, dans le modèle occidental, le spectateur se situe avec les personnages à l'intérieur de la maison, tandis que le spectateur est séparé des personnages dans la version chinoise en les regardant depuis l'extérieur d'un cadre architectural. La position du spectateur est ainsi renversée. De plus, au contraire de la maison occidentale avec plusieurs ouvertures pour ressortir, la cour chinoise n'offre que peu de mouvements visuels et sert plutôt à enfermer les personnages dans le centre de la composition. Les personnages principaux, la Vierge et Elisabeth, sont déplacés vers le haut de la composition et ainsi plus loin du spectateur, avec les autres éléments placés entre eux et le spectateur – les deux maris, le mur, et le cheval attaché à l'arbre – qui deviennent des obstacles visuels, au contraire de la composition des *Imagines* qui invite le spectateur à entrer et à parcourir l'espace représenté.

En outre, comme dans la Visitation, on remarque la tentative d'élever la hauteur de l'œil du spectateur dans d'autres illustrations pour former une vue plongée de la scène centrale (A4F1, 2, 7, 8, 12, 14). Notamment dans la Flagellation (A4F7) et le Couronnement d'épines (A4F8), à cause de la perspective isométrique, les lignes au sommet des architectures sur les deux côtés s'élèvent en s'étendant vers le milieu, ce qui crée l'impression qu'on les voit d'un point de vue très élevé.¹⁶⁹ Cette vue plongée éloigne le spectateur des personnages au premier plan. On n'est plus sur le même plan continu de ces personnages, mais on les épie de haut et de l'extérieur. Le remplissage des lignes serrées sur les surfaces architecturales est conservé dans ces deux exemples, ce qui accentue l'impression de l'encadrement et de la fermeture de la scène centrale qui n'est représentée qu'en contours.

En fait, sans la perspective albertienne et le clair-obscur, la scission entre le cadre architectural et les personnages dans les *Imagines* est réduite. Les maisons et les paysages ne

¹⁶⁹ Selon la perspective aux points de fuites fixes, on voit les lignes au-dessous de notre l'œil élevant vers l'horizon, tandis qu'on voit les lignes au-dessus de notre l'œil descendant vers l'horizon.

sont plus dans un espace tridimensionnel et vide à occuper ou à parcourir. Tous rendus par des contours linéaires, les personnages et les objets sont intégrés visuellement dans leur fond, en formant ensemble une composition plate et graphique. Les graveurs chinois ont ainsi ajusté la forme du cadre architectural ainsi que la position de la vue, afin de distinguer et souligner le centre des actions. En résultat, une vue plongée d'un espace fermé et peu profond est construite, qui correspond aux habitudes visuelles favorisées par les estampes contemporaines locales.

Si on feuillète des recueils d'estampes chinoises de la dynastie des Ming, on retrouve souvent une construction spatiale similaire, encadrée par des éléments architecturaux et naturels. Dans la plupart des cas, l'espace représenté nous rappelle que la scène ne prend pas place dans une nature ouverte, mais bien encadré dans un lieu domestique. Cela est logique étant donné l'organisation sociale de la Chine centrée sur les liens familiaux ; l'iconographie de la rencontre des personnages a souvent lieu dans un cadre privé. De plus, puisque les femmes respectueuses doivent rester toute la vie à l'intérieur de la résidence, toutes les scènes qui impliquent les femmes doivent ainsi s'enfermer dans un complexe domestique.

Par exemple, Chen Hui-Hung a choisi de comparer l'Annonciation du *nianzhu* avec une illustration de la pièce de théâtre, le *Xixiang ji* 西廂記 (Histoire du pavillon occidental), l'édition de 1601, qui illustre la protagoniste assise dans un pavillon vu d'en haut (A5F4).¹⁷⁰ L'image est encadrée par la toiture et les marches qui s'inclinent à 45 degrés, une composition spatiale extrêmement similaire à celle de l'Annonciation (A4F1). En fait, d'autres exemples de cette disposition sont nombreux dans les estampes contemporaines, comme une illustration de *Huanhun ji* 還魂記 (Histoire du retour de l'âme) de l'édition en 1617 (A5F5) et une autre de *Toubi ji* 投筆記 (Histoire de l'abandon du pinceau) publié vers 1624 (A5F6). Parfois, les marches, balustrades, rochers et arbres sont considérés insuffisants pour encadrer la scène, un mur blanc est néanmoins imposé au premier plan afin de marquer encore plus clairement la fermeture de l'espace privée où se déroule la scène principale, ce qu'on retrouve dans la Visitation du *nianzhu* (A4F2). Cette structure spatiale est particulièrement récurrente dans les illustrations des femmes exemplaires, *Gu lienü zhuan* 古列女傳 (Anthologies des histoires des femmes exemplaires, 1606).¹⁷¹ Elle sépare résolument le monde privé de la protagoniste avec le monde extérieure (A5F7). On la voit aussi dans

¹⁷⁰ Chen, 2004, 212.

¹⁷¹ Bussotti, 2010, 183-187.

plusieurs illustrations du *Guifan* 閩範 (Normes des appartements féminins), un autre recueil presque contemporain pour éduquer les jeunes femmes (A5F8). Selon Michela Bussotti, cette similitude de construction spatiale résulte probablement du lieu géographique partagé de la production de ces ouvrages illustrés ; cependant, elle nous rappelle aussi que Marie et Elisabeth sont des « femmes exemplaires » dans le contexte catholique, et donc une résidence privée et bien encadrée était requise pour la scène de leur rencontre.¹⁷²

Enfin, la tendance d'encadrer la scène centrale se manifeste aussi dans la composition des paysages du *nianzhu*. Les rochers, les tas et les montagnes servent aussi de cadre de la même manière comme les architectures. Dans la Crucifixion (A4F10), par exemple, la ville détaillée de Jérusalem en arrière-plan qui amène notre regard vers un endroit lointain est remplacée par des montagnes presque symétriques dans la composition avec un espace vide devant. Le résultat est une composition tripartite typique de la peinture des paysages chinoise, où des rochers ou arbres occupent le premier plan, une surface d'eau ou de terre vide au deuxième plan, le ciel et des montagnes lointaines au troisième plan. Cette composition tripartite est souvent reprise par les estampes contemporaines des Ming, comme ici un exemple de *Guifan* (A5F9) et l'autre de *Guzaju* 古雜劇 (Pièces anciennes, A5F10). Les personnages principaux sont placés sur la surface au deuxième plan, encadrés en quelques sortes par les rochers au premier plan et les montagnes lointaines du troisième plan. On retrouve ce dispositif spatial dans la Crucifixion (A4F10), où le nouveau paysage encadre la croix du Jésus au seconde plan ; la forme linéaire des montagnes joue un rôle visuel remarquable en enfermant la composition et fixant notre attention sur Jésus. Dans l'Ascension (A4F12), les tas ajoutés sur les deux côtés des anges ont la même fonction d'encadrer le centre de la composition.

Selon l'étude de Robert Hegel, l'iconographie, la composition et les motifs dans les illustrations populaires de la dynastie des Ming sont largement standardisés pour faciliter la rapide compréhension de la part de lecteurs.¹⁷³ On a vu dans la partie précédente que les estampes du *nianzhu* s'adaptent à ces habitudes visuelles par rapport à la construction spatiale de la scène. L'estampe occidentale, structurée par des petites scènes dans un espace complexe, ouvert et profond attirant l'entrée du spectateur, a été transformée dans l'espace plat de la xylographie ; on a en résultat une vue plongée d'une scène centralisée, fermée, et éloignée du spectateur par un cadre architectural ou paysagé. Cela correspond aux

¹⁷² Bussotti, 2010, 186-187.

¹⁷³ Hegel, 1998, 311-315.

conventions picturales des gravures locales ainsi que leur contexte social.

II.2. (3). Sinisation des motifs

Ayant terminé notre discussion sur la composition et la structure des images, nous nous concentrerons sur les détails de nos illustrations et analyserons la sinisation du *nianzhu* au niveau de ses divers éléments qui remplissent la composition. Les artistes du *nianzhu* ont traduit de nombreux éléments architecturaux, naturels et figurés du modèle occidental en leurs équivalents chinois, qui reprennent souvent les motifs standardisés dans les estampes locales contemporaines. Dans d'autres cas, les caractères occidentaux sont conservés délibérément comme tels et témoignent des choix particuliers des artistes en répondant aux attentes du public.

Éléments d'architecture et d'ameublement

La plus complète sinisation des éléments architecturaux se trouve dans les deux premières illustrations du *nianzhu*. Dans l'Annonciation (A4F1), la maison sainte de Loreto a été transformée en un pavillon en bois couvert par un toit de tuile avec de fins détails des *dougong* 斗拱 (un élément soutenant le toit qui ressemble à un corbeau). Les panneaux de bois qui soutiennent le pavillon sont extrêmement travaillés, percées en lattis. Autour de Marie on trouve les mobiliers typiques des riches familles des Ming. Une petite table laquée remplace le prie-Dieu baroque. Derrière elle, un lit chinois bas et mobile, appelé *liangta* 凉榻, est décoré sur les bordures par un dessin d'écailles de poisson. Le petit panier rempli d'objets pour les travaux manuels est conservé mais déplacé sur le lit, en prenant une forme familière aux femmes chinoises. Un grand écran offre un fond élégant au pavillon : on y voit une peinture de paysage en style de lettrés typique de l'époque des Ming, également décorée par une jolie bande marginale. Ces mobiliers se retrouvent dans les estampes contemporaines pour décorer les scènes domestiques des maisons des aristocrates et des riches lettrés (A5F4,5).

Par rapport au modèle occidental, où Marie se situe devant une pauvre maison fidèle à son bas statut social selon le récit biblique, l'illustration chinoise la place dans un environnement chinois typique d'un haut niveau social. Lin Xiaoping s'est concentrée sur ce point dans son article en 2001.¹⁷⁴ Elle a conclu que la maison noble représentée dans le *nianzhu* témoigne de la réalité de la vie religieuse des femmes aristocrates auxquelles

¹⁷⁴ Lin, 2001, 183-210.

l'ouvrage est destiné, notamment comme Candide Xu (1623 -1680) qui organisait des messes dans ses riches demeures, les « églises de maisons » pour les femmes confinées dans le cadre domestique. Il est peut-être insuffisant de suggérer la présence des églises domestiques de femmes à partir de cette illustration de l'Annonciation, qui est d'ailleurs produite bien plus tôt que la période active de Candide Xu. Mais il est tout à fait raisonnable de croire que ce changement répond aux attentes des lecteurs chinois du *nianzhu*, qui viennent de la haute société (rappelons que les premières missionnaires, et notamment Matteo Ricci, avait fait le choix de s'adresser aux élites intellectuelles). Autrement on peut penser que pour le *nianzhu* comme pour la plupart des livres illustrés de l'époque, les lecteurs veulent s'assimiler aux riches lettrés à travers la possession des images qui reflète ce style de vie, un phénomène social de la culture matérielle des Ming.¹⁷⁵

Un autre facteur local qui pourrait contribuer au « surclassement » de l'environnement autour de la Vierge réside dans l'iconographie standardisée de « l'annonciation » en Chine. Selon les études de Ling Yuxuan et de Julia Murray, la fécondation miraculeuse se retrouve fréquemment dans la mythologie chinoise écrite ; elle commence à apparaître en tant qu'une iconographie dans les illustrations de la vie du Bouddha.¹⁷⁶ Le recueil *Shishi yuanliu* 釋氏源流 (L'origine du bouddhisme), dont une des plus anciennes éditions est publiée en 1425, représente la fécondation de la mère du Bouddha en rêve (A5F11, version 1486). Malgré l'origine étrangère du bouddhisme, cette scène prend lieu dans un palais totalement sinisé, qui a inspiré par la suite les illustrations sur la vie de Confucius. Notamment dans le *Shengji tu* 聖跡圖 (Les images des histoires saintes) de 1444 (A5F12) et *Kongsheng jia yu tu* 孔圣家語圖 (Les images des propos familiaux du saint Confucius) de 1589 (A5F13), on retrouve une scène devant une riche demeure chinoise où la mère de Confucius est confrontée et fécondée par la présence de l'animal mythique chinois, le *qilin* 麒麟. Cette iconographie s'est standardisée dans la culture visuelle pour évoquer la singularité, la sainteté, et la noblesse du futur enfant ; elle a été réutilisée ensuite dans les représentations théâtrales et dans les romans.¹⁷⁷ Il n'est pas illégitime d'affirmer que notre Annonciation de Marie aurait rappelé aux graveurs et aux lecteurs chinois ces imageries locales. Le fond d'une noble maison dans l'iconographie existante aurait

¹⁷⁵ Voir Clunas (1997) et Hegel (1998) sur ce phénomène social de l'appropriation du style de la vie des lettrés à travers la possession des arts. A propos des livres illustrés au goût des lettrés et leurs effets sur les lecteurs, voir le chapitre 6 de Bussotti, 2001, 105-135, et la thèse de Kim, 2013, 77-138.

¹⁷⁶ Ling, 2006, 15-42; Murray, 2000, 81-97.

¹⁷⁷ Ling, 2006, 29-32.

naturellement influencé l'interprétation de l'environnement de Marie.

De la même façon, la Visitation est aussi entourée d'un cadre architectural totalement sinisé (A4F2). On voit une cour chinoise séparée de la rue par un mur bas et blanc, ouvert par une porte sur la gauche. Au fond, la cour est encadrée par une balustrade pourvue de décorations compliquées, devant laquelle s'élèvent deux colonnes blanches et un écran blanc sur la droite. Les carreaux carrés sur le sol dans le modèle occidental sont conservés, mais organisés parallèlement selon la perspective isométrique comme dans les illustrations locales (A5F5,6). L'Assomption de la Vierge (A4F14) montre un autre exemple transposé totalement dans une maison chinoise. Marie est placée dans un « lit de moines bouddhiste », le *luohan* 羅漢床, un lit bas fermé sur les trois côtés. Le mur derrière est dépourvu d'ouvertures et couvert de panneaux de bois à la manière chinoise.

Dans les autres estampes, la traduction visuelle des éléments architecturaux est partielle et plus discrète. Par exemple, le tombeau de Jésus lors de la résurrection s'adapte à la forme de tombeau chinois (A4F11), couvert des briques serrées sur la partie inférieure, pour éviter la confusion de sens de la part de lecteurs. Il est intéressant de noter que la lampe occidentale sur la gauche du tombeau a été aussi traduite par langage visuel chinois en devenant une double lanterne. Dans l'estampe chinoise de la Nativité (A4F3), la grotte de mangeoire est traduite en une cabane couverte de nattes de pailles, une matière qui se trouve souvent dans la représentation chinoise des jardins (A5F14). La traduction est discrète et créative : les hachures pour rendre le volume de la grotte sont conservées en tant que la texture de paille.

Cependant, il ne faut pas ignorer que les caractéristiques des architectures occidentales sont suivies fidèlement dans certaines estampes du *nianzhu*. Notamment, dans la Purification (A4F4), l'illustration chinoise a conservé les arcs soutenus par deux rangs de colonnes torsadées, au milieu desquels un chandelier est pendu. Bien que des motifs décoratifs sont ajoutés sur la surface intérieure des arcs, leur apparence étrangère est facilement reconnaissable. Également, dans l'estampe suivante, le recouvrement de Jésus au Temple (A4F5), seulement la base du sol avec les marches est sinisée ; tous les autres éléments du temple occidental, comme les arcs, les colonnes ioniennes, et le trône en forme courbée surmonté par un coquillage, sont gardés fidèlement. Qu Yi, dans son article paru en 2012, avait remarqué la particularité de ces deux estampes du *nianzhu*, dont le point commun réside dans leur sujet de la représentation architecturale : le temple.¹⁷⁸ Elle a

¹⁷⁸ Qu Yi, 2012, 224-225.

argumenté d'une manière convaincante, que l'auteur jésuite du *nianzhu* a choisi de représenter fidèlement l'architecture religieuse occidentale au lieu de la siniser afin d'éviter la confusion avec les architectures païennes, particulièrement les temples bouddhiques, un souci récurrent chez les missionnaires depuis Ruggieri et Ricci.¹⁷⁹ En fait, dans la même logique, les temples chrétiens en Chine ont été bâtis délibérément en style occidental malgré la stratégie générale d'adaptation à la société locale qui a été soutenue par les jésuites.

Mais Qu Yi n'a pas mentionné les scènes de la Passion (A4F7, 8, 9), notamment la Flagellation, le Couronnement d'épines, et le Portement de la Croix, qui ont aussi conservés l'étrangeté de leurs motifs architecturaux, comme la colonne ionienne à laquelle Jésus est attaché, le grand donjon rond en briques et les entablements au-dessus les portes. Dans ces cas, l'exactitude de la représentation de ces moments clés du Salut semble prioritaire par rapport aux soucis de sinisation. L'auteur du *nianzhu* a essayé de bien placer le récit historique de la Passion dans son contexte original, certes, celui interprété par l'artiste baroque.

Un autre détail architectural intéressant que Qu a signalé dans son article concerne les paysages urbains en arrière-plan de la Nativité (A4F3) et du Jardin des Oliviers (A4F6), où se représentent la coupole, la tour carrée avec la toiture conique et la muraille occidentale.¹⁸⁰ Ces détails secondaires, qui n'affectent pas la narration, sont néanmoins conservés dans les illustrations chinoises probablement pour stimuler la curiosité des spectateurs chinois. Sullivan a expliqué que les recueils des estampes représentant les paysages urbains occidentaux, comme le *Civitates Orbis Terrarum* (1572) de Braun et Hogenbert, ont été emmenés en Chine dès le début de la mission et montrés aux visiteurs chinois. Ricci a documenté en 1608 l'impact et l'efficacité de ces gravures en attirant l'intérêt des chinois pour l'Occident.¹⁸¹

Ainsi, il est incorrect de parler de « sinisation totale » comme certains auteurs le font.¹⁸² Il s'agit d'un choix prudent de la part des jésuites et des artistes chinois. Ils ont sinisé le cadre architectural de l'espace privée pour transmettre le message biblique dans un langage familier et local, mais en même temps ils ont gardé certains éléments occidentaux pour éviter la confusion religieuse et susciter la curiosité, notamment là où il s'agit de

¹⁷⁹ Qu, 2012, 225.

¹⁸⁰ Qu, 2012, 225-226.

¹⁸¹ Sullivan, 1972, 605-606.

¹⁸² Par exemple, Bailey, 2001, 103: "In fact, the very best of the illustrations to Rocha's treatise translate every feature of the original into its exact Chinese parallel, retaining only the poses of the figures and basic composition from their Flemish models". D'Elia, 1939, 77: "molto caratteristica è pure l'architettura cinese."

représenter l'architecture religieuse et la Passion.

Nature

La représentation de la nature est un autre aspect profondément sinisé dans les illustrations du *nianzhu*, avec une transformation plus avancée que celle du cadre architectural. D'abord, la composition des paysages a été basculée, comme nous venons de le dire dans la partie précédente sur la construction spatiale. Ainsi, la Crucifixion (A4F10) et l'Ascension (A4F12) sont placées dans un paysage typiquement chinois organisé en trois niveaux, avec les montagnes en arrière-plan qui s'ouvrent au milieu et qui s'étendent vers le lointain. Les hachures occidentales ont été complètement enlevées. A la place, les rochers et les monts sont structurés par des coups de pinceaux, assez nets d'une épaisseur variée, qui s'empilent les uns sur les autres. L'illustration du Jardin des Oliviers (A4F6) montre une surface paysagée plus sombre, appropriée pour cette scène qui a lieu pendant la nuit. Ici, en plus des contours linéaires, la technique de peinture chinoise qui consiste à poser des taches et des courts tirets libres, dit « *cun* » 皴, est appliquée pour rendre la texture des rochers. Dans tous ces cas, l'importance des coups de pinceaux dans la peinture de paysages chinoise a été respectée et transposée à travers le médium de la xylographie.¹⁸³ En fait, par rapport à celle des personnages ou des architectures, la peinture de paysages est une tradition extrêmement développée en Chine depuis le Xe siècle, et le sujet est devenu le genre artistique dominant parmi les lettrés, le premier public ciblé par les jésuites selon leur stratégie de mission qui va du haut de la société vers le bas. Il n'est pas étonnant que les jésuites s'adaptent soigneusement aux paysages de lettrés pour gagner la sympathie des lecteurs qui s'identifient avec cette tradition.¹⁸⁴ En revanche, la représentation figurative et architecturale tolère plus de nouveauté.

En plus de la tradition des lettrés, le paysage remarquable du Jardin des Oliviers dans le *nianzhu* s'inspire de l'iconographie bouddhique. Bailey a associé cette scène à Bodhidharma, fondateur du Chan bouddhisme en Chine souvent représenté dans une grotte où il a passé neuf ans en regardant fixement sur le mur (A5F15).¹⁸⁵ Mais cette comparaison n'est pas convaincante : dans le Jardin des Oliviers chinois (A4F6), la grotte où Jésus prie dans le modèle occidental est délibérément remplacée par une sorte de rocher proéminent

¹⁸³ Voir aussi page 93-94 de ce chapitre.

¹⁸⁴ On cite souvent l'exemple du peintre-lettré Wu Li, qui est chrétien et formé en tant que prêtre, mais qui continue à pratiquer la peinture de paysages dans un style totalement traditionnel sans aucune trace des influences européennes. Bailey, 2001, 105.

¹⁸⁵ Bailey, 2001, 104.

devant une falaise qui donne sur une vallée, loin de la grotte anguleuse dans l'iconographie de Bodhidharma. Cette image du *nianzhu* est néanmoins plus proche à l'iconographie standardisée du Bouddha méditant dans la montagne pour atteindre l'Illumination, comme celle dans le *Shishi yuanliu* (A5F16). On retrouve la même forme de falaise et un pin qui se penche au-dessus le personnage. Ce rapprochement traduit la sainteté de Jésus et facilite la compréhension du contenu de cette scène étrangère, qui s'agit de la prière et de la méditation. Mais le trait et le vêtement de Jésus restent assez fidèles à l'original occidental, et se distinguent de la figure de Bouddha facilement reconnaissable.

Un autre élément naturel transformé dans cette image du Jardin des Oliviers est le nuage. Remarqué par plusieurs auteurs, le nuage se débarrasse du lourd clair-obscur dans l'estampe occidentale tout en adoptant une forme linéaire et lobée avec un queue spiral.¹⁸⁶ Soit avec double contour (A4F6, 11, 13) ou simple (A4F1, 3, 12, 14, 15), la forme est définitivement chinoise, souvent utilisée pour entourer et soutenir les immortels. Dans les deux cas, occidental et chinois, le nuage marque l'apparition divine ou le passage à une autre réalité. Pour comparaison, Bailey a cité une peinture du Lohan Vajraputra produite au XIIIe siècle où un dragon divin entouré de nuages descend vers le Lohan (A5F17), juste comme l'ange qui descend vers Jésus (A4F6) ou la colombe de l'esprit saint qui descend vers Marie (A4F1). Des exemples locaux imprimés sont aussi nombreux ; par exemple, la naissance de Confucius dans le *Kongsheng jiayu tu* (A5F18) présente un groupe de musiciens célestes séparé de la maison terrestre par des nuages, qui ressemble à la composition chinoise de la Nativité, la Résurrection et l'Assomption. Cependant, le rayon de lumière dessiné par les lignes serrées est novateur pour cette iconographie chinoise (A4F1). Fidèle au modèle occidental, le rayon conservé dans le *nianzhu* accentue le dynamisme de la composition. Enfin, le nuage sert aussi d'un motif simplement décoratif pour remplir une scène vide ou encadrer la composition dans les estampes chinoises (A5F5, 8b). On retrouve cette fonction du nuage au-dessus la toiture de la Visitation (A4F2).

En dernier lieu, sauf les motifs narratifs irremplaçables comme la fleur de lys tenue par Gabriel et les épines qui couronnent Jésus, les plantes décoratives dispersées dans les illustrations occidentales sont remplacées par les motifs végétaux chinois d'une manière assez libre, sans tentatives de « traduire » les espèces représentées. Parfois, cependant, le choix des plantes ajoutées dans l'illustration chinoise porte un sens symbolique lié aux iconographies locales. Par exemple, les palmiers associés à des rochers au fond de la maison

¹⁸⁶ D'Elia, 1939, 77 ; Bailey, 2001, 104.

dans l'Annonciation transmettent le goût des lettrés (A4F1), tandis que le pin qui se penche au-dessus de Jésus dans le Jardin des Oliviers évoque la méditation persévérante (A4F6). Parfois les plantes aident à encadrer et structurer la composition, comme l'arbre au premier plan de la Visitation (A4F2) et du Jardin des Oliviers (A4F6). Mais dans la plupart des cas, les plantes sont seulement décoratives. Il s'agit plutôt des clichés picturaux chinois pour décorer et animer l'espace vide, comme les arbres difficiles à identifier (A4F2, 6), les grappes d'herbes sur le sol (A4F1, 9), les branches qui s'étendent à partir du cadre (A4F11, 12). Ces motifs ne portent probablement pas de sens particulier, pourtant, leur absence est symbolique. Par exemple, dans l'image de la Crucifixion (A4F10), toutes les traces végétales sont effacées, laissant des rochers dénudés et des terres désolées qui transmettent efficacement la tristesse de la scène.

Personnages

Maintenant, on tournera vers la traduction visuelle des personnages dans les illustrations du *nianzhu* par rapport aux *Imagines*, qui sont après tout des images figuratives autour de la vie de Jésus et de Marie. Plusieurs auteurs ont mentionné, mais sans preuves ou analyses en particulier, que les personnages dans le *nianzhu* sont totalement sinisée en portant les traits chinois.¹⁸⁷ Qu Yi a démenti cette hypothèse dans son article et proposé au contraire que la représentation figurative du *nianzhu* soit particulièrement fidèle à l'original : les personnages semblent « plus chinois » au premier coup d'œil seulement à cause de la qualité linéaire produite par la technique de xylographie chinoise.¹⁸⁸ A partir d'une observation attentive des images, on tente de pencher vers la conclusion de Qu. Malgré certains détails adaptés à l'habitude visuelle chinoise et produit par les mains d'artistes locaux, on retrouve dans les images un effort délibéré de conserver les caractères européens des personnages, qui pourrait contribuer à transmettre un message biblique correcte et à attirer la curiosité de lecteurs chinois.

D'abord, si on regarde toutes les représentations de Jésus dans le *nianzhu* réunies dans un seul tableau (A5F19), les traits occidentaux de notre protagoniste sont frappants. Ses cheveux bouclés sont toujours laissés tomber sur ses épaules, au contraire de la coiffure masculine en Chine toujours attachée dès l'initiation de la personne à 20 ans. En outre, suivant le modèle occidental, Jésus est représenté avec une barbe complète qui couvre la

¹⁸⁷ D'Elia, 1939, 75 : « non solo la decorazione e intonata all'ambiente cinesem ma perfino i personaggi non cinesi sono rappresentati con volti e con vesti cinesi. »

¹⁸⁸ Qu, 2012, 233-241.

mâchoire et les joues jusqu'au bas des oreilles. Ce type de barbe est rarement vu sur les chinois, qui laissent pousser parfois une moustache avec un bouc mince. Le nez et les yeux de Jésus trahissent aussi son origine étrangère. La double paupière est bien visible sur la plupart des images. Une haute arête du nez est particulièrement évidente sur le visage de jeune Jésus. Dans un texte anti-chrétien (1638), Jiang Dejing 蔣德璟 (?-1646) attaque l'image du Dieu chrétien qui porte les traits barbares des yeux profonds, d'un nez haut, et d'une dense barbe.¹⁸⁹ Cela témoigne indirectement des traits occidentaux de Jésus, ressemblant à ceux du *nianzhu*, présentés aux chinois par les Jésuites sans compromis. Même si cette image soit répulsive pour les chinois, les jésuites l'ont gardée afin de représenter l'incarnation du Dieu correctement.¹⁹⁰

Pour ce qui concerne les habits, Jésus est enveloppé parfois par une toge avec des manches assez serrées, avec ou sans cape au-dessus. La traduction du clair-obscur aux lignes n'est peut-être pas parfaite, mais la forme vestimentaire reste distinctivement occidentale. Dans d'autres images, surtout celles de la Passion, la nudité de Jésus est représentée fidèlement avec un effort de rendre la musculature. Cette attention au corps nu est inhabituelle, voire taboue aux yeux chinois à l'époque. De plus, même dans les gravures érotiques en Chine où les corps sont représentés, il n'y a pas de tentative de rendre les formes des muscles car cela répond aux soucis de réalisme et de naturalisme qui ne sont pas propres à la représentation artistique des chinois.¹⁹¹ Par comparaison, les hommes nobles chinois sont normalement bien cachés dans leur robe avec l'abdomen et les manches larges (A5F20). Pour une raison que j'ignore, Jésus au Jardin des Oliviers porte un habit qui semble le plus chinois parmi tous les autres (A4F6). Mais cela pourrait aussi être une coïncidence car la cape qui couvre les avant-bras de Jésus dans le modèle occidental ressemble aux larges manches chinoises.

La représentation de Marie montre plus de variété (A5F21). On remarque que son visage est sinisé dans l'Annonciation (a), avec les yeux linéaires, un nez rond et une petite bouche, qui nous rappelle des gravures au style de Hui que nous retournerons plus loin. Cependant, ce visage chinois s'est changé soudainement dans la Visitation (b), en adoptant

¹⁸⁹ Jiang Dejing, 1638, dans le *Poxie ji* 破邪集 (Anthologie des textes contre les hérétiques) compilé par Huang Zhen en 1639 : « 若吾儒性命之学，则畏天敬天，无之非天，安有画像？即有之，恐不是深目、高鼻、一浓胡子耳 ». Cité par Qu, 2012, 233.

¹⁹⁰ En fait, ces traits, notamment la barbe et les yeux ronds, sont depuis longtemps la représentation des étrangers, comme des divinités effrayantes. Il suffit de penser aux statues protectrices de sépultures, les *zhenmu shou* 鎮墓獸, qui, depuis le premier millénaire, associent à un corps d'animal, un visage « barbare » et menaçant. Communication personnelle de Michela Bussotti, juillet 2016.

¹⁹¹ Communication personnelle de Michela Bussotti, juillet 2016.

les traits européens beaucoup plus tridimensionnels, notamment les yeux avec les paupières lourdes. En outre, le même visage à la Pentecôte (f) adopte une forme plus simplifiée et géométrique. Si on compare a, b, f, et i, particulièrement leur détails de visage et de mains, on dirait que le style est suffisamment différent pour suggérer que plusieurs créateurs ont fourni le dessin, ou au moins que, d'importantes modifications stylistiques sont intervenues pendant la création des gravures. Il y n'a pas plus de preuves pour développer ce point ; mais rappelons-nous des cassures au niveau de *banxin* dont on a discuté au premier chapitre, qui pourraient aussi suggérer des modifications ou des substitutions de planches au cours du projet.¹⁹²

En dépit de ces différences parmi les estampes, l'apparence européenne de Marie reste facilement reconnaissable. Ses longs cheveux ondulés seraient scandaleux sur les femmes chinoises, qui sont représentées toujours avec la coiffure bien attachée. Le voile que Marie porte dans la plupart des illustrations est aussi un élément de l'iconographie occidentale. Dans les gravures chinoises, les femmes se couvrent la tête uniquement au moment de deuil (A5F22). La coiffure de Marie se différencie aussi avec celle de *Guanyin* 觀音 (Avalokiteshvara) qui peut porter parfois un voile mais qui s'identifie par le petit Bouddha au-dessus de son front, plutôt que par le voile (A5F23). De plus, il est intéressant de noter que l'auréole de Marie bouge avec la position de sa tête selon la loi de la perspective occidentale après la Renaissance, ce qui est aussi tout à fait nouveau pour la culture visuelle chinoise (comparer A5F22 avec A5F23). Par rapport aux habits, la représentation de Marie reste aussi fidèle au modèle occidental. Une large cape avec de généreux plis enveloppe son corps. Cette robe diffère de celle des femmes chinoises de l'époque, fournie d'un col en forme de « v » superposé, attaché au niveau de taille avec la partie inférieure assez droit et proche du corps (A5F22). La seule modification « à la chinoise » des habits se trouve sur la robe de Marie dans la Visitation (b), couverte des décorations à étoiles, un motif à la mode comme on le voit dans d'autres gravures contemporaines. L'ajout de motifs décoratifs chinois se trouve aussi sur la voile d'Elisabeth (A4F2), sur la couverture de Marie dans son lit (A4F14), et sur les arches du temple qu'on a vus auparavant (A4F4). En plus de la raison esthétique, ces décorations contribuent aussi à sous-entendre la richesse et le haut niveau social des personnages, afin de les rendre plus respectables.¹⁹³

¹⁹² Voir page 20-22 du chapitre I.

¹⁹³ Voir l'étude de Qu Yi, 2015, sur les décorations ajoutées dans les illustrations du *jingjie*.

Le troisième groupe de personnages le plus récurrent dans les illustrations du *nianzhu* est celui des anges (A5F24). Représentés entourés des nuages en style chinois, ils sont comparables aux êtres célestes volants dans l'iconographie bouddhique, les *feitian* 飛天 (apsaras, A5F25). Cependant, comme Qu l'a signalé dans son article, il est impossible de confondre l'apparence des anges chrétiens avec les *feitian* bouddhiques aux yeux des lecteurs chinois.¹⁹⁴ Les illustrations du *nianzhu* ont gardé la robe européenne et surtout les anges ont des ailes, tandis que les *feitian* représentés souvent torse nu, soutenus par les draperies et les rubans volants, et résolument sans ailes. Ainsi, malgré le rapprochement au motif local, l'auteur du *nianzhu* a décidé de garder des caractères distinctivement occidentaux pour conserver son authenticité. Cependant, les têtes des anges ailées et flottantes dans le modèle européen, un motif qui pourraient troubler et embrouiller les chinois, sont totalement effacées (A4F11, 12, 14). Il ne reste que des anges avec un corps complet. Mais dans les illustrations du *shuxiang* produites par Schall une dizaine d'années plus tard, ce motif de têtes volantes est gardé comme tel, ce qui témoigne d'un souci de l'adaptation moins présent (A5F3).

Enfin, il ne faut pas oublier les personnages secondaires dans les illustrations, notamment les soldats romains, qui sont représentés avec une grande précision. Par exemple, si on regarde le soldat au premier plan sur la droite de l'image du portement de la Croix (A4F9), on retrouve un corps bien proportionné et musclé qui porte une armure, un casque pointu et un pantalon percé en style renaissant, tous soigneusement dépeint avec les détails de motifs décoratifs en suivant le modèle européen. De la même manière, les soldats debout aux deux côtés de la scène de la Flagellation sont représentés debout en belle posture du *contrapposto*, portant les grands boucliers (A4F8). On remarque que la jupe de l'armure romaine du soldat à droite a probablement attiré l'intérêt des artistes chinois, car la jupe plus simple portée par le soldat à gauche dans l'image originale a été remplacée aussi par la première jupe dans la version chinoise. Cette attention particulière aux armures européennes se trouve aussi dans l'image de la Résurrection (A4F11), où le modeste chapeau en paille sur la tête du soldat à gauche de l'estampe européenne est remplacé par un casque antique avec une plume extravagante comme celui porté par le soldat à droite. La curiosité pour les habits ne se limite pas aux personnages militaires. Dans la Visitation (A4F2), les chapeaux ronds qui sont tenus par les deux maris dans leurs mains dans les *Imagines*, sont portés sur leurs têtes dans le *nianzhu*. Ainsi, les artistes du *nianzhu* ont non seulement gardé les habits

¹⁹⁴ Qu, 2012, 241.

européens dans les *Imagines*, ils ont même délibérément modifié le modèle pour souligner certaines caractéristiques européennes qu'ils préfèrent. Cela témoigne de la curiosité des illustrateurs chinois pour l'apparence occidentale des personnages, probablement répondant aux intérêts et attentes des lecteurs.

Au niveau de la composition des personnages secondaires, cependant, l'habitude visuelle locale a joué un rôle. Si l'on revient au portement de la Croix (A4F9), on remarque que les lances des soldats plutôt parallèles dans les *Imagines* sont entrecroisées dans la version chinoise, ce qui a été probablement influencée par l'iconographie des batailles dans les illustrations des éditions locales, comme celle de *Shuihu zhuan* 水滸傳 (Au bord de l'eau, A5F26). De plus, la foule en arrière-plan des *Imagines* a été réduite en quelques personnages avec des gestes et des expressions très variées. Parfois, ces détails secondaires sont difficilement visibles dans le modèle occidental pour être copiés, comme les soldats et les prêtres en arrière-plan de la Crucifixion (A4F10, A5F27). Les artistes chinois ont fini par constater qu'ils avaient plus de liberté de création en composant les figures selon l'habitude locale, où l'on retrouve souvent un personnage qui tourne la tête vers la direction opposée par rapport aux autres personnages. Parfois, un d'entre eux regarde vers les spectateurs (A5F27).¹⁹⁵

Ainsi, en conclusion de cette partie sur les comparaisons des images du *nianzhu* avec leurs modèles européens, on voit une tentative équilibrée entre l'adaptation au langage visuel local et la conservation de l'authenticité occidentale. Par rapport à l'adaptation locale, la recomposition des éléments et la reconstruction spatiale des images sont particulièrement remarquables : le modèle occidental, qui est une « machine à méditer » visuelle composée de multiples scènes dans un cadre architectural tridimensionnel et ouvert, a été transformé en une image aplatie et picturale, délibérément enfermée et centralisée par un environnement unifié, vue en position plongée. La nouvelle composition résulte de l'habitude visuelle et du contexte social local, ce que l'on retrouve dans les estampes des éditions locales de la même époque.

Cependant, la sinisation n'est jamais totale. Parmi les motifs architecturaux, naturels et figurés qui remplissent la nouvelle composition du *nianzhu*, on voit qu'il s'agit toujours d'un choix, prenant en considération les attentes des lecteurs. Les environnements

¹⁹⁵ Voir plus d'explications sur cette caractéristique dans Bussotti, 2001, 164.

privés de la Vierge ont été transposés dans de riches résidences chinoises afin de faciliter la compréhension de la scène et d'exprimer le statut respectable de la protagoniste, tandis que les temples occidentaux sont représentés fidèlement selon le modèle pour se distinguer des architectures païennes locales. Les motifs paysagés sont largement sinisés pour s'adapter à la tradition enracinée de la peinture des lettrés, alors que les personnages ont généralement conservé leurs apparences européennes, qui transmettent un message biblique authentique tout en attirant la curiosité de lecteurs chinois pour les habits étrangers.

II.3. Style – gravures de Hui

Dans la partie précédente, nous avons analysé les changements des illustrations du *nianzhu* par rapport à leurs modèles européens. Cependant, ces estampes sont non seulement une adaptation de l'art occidental, mais elles sont nées dans le contexte de l'art local et doivent être considérées à partir du point de vue de l'art chinois. Certains exemples locaux ont déjà été cités dans la partie précédente, notamment les iconographies locales et les motifs standardisés qui ont contribué à la création du *nianzhu*. Mais dans cette partie, nous nous tournerons plus systématiquement vers les questions du style, en tentant de trouver la place de nos illustrations dans la lignée stylistique de la gravure chinoise à la fin de la dynastie des Ming. Nous poserons des questions concernant l'identité des illustrateurs du *nianzhu*, l'école ou la région auxquelles ils appartiennent, les particularités reconnaissables de leur style, et la présence d'autres œuvres dans le même groupe stylistique.

Malheureusement, les pages du *nianzhu* ne laissent nulle part de signatures de dessinateurs ou de graveurs. D'Elia a proposé que l'artiste pourrait être un disciple de Dong Qichang 董其昌 (1555-1636), le plus important théoricien et peintre-lettré chinois du XVII^e siècle.¹⁹⁶ Paul Rheinbay a soutenu cette hypothèse en disant que les estampes du *nianzhu* reflètent l'idée artistique de Dong que la peinture est l'expression de l'intériorité de l'homme.¹⁹⁷ Ce rapprochement est une généralisation trop large et un peu stéréotypée qui pourrait concerner l'art chinois de plusieurs siècles. Le nom de Dong a été évoqué par ces auteurs peut-être à cause de son statut fondateur dans la théorie du *wenrenhua* 文人畫 (la peinture des lettrés), le genre artistique dominant pendant les derniers deux siècles en Chine. Mais son lien personnel avec la création du *nianzhu* est peu convaincant : il est principalement peintre de paysage et jamais connu comme étant impliqué dans la production des livres illustrés, un genre considéré vulgaire aux yeux des artistes-lettrés. En revanche, le genre de la gravure a sa propre histoire, ses chefs-d'œuvre et ses maîtres en Chine, notamment à la fin de la dynastie des Ming comme en témoigne son épanouissement. Il faut ainsi se plonger plus précisément dans l'histoire de la gravure chinoise pour approfondir notre analyse stylistique du *nianzhu*.

En fait, dans son ouvrage *Gravures de Hui*, Michela Bussotti a déjà évoqué les

¹⁹⁶ D'Elia, 1939, 83, repris par Monnet, 1992, 110.

¹⁹⁷ Rheinbay, 1997, 330.

estampes du *nianzhu* selon le point de vue d'une historienne en gravure chinoise. Elle a remarqué que les illustrations du *nianzhu* révèlent « l'intervention des graveurs de l'école de Hui dans les personnages, les troncs d'arbre et la distribution des éléments dans l'image ». ¹⁹⁸ Cela aide à orienter notre regard pour les comparaisons stylistiques. Mais tout d'abord, comment peut-on définir « l'école de Hui » ? De quel style s'agit-il ? Quel est sa place dans l'histoire ?

II.3. (1). L'école de Hui

Huipai banhua 徽派版畫 (la gravure de l'école de Hui) est une notion proposée par les historiens chinois au début du XXe siècle afin de regrouper les estampes apparaissant aux alentours de 1600, surtout les illustrations des livres, en style raffiné et décoratif avec des personnages gracieux placés dans un environnement soigneusement construit. ¹⁹⁹ Parce que ces estampes sont produites principalement par les graveurs originaires de Huizhou 徽州, une préfecture du sud de l'actuelle province de l'Anhui, la notion de l'école de Hui a été adoptée. L'habileté consommée des graveurs de cette région est considérée le moteur de ce mouvement artistique. Zhou Wu, le plus grand spécialiste du sujet, a développé plus loin la notion en l'élargissant au-delà de la production régionale et en incluant toutes les œuvres réalisées par des graveurs émigrés de Hui ou par des artisans qui travaillent à la façon de ceux de Huizhou. ²⁰⁰ La monographie de Michela Bussotti sur les gravures de Hui a repris l'acceptation la plus large de l'expression selon Zhou. ²⁰¹ Il pourrait s'agir donc d'un phénomène très large dans toute la région du Jiangnan 江南 ²⁰² pour inclure la plupart des productions xylographiques produites au début du XVIIe siècle.

Pour comprendre la particularité picturale de l'école de Hui, il faut la situer dans l'évolution de la gravure chinoise. Pendant la dynastie des Ming, l'art xylographique en Chine, après plusieurs siècles de développement, a donné naissance aux différentes écoles régionales qui sont reconnaissables dans un style qui leur est propre. ²⁰³ Particulièrement, la préfecture de Jianyang 建陽 à la province de Fujian est renommée pour l'abondance de livres entièrement illustrés avec le texte au-dessous d'images assez schématisées selon le

¹⁹⁸ Bussotti, 2001, 69.

¹⁹⁹ Zheng Z., 2006, 98-100, 105-106.

²⁰⁰ Zhou W., 1983, 11.

²⁰¹ Bussotti, 2001, 12.

²⁰² Le Jiangnan désigne les régions orientales au sud du fleuve Yangzi, un centre économique et culturel incluant les villes célèbres de Hangzhou, Suzhou, Nankin, Wuxing, Huizhou, etc.

²⁰³ Bussotti, 2001, 132.

format qui est appelé justement « l'image en haut, le texte en bas » *shangtu xiawen* 上圖下文 (A5F28). Un peu plus tard, une production locale à Nankin florissait et dominait le marché de cette ancienne capitale, distinguée par leurs illustrations en pleine page, où on trouve des grands personnages avec des expressions faciales très marquées, placés dans un environnement simple, tous dessinés par des traits vigoureux et épais, parfois blancs sur fond noir (A5F29). Cependant, vers les dernières décennies du XVI^e siècle, un tournant remarquable se manifeste dans les illustrations sur le marché. L'école de Hui atteint sa maturité stylistique en produisant des images d'un grand raffinement. Prenons comme exemple une illustration du *Xixiang ji* produit par l'atelier Wanhu xuan 玩虎軒, qui est considéré par certains auteurs comme étant à Huizhou (A5F30). Par rapport aux écoles précédentes, la taille des personnages est réduite pour laisser plus d'espace à la représentation détaillée du cadre architectural ou paysagé ; les traits du personnage sont aussi caractéristiques, avec le visage rond, les yeux souriants et linéaires comme des têtards, et une petite bouche. L'impression des blancs sur des noirs, obtenue par la gravure de la planche en creux, est disparue, remplacée par des lignes fluides et fines, gravés uniquement en relief. Par comparaison, on peut voir que les images du *nianzhu* reflètent ces caractères stylistiques de l'école de Hui.

En fait, plusieurs historiens ont remarqué que le nouveau style de Hui s'est imposé rapidement sur le marché après 1600.²⁰⁴ Les illustrations des différentes régions évoluent vers une uniformité de format et de style, produites par des graveurs émigrés de Huizhou ou par ceux qui adoptent le style de Hui, franchissant les confins régionaux. Cependant, des nouvelles différences stylistiques se produisent parmi les innombrables publications après 1600, dont notre *nianzhu*, et elles ne s'expliquent plus par la division régionale précédente. L'école de Hui, à cause de sa définition très large, n'aide plus à décrire les différents sous-groupes et leurs évolutions après 1600. Pourrait-on placer les illustrations du *nianzhu* plus précisément dans un sous-groupe de l'école de Hui ? Serait-il possible de citer d'autres livres illustrés à l'époque créés potentiellement par la même équipe d'artistes ?

En réalité, la définition traditionnelle de l'école de Hui centrée sur les graveurs de Huizhou a été questionnée récemment par plusieurs auteurs.²⁰⁵ Ils nous ont rappelé le rôle des dessinateurs, jusqu'ici absents de la discussion, qui ont fourni les modèles selon lesquels les graveurs de Hui soumettaient leurs couteaux. Certes, l'habileté technique des graveurs

²⁰⁴ Bussotti, 2001, 186-187; Dong, 2006, 9; Lai, 2013, 24.

²⁰⁵ Dong, 2008, 150-153; Lai, 2013, 7-10; Zheng T., 2013, 62-63.

pouvait contribuer au progrès pictural tandis que leur émigration aiderait à la diffusion du style. Mais leur travail est conditionné principalement par le style de dessinateurs, autour desquels on pourrait discuter des regroupements stylistiques. Malgré certains peintres comme Ding Yunpeng 丁雲鵬 (1547-1628) et Chen Hongshou 陳洪綬 (1598-1652), qui ont créé des œuvres imprimées dans leur propre style artistique facilement reconnaissable, on connaît très peu sur l'origine des dessins en style de Hui décrit auparavant. Le rôle fondamental d'un artiste moins connu dans la création du style de Hui, Wang Geng 汪耕 (date inconnue, actif autour 1600), a attiré l'attention de plus en plus d'historiens.²⁰⁶ Il est le dessinateur qui a laissé sa signature sur plusieurs publications clés de l'école de Hui, comme le *Xixiang ji* du Wanhu xuan (A5F30). Quel est le lien entre le style de Wang Geng et nos illustrations du *nianzhu* ? Zheng Tingting, dans sa thèse sur les illustrations du *Huanhun ji* (1617), à travers la consultation et la comparaison de nombreuses estampes, nous a présenté une excellente tentative en décrivant et catégorisant le style de Hui par rapport aux dessins de Wang Geng.²⁰⁷ En outre, elle a trouvé, autour de son objet, un groupe de publications produites pendant les premières deux décennies du XVII^e siècle dans les différentes régions, mais qui partagent autant de points communs stylistiques pour être attribuées à un même dessinateur ou aux mêmes modèles de dessins étroitement liés au style de Wang Geng.²⁰⁸ Son étude est particulièrement utile pour nous, non seulement grâce à sa clarification des questions du style, mais aussi parce que le groupe stylistique qu'elle a identifié montre de remarquables similitudes avec les illustrations du *nianzhu*, ce qu'on ne retrouve pas facilement ailleurs. Ces similarités formelles, qui seront présentées dans la partie suivante, me permettent de profiter des analyses de Zheng en proposant audacieusement de placer le *nianzhu* dans le même groupe stylistique.

II.3. (2). Groupe stylistique autour du *Huanhun ji* (1617)

Mudanting huanhun ji 牡丹亭還魂記 (Le pavillon des pivoines et le retour de l'âme) est une pièce de théâtre écrite par Tang Xianzu 湯顯祖 (1550-1616) en 1598, suivie par la publication des nombreuses éditions commentées et illustrées au XVII^e siècle. Les illustrations que Zheng Tingting a étudiées concernent une édition qui porte une préface de

²⁰⁶ Dong, 2006, 62; Zheng T., 2013, 63.

²⁰⁷ Zheng T., 2013, 66-78.

²⁰⁸ Zheng T., 2013, 78-88.

Shilin Jushi 石林居士 unique, publiée en 1617 à Hangzhou et illustrée avec 40 images de très haute qualité. Par des comparaisons stylistiques sur la composition, la représentation des personnages, et la qualité de coups de pinceau, Zheng associe les estampes du *Huanhun ji* à celles de sept autres publications contemporaines.²⁰⁹ Est-ce que dans les illustrations du *nianzhu*, on peut reconnaître les mêmes caractères stylistiques discutés par Zheng ?

Composition

La première similarité remarquable entre les illustrations du *nianzhu* et ce groupe autour du *Mudanting* réside dans la composition, autrement dit, dans la disposition des éléments. Les personnages occupent entre un tiers à un quart de la hauteur de la composition, plus réduits par rapport à ceux dans les estampes faites aux alentours de l'an 1600 (A5F29, 30).²¹⁰ Deux vues sont favorisées par les dessinateurs : une vue frontale (A5F31) et une vue à l'angle d'environ 30 degrés (A5F32). Dans les deux cas, la vue est plongée, encadrée par des arbres, des toits, des marches, etc., ce qui donne une impression de voyeurisme de la part de spectateurs. En fait, dans la section précédente, la plupart de nos exemples locaux pour illustrer la reconstruction spatiale du *nianzhu* proviennent de ce groupe stylistique.²¹¹ La composition enfermée n'est pas unique à ce groupe des œuvres, elle a commencé à se développer depuis l'école de Nankin (A5F29), mais a atteint un sommet ici avec des façons très créatives de l'encadrement (A5F31).

Concernant la composition des gravures des Ming, Lin Lijiang a évoqué le concept de l'unité modulaire qui accélérât la création, c'est-à-dire, les dessinateurs forment les images dans un ou plusieurs livres illustrés en alternant et ajustant un certain nombre d'unités modulaires, généralement les motifs d'ameublement ou naturels, qui sont distribués selon un certain nombre de compositions.²¹² Ainsi, tout n'est pas créé à partir du zéro. Par exemple, on voit que les deux estampes du *Huanhun ji* (A5F31) partagent la même vue frontale fermée par le nuage ou toit en haut, avec un mur blanc et des arbres qui poussent depuis un tas de rochers au premier plan. La distribution des éléments dans les deux

²⁰⁹ *Dijian tushuo* 帝鑑圖說 (Histoire illustrée des empereurs) 1604, *Zhuangyuan tukao* 狀元圖考 (Histoire illustrée des meilleurs licenciés du concours officiel) 1609, *Sisheng yuan* 四聲猿 (Le gibbon aux quatre cris) 1607-1609, *Guifan* 閨範 (Normes des appartements féminins) 1612, *Daya tang zaju* 大雅堂雜劇 (Pièces théâtrales de Daya tang) 1615, *Gu zaju* 古雜劇 (Pièces anciennes) 1619, *Xinke Zhao zhuangyuan san wuren hongli ji* 新刻趙狀元三誤認紅梨記 (la nouvelle édition de l'histoire de la fleur rouge de poirier), date inconnue.

²¹⁰ On remarque une réduction graduelle de la taille de personne pendant le XVIIe siècle.

²¹¹ Voir page 73-74 de ce chapitre.

²¹² Lin, 2012, 186-187.

exemples ressemble beaucoup, seule les détails des éléments modulaires s'ajustent, comme la hauteur des arbres, la taille des tas, l'angle de mur, etc. Cette composition se retrouve dans l'image de la Visitation ; même les éléments qui encadrent la composition sont répétitifs. L'image de l'Annonciation trouve aussi d'autres estampes presque identiques, avec les mêmes unités modulaires – l'écran, les marches, le toit – aux mêmes endroits, mais légèrement ajustées (A5F32). Cela révèle la possible origine commune de ces estampes parce qu'une équipe des artisans qui collaborent partagent souvent les mêmes « unités » et les mêmes compositions de dessin.

En outre, la proportion des surfaces décorées est aussi similaire dans le *nianzhu* et le groupe de *Huanhun ji*. Dans les deux cas, les décorations, en forme géométrique très variée et détaillée, parcourent les marges des ameublements, les panneaux des balustrades, ou une partie des tissus, en permettant à la plupart de surfaces de « respirer » (A5F33). Cette distribution de décors donne une impression d'élégance aux images. Cela se distingue clairement de certaines œuvres de l'école de Hui vers les années 1610, notamment celles de l'atelier Qifeng guan 起鳳館 à Hangzhou, où un surplus de motifs décoratifs remplit presque la moitié de surface représentée, laissant seulement les personnages travaillés en contour (A5F34). Par rapport aux motifs utilisés, on retrouve que les hexagones avec sept petits points dedans, préférées par les illustrateurs du groupe du *Huanhun ji*, sont même devenus plus compliqués sur la bordure du paravent dans l'image de l'Annonciation. Les portes dans les deux cas sont décorées des panneaux de bois travaillé, surmontés par des lattis représentés en dessin linéaire qui précise chaque contour des bandes de bois. Ce soin des détails possible grâce à la technique achevée des graveurs de Hui, avec une modération dans les décors des surfaces, caractérise ce groupe des estampes.

Traits de personnage

Deuxièmement, la représentation des personnages du *nianzhu*, notamment dans les illustrations les plus sinisées, nous révèle de fortes ressemblances avec ceux du groupe concerné. Si on compare la Vierge de l'Annonciation avec les personnages féminins du *Huanhun ji* (A5F35a, b, c), on retrouve la même proportion du corps : la tête occupe environ un cinquième à un sixième de la hauteur du corps. Les robes sont larges, représentées par des traits de courbes très fluides de la même épaisseur. La morphologie faciale est remarquablement ressemblante : on voit un visage ovale doux avec la mâchoire pointue, suivie par deux marques sur le cou. Les yeux sont linéaires avec un petit point noir chacun

au-dessous pour indiquer les iris, surmontés par les sourcils courbés de presque la même longueur. Le nez est en forme de « 7 » inversé, avec une petite bouche dessinée par trois points. On retrouve ces traits sur certains personnages dans l'Assomption de la Vierge (e, f). Selon l'étude de Zheng, ces traits faciaux peuvent tracer leur origine dans les estampes signées par Wang Geng (d).²¹³ Malgré une légère évolution parmi les différents groupes des œuvres, ces traits deviennent un signe standardisé pour reconnaître l'école de Hui.

Paysage

La troisième similarité entre le *nianzhu* et le groupe du *Huanhun ji* réside dans les effets picturaux du paysage représenté. Malgré le médium de la gravure, on cherche à reproduire les traits du pinceau comme dans la peinture de paysage chinoise.²¹⁴ Dans les estampes du *nianzhu*, on peut identifier deux façons, influencées par la peinture, pour rendre les surfaces des rochers et des montagnes. La première se manifeste dans le paysage désolé de la Crucifixion, où les lignes anguleuses se répètent et s'entassent les uns sur les autres afin de représenter le volume des rochers (A5F36a). Chaque ligne reproduit un coup de pinceau, dont l'épaisseur varie selon la force exercée sur le papier ou le tissu grâce à sa touffe pointue et la souplesse des poils. On voit donc dans les estampes qu'une extrémité de chaque ligne est ronde et solide, imitant le début du trait quand on pose le pinceau sur le papier. Ensuite, le trait s'affine en se prolongeant tout droit, mais devenant plus épais aux tournants anguleux comme dans une peinture : on appuie plus fort le pinceau quand on le tourne. Enfin, le trait se termine par une queue pointue comme quand on soulève la touffe de la surface du papier. Le résultat est un paysage extrêmement expressif et pictural, qui se retrouve dans d'autres estampes du groupe stylistique identifié par Zheng (A5F36b, c). En fait, cette prouesse d'avoir rendu les traits du pinceau dans le paysage est assez unique à ce groupe d'œuvres et contraste avec d'autres œuvres de l'école de Hui où les lignes tracées d'une même épaisseur, plus habituelles à la gravure, sont dominantes.

Au contraire du paysage extrêmement linéaire dans la Crucifixion, la deuxième manière de rendre le paysage dans le *nianzhu* paie plus d'attention à la représentation de surfaces : ce type de dessin se retrouve notamment dans l'image du Jardin des Oliviers (A5F37). On voit les contours picturaux des rochers comme ce qu'on a vu auparavant, mais ici, l'espace entre les contours est décoré de nombreux courts traits, appelés « *cun* », une

²¹³ Zheng T., 2013, 69-77.

²¹⁴ Voir aussi page 79 de ce chapitre.

tradition technique dans la peinture chinoise rendue par la face latérale de la touffe du pinceau. Donc, il s'agit d'aussi imitation de la peinture pour rendre la gravure plus picturale, élégante et lettrée. Dans le groupe du *Huanhun ji*, ce type de paysage apparaît moins fréquemment que la première. Mais on en retrouve également quelques traces (b). Selon l'étude de Zheng, cette manière ne provient pas du style de Wang Geng, qui tente de remplir la surface rocheuse avec de denses points vers 1610 (e) ; en revanche, elle est influencée par les *huapu* 畫譜, les recueils imprimés de peintures qui servent d'intermédiaire entre la peinture et la gravure.²¹⁵ Par exemple, le détail du *Huanhun ji* en comparaison (b) reprend un coin de *Shiyu huapu* 詩餘畫譜 (Album de peintures et poèmes en vers libres) publié en 1612 (c). De plus, on a proposé que le *nianzhu*, juste comme le *Huanhun ji*, est publié à Hangzhou, un centre de la peinture de lettrés au XVI^e et XVII^e siècle. Zhou Liang propose que la particularité des œuvres de l'école de Hui produites à Hangzhou réside dans l'attention aux paysages lettrés et aux effets picturaux.²¹⁶ Les œuvres de l'atelier Rongyu tang 容與堂 servent d'exemple parlant. On retrouve des rochers rendus d'une manière ressemblante dans un détail de *Shuihu zhuan* publié par cet atelier (d).

En conclusion, la composition encadrée et modérément décorée, les personnages souriants et élégants, ainsi que le paysage pictural pourraient placer les illustrations du *nianzhu* dans le groupe stylistique autour du *Huanhun ji*, un sous-groupe de l'école de Hui identifié par Zheng Tingting. On ne connaît pas les dessinateurs précis de ces œuvres, mais Zheng a rapproché la composition et le style figuratif des dessins de Wang Geng aux alentours de 1600. En outre, les effets picturaux des paysages particuliers à ce groupe proviennent probablement de l'influence locale de Hangzhou, où un fort intérêt est porté sur la peinture de lettrés.

²¹⁵ Zheng T., 2013, 84-85.

²¹⁶ Zhou L., 2010, 115-119.

II.4 Conclusion

Pour conclure sur ce chapitre, nous venons d'analyser les quinze illustrations du *nianzhu*, l'élément le plus remarquable du livre, en les comparant avec leurs modèles européens ainsi que leurs sources chinoises dans les gravures contemporaines. Nous avons commencé par regarder l'histoire et la forme des modèles européens qui se trouvent dans les *Imagines* de Nadal, un recueil d'estampes anversoises arrivé en Chine au début du XVII^e siècle duquel sont dérivées plusieurs publications illustrées des jésuites en Chine.

Ensuite, une grande section du chapitre est consacrée à une comparaison détaillée entre les images du *nianzhu* et les *Imagines*, en s'appuyant sur l'aspect de la recomposition, de la reconstruction spatiale et de la sinisation des motifs. Nous avons vu que la nouvelle composition simple et centralisée dans un espace aplati et enfermé correspond à la représentation visuelle chinoise de la même époque, comme l'ont démontré aussi d'autres exemples trouvés parmi les estampes locales examinées. Cela est également le reflet de certaines pratiques sociales, comme l'importance du milieu domestique et le statut des femmes dans la société des Ming. Par rapport aux adaptations de motifs, il s'agit d'un choix mixte : les motifs de nature sont sinisés pour obtenir l'appréciation de la part des lettrés locaux, tandis que les personnages sont largement gardés comme tels pour transmettre un message authentique et éveiller la curiosité. Les scènes privées sont placées dans des riches demeures appropriées aux yeux chinois, mais les temples occidentaux et les scènes de la Passion sont représentés fidèlement, pour éviter toute possible confusion de sens. Ces comparaisons ne prétendent pas d'être exhaustives, mais elles nous révèlent clairement la stratégie de l'adaptation culturelle choisie par les jésuites, qui ont compris la nécessité de respecter l'attente de lecteurs visés (les lettrés locaux), tout en cherchant à conserver l'authenticité de message biblique. De plus, par rapport au processus de la production du livre évoqué dans le chapitre précédent, on peut ajouter à partir de cette analyse portant sur les images, que l'auteur jésuite a travaillé en étroite collaboration avec un ou avec plusieurs illustrateurs chinois afin d'achever ces compositions, à la fois chinoises et bibliques.

Enfin, nous avons engagé une analyse stylistique à partir du point de vue de la gravure en prenant en compte aussi l'identité des artisans chinois. En comparant la composition, le décor, les motifs, la représentation figurative, et les coups de pinceau dans le rendu des paysages, nous avons non seulement confirmé l'intervention des graveurs de l'école de Hui, mais aussi placé le *nianzhu* dans un sous-groupe stylistique autour du

Huanhuan ji, associé aux dessins de Wang Geng interprétés par les illustrateurs à Hangzhou. On a rendu au *nianzhu* la place qu'il occupe dans la lignée de la gravure chinoise.

Il faut ajouter à la fin que l'analyse des images ci-dessus s'est basée sur les illustrations de la première édition du *nianzhu* que nous avons datée en 1628 à Hangzhou. Comme expliqué plus en haut, le livre a été réédité en 1638 par le Père Schall à Pékin, avec des planches gravées à nouveau. Mais la plupart de notre discussion peut s'appliquer aussi pour la réédition faite à Pékin, parce que les dessins sont calqués exactement sur les estampes de la première édition. Le seul point différent qui nous concerne ici peut être la qualité de gravure. Malgré les mêmes dessins à la base, les traits résultants de la réédition sont plus épais et moins souples (A3F12), ce qui confirme notre connaissance générale de la gravure chinoise à cette époque : les graveurs du nord ne sont pas aussi achevés dans leur technique par rapport à ceux de la région de Jiangnan. Malheureusement, très peu d'études ont été faites sur la gravure de Pékin et elles n'aident pas à déduire plus d'information sur les graveurs de la réédition.²¹⁷ La seule comparaison que nous pouvons faire avec celle-ci concerne un autre livre illustré produit par Schall deux ans plus tard à Pékin, le *Jincheng shuxiang* (A5F3). Ses estampes révèlent des similarités avec celles du *nianzhu* réédité par rapport à la qualité des coups de pinceau et aux traits de personnages. Produit dans le même milieu deux ans plus tard, ce livre a été probablement fait par la même équipe de graveurs réunis par Schall. Les dessins de *shuxiang* faits à Pékin, cependant sont d'une moindre qualité par rapport au *nianzhu* qui, rappelons-le, dans la réédition suit les dessins faits à Hangzhou. La composition est moins réfléchie, les personnages plus grands, avec les plis de robes rigides et anguleux. On voit aussi que l'illustrateur du *shuxiang* a fait moins d'efforts pour adapter le modèle européen au goût local. Tout cela contraste avec l'habileté de dessinateurs et des graveurs de l'école de Hui qui ont créé les premières illustrations du *nianzhu* à Hangzhou.

²¹⁷ Je n'ai trouvé que deux études sur la gravure du nord de la Chine pendant la dynastie des Ming. Un article qui concerne principalement les imprimeries officielles à Pékin mais qui ne parle pas de style : Scarlett Jang, « The Eunuch Agency Directorate of Ceremonial and the Ming Imperial Publishing Enterprise » dans *Culture, Courtiers, and Competition : The Ming Court*, Cambridge : Harvard University Asia Center, 2008, 116-185. Une autre étude est le mémoire de Peng Yuxin sur le *Xixiang ji* publié à Pékin en 1498, avec une analyse détaillée des images, mais qui concerne une époque très différente que celle de la réédition du *nianzhu* (1638). Peng Yuxin 彭喻歆, *Beijing fangke banhua zhi qipa – Ming Hongzhi Xinkan dazi kuiben quanxiang canzeng qimiao zhushi xixiangji yanjiu* 北京坊客版畫之奇葩——明弘治《新刊大字魁本全相參增奇妙注釋西廂記》版畫研究 (Exemple unique de la gravure commerciale de Pékin – Etude sur *Histoire du pavillon occidental* de l'ère Hongzhi), Université Normale de Taiwan, 1999.

Chapitre III : Usage et lecture du *nianzhu*

Jusqu'ici, notre analyse du *nianzhu* se concentre sur son aspect formel. Nous avons présenté la mise en forme du livre et le style des quinze illustrations, en les comparant avec les modèles européens ainsi que les sources chinoises, qui révèlent l'hybridité artistique du *nianzhu*. Cependant, la forme artistique des imageries chrétiennes, ce qui est l'aspect le plus discuté par les auteurs²¹⁸, n'est en fait qu'un côté secondaire des publications comme *nianzhu* si on considère les jésuites en tant que missionnaires et les lecteurs ciblés. Le *nianzhu*, une méthode du Rosaire attachée à un catéchisme, est par-dessus tout un livret de la dévotion chrétienne, qui était destiné à une fonction religieuse précise. Toute discussion artistique qui ignore le sens rituel du livre risquerait d'être incomplète et hors du contexte. Ainsi, dans ce chapitre, nous allons approfondir notre observation en reconstruisant la lecture du *nianzhu* et de ses quinze illustrations dans le contexte de l'apostolat des jésuites en Chine. Nous trouverons que, au-dessous de la surface formelle, l'échange interculturel et l'appropriation locale existent aussi au niveau de la pratique dévotionnelle introduite en Chine. Une réflexion à propos de l'usage de l'ouvrage nous aidera aussi à expliquer certains changements des images entre le modèle européen (*Imagines*) et sa version chinoise, présentés dans le chapitre précédent.

La thèse de Chen Hui-hung, où l'importance de l'interprétation religieuse des imageries chrétiennes chinoises a déjà été évoquée, sert de notre source d'inspiration.²¹⁹ Par rapport aux illustrations du *nianzhu* en particulier, elle a fait l'hypothèse que la simplification et la centralisation des compositions européennes des *Imagines* étaient le résultat d'une adaptation au contexte rituel local, notamment, celui de la méditation bouddhique.²²⁰ Comme nous l'avons dit plus haut, les *Imagines* servent des outils visuels pour la méditation ignacienne expliquée dans les *Exercices Spirituels*.²²¹ Notamment, afin de faciliter le principe de la « composition de lieu », les *Imagines* construisent un lieu de rencontre entre les personnages bibliques et les lecteurs, où se déroulent plusieurs scènes avec leur contenus renvoyés aux captions en bas. Les scènes sont organisées d'une manière délibérément irrégulière et spirale, qui distraient le lecteur de son regard esthétique de

²¹⁸ Par exemple, D'Elia, 1939, Sullivan, 1972, 1989, Bailey, 2001, Qu 2012, Catellani, 2013, 2014.

²¹⁹ Chen, 2004, 184.

²²⁰ Chen, 2004, 220-228.

²²¹ Voir chapitre II, page 71.

l'image vers un mouvement mental à travers l'espace représenté comme un participant.²²² Dans les illustrations du *nianzhu*, ce système de méditation a été totalement enlevé en laissant seulement une scène principale centralisée qui occupe toute la composition. Chen indique que l'image modifiée du *nianzhu* correspond à « une image mentale plus appropriée pour la prière chinoise »²²³ selon la règle de la méditation bouddhique du *nianfo* 念佛 (réciter Buddha), une dévotion largement popularisée par le Bouddhisme de la Terre Pure. La pratique inclut la récitation du nom de l'Amitabha, mais aussi la méditation. Selon Chen, au contraire de la méditation ignacienne qui visualise un trajet dans un lieu à travers plusieurs scènes, la méditation bouddhique s'agit d'une concentration intense sur un objet seul ou un trait de l'image de Buddha comme dans la contemplation pour les 32 *lakṣaṇa* (32 caractéristiques saintes de l'apparence physique du Buddha). Chen conclut que la structure complexe des *Imagines* a été simplifiée dans le *nianzhu* pour satisfaire l'habitude méditative des lecteurs chinois. Il s'agit ainsi d'une adaptation au niveau de la fonction dévotionnelle.

La thèse de Chen nous montre un bel exemple, de comment les images peuvent être analysées en lien avec leur usage religieux. Cependant, son interprétation du contexte rituel bouddhique pourrait d'être mise en question. Selon son raisonnement, les jésuites auraient décidé que la méditation complexe sur de multiples scènes dans les *Imagines* n'était pas appropriée à la mentalité chinoise. En revanche, dix ans après, la publication du recueil du *jingjie* par Aleni (1637) contredit cette hypothèse. Les 57 images (au maximum) du *jingjie* reproduisent fidèlement la structure multiple avec les lettres de renvois et les captions traduites en chinois (A5F2). En fait, Shin Junhyoung a écrit un article pour prouver que la méthodologie ignacienne de la méditation topographique (la visualisation d'un lieu complexe à traverser), reproduite dans le *jingjie*, pourrait être bien reçue et pleinement fonctionnelle aussi dans le contexte rituel chinois.²²⁴ Son argument basé sur la culture locale est aussi révélateur du Bouddhisme de la Terre Pure, notamment, le *Guan wuliangshou jing* 觀無量壽經 (Le Sutra de contemplation sur le Bouddha de l'âge infini), qui invite aussi les pratiquants à construire une topographie visuelle très détaillée de la Terre Pure et à la traverser mentalement, assistés souvent par les illustrations comme le *bianxiang tu* 變相圖 (l'image de la manifestation transformée, A6F1).²²⁵ Au contraire de Chen, Shin a démontré

²²² Pour un exemple, voir page 70 du chapitre II ; pour plus d'analyses théoriques sur les *Imagines* en lien avec la méditation ignacienne, voir Fabre, 1992, Standaert, 2007 (b), 7-20.

²²³ Chen, 2004, 220.

²²⁴ Shin, 2009, 303-333.

²²⁵ Traduction de ces deux titres sont celle de Shin.

que la méditation bouddhique a préparé les lecteurs chinois à comprendre, et non contredire, la structure des *Imagines*.²²⁶ Ainsi, la conclusion de Chen, qui explique la simplification des images dans le *nianzhu* par l'adaptation rituelle au bouddhisme, reste contestable.

Toutefois ces auteurs, avant de comparer avec les pratiques de dévotions locales, n'ont pas prêté suffisamment attention à la fonction rituelle du *nianzhu* lui-même : la règle du Rosaire, qui a sa propre méthode vocale et mentale, ainsi que sa propre tradition iconographique. Ainsi, notre premier objectif ici est de replacer le *nianzhu* dans l'histoire du rosaire illustré en Europe et son introduction en Chine par les jésuites. Nous constaterons que les représentations conventionnelles des quinze mystères du Rosaire, appropriées à son usage, ont contribué aux modifications des illustrations chinoises à partir des *Imagines* destinées à une fonction différente. Le modèle textuel du *nianzhu* sera aussi identifié précisément. Dans la deuxième section, nous tenterons de reconstruire le processus de la dévotion du Rosaire en Chine présentée et assistée par le *nianzhu*. Le contenu du texte sera analysé en relation avec les illustrations, tout en les comparant avec leurs modèles européens (textuel et figuratif), afin de comprendre la fonction particulière des illustrations dans cet ouvrage pour les lectorats chinois et ses différents niveaux.

²²⁶ Chen et Shin ont référé aux différentes pratiques méditatives dans le bouddhisme. Selon le moine Zhuhong 株宏 (1535-1615), les bouddhiques doivent pratiquer deux méditations, une associée à la contemplation topographique (*guanxiang* 观想), et l'autre concentre sur l'icône de Buddha (*guanxiang* 观像) ; Shin soutient son raisonnement par la première forme de méditation, tandis que Chen parle principalement de la deuxième. Shin, 2009, 332.

III.1 La dévotion du Rosaire

III. 1. (1). La méthode et l'histoire du Rosaire en Europe

La méthode

Le mot « rosaire », traduit par *nianzhu* 念珠 (réciter les perles) en chinois, indique simultanément fois la prière dévotionnelle catholique et le collier de petits perles enfilés que l'on utilise pour réciter cette prière. Étymologiquement, le mot vient du latin – *rosarium* – une couronne fleurie des roses, qui symbolisent les prières que la Vierge recueille de ses dévots.²²⁷ En français, le mot « chapelet » est souvent utilisé pour indiquer le collier, qui signifie littéralement un petit chapeau de fleurs, aussi symboles des prières mariales.

Pour comprendre la règle de cette dévotion, la meilleure référence pour nous est l'introduction du *nianzhu* en tête de l'ouvrage. On lit sur la première page que « le Rosaire entier contient en total 150 fois la récitation d'Ave Maria et 15 fois de Pater Noster. Il est divisé en trois *fen* 分 (cycle) de 50 Ave Maria et 5 Pater Noster chacun. » Cette introduction n'a pas précisé que chaque *fen* est compté sur le chapelet, la forme duquel a été standardisée depuis le XVe siècle – un collier circulaire avec 5 sections : chaque section composée d'une dizaine petits grains pour compter 10 fois d'Ave Maria, divisée par un grain plus grand qui indique une fois de Pater Noster (A6F2). On termine un Rosaire en passant dans ses doigts trois fois le chapelet entier, donc en total quinze dizaines d'Ave Maria.

Le Rosaire n'est pas qu'une récitation vocale. Comme l'introduction du *nianzhu* s'écrit, on « récite l'entier Rosaire de la Sainte Mère et médite sur les quinze mystères, incluant les événements de la vie de notre Seigneur Jésus. » La récitation est accompagnée de la méditation. Les quinze dizaines d'Ave Maria sont fixées avec les quinze mystères de la vie du Christ et celui de Marie, divisés traditionnellement en trois catégories pour correspondre aux trois cycles du chapelet : les mystères joyeux sur la naissance et l'enfance de Jésus, les mystères douloureux sur la Passion et la Crucifixion, et les mystères glorieux sur les épisodes dès la Résurrection jusqu'au couronnement de Marie, comme l'on a déjà listé dans le premier chapitre (Tableau 4).²²⁸

²²⁷ Duval, 1988, 938.

²²⁸ Le pape Jean-Paul II a ajouté en 2002 une nouvelle catégorie de mystère, les « mystères lumineux », qui consistent des épisodes de la vie évangélique de Jésus, mais ce nouvel ajout ne concerne pas la période et les documents objet de cette étude.

La tradition attribue l'invention de la dévotion à Saint Dominique au début du XIII^e siècle, mais cette attribution a été fabriquée par un dominicain français, Alain de la Roche (1428- 1475).²²⁹ En fait, avant sa standardisation au XV^e siècle, de nombreuses dévotions existaient qui consistaient dans la récitation répétitive des prières sur un chapelet ; elles étaient pratiquées par de différents ordres. Selon l'étude de Duval, les Chartreux ont été les premiers à fixer le nombre des quinze dizaines d'Ave Maria, vers la fin du XIII^e, siècle en reprenant le nombre des psaumes davidiens dans la Bible.²³⁰ Mais il est vrai que c'est surtout l'ordre dominicain qui a largement popularisé et standardisé la pratique par leurs confréries du Rosaire, qui ont poussé comme champignons en Europe vers la deuxième moitié XV^e siècle.²³¹ Vers cette époque aussi, la récitation vocale a été divisée et couplée avec les événements de la vie du Christ à méditer, ce qui constitue un grand tournant d'une pratique orale vers une dévotion intériorisée. Les événements sont devenus plus tard les quinze « mystères » du Rosaire, ce terme apparaît d'abord dans les statuts de la confrérie de Venise (1480). Les « mystères » ont été réparti en trois catégories des mystères joyeux, douloureux et glorieux, comme on les connaît aujourd'hui. Si une certaine diversité de sujet de méditation n'était pas exclue à la fin du XV^e siècle, vers le XVI^e siècle, l'énumération des quinze mystères était si connue et manifeste que les documents fondamentaux, particulièrement la consécration officielle de la dévotion promulguée par le pape Pie V (*Consueverunt Romani Pontifices*, 1569), n'ont même pas pris la peine de dresser la liste des mystères.²³²

Au même temps de la normalisation de sa méthode, la dévotion du Rosaire a développé ses propres iconographies au service de sa diffusion.²³³ La figuration des mystères est inaugurée dans le *Unser Lieben Frauen Psalter* réalisé à Ulm par Conrad Dickmut en 1483, suivie par au moins sept rééditions jusqu'à 1503.²³⁴ Sur trois xylographies insérées dans ce livre (A6F3), on trouve cinq couronnes de feuillage contenant chacune un dessin de l'un des quinze mystères. Sauf la dernière couronne, qui porte le Jugement Dernier au lieu du couronnement de la Vierge, tous les autres mystères représentés correspondent aux sujets

²²⁹ Morgan, « Rosary », Oxford Art Online.

²³⁰ L'histoire de la dévotion du Rosaire, voir Duval, 1988, 937-80, notamment 955-956.

²³¹ Notamment dans la deuxième édition des statuts de la confrérie de Cologne en 1477.

²³² Duval, 1988, 957.

²³³ Pour l'iconographie du Rosaire, voir Duval, 1988, 957-959 ; Winston-Allen, 1997, 32-64.

²³⁴ Winston-Allen, 1997, 33.

standardisés au XVI^e siècle et adoptés dans le *nianzhu*.²³⁵ De plus, les illustrations ne sont pas seulement décoratives. Les manuels d'usage associés à l'ouvrage précisent que les fidèles étaient invités à regarder chaque médaillon avant ou pendant la récitation d'une dizaine d'Ave Maria pour se plonger dans la méditation du mystère correspondant.²³⁶ Donc la figuration a servi dès son apparition à soutenir, voire diriger la méditation. En fait, Winston-Allen a argumenté que la figuration n'a non seulement contribué à standardiser les sujets des quinze mystères, et que c'était autour des images, qui ont apparus plus tôt et qui sont restées étonnement stables, que le contenu de prières et de méditations associées à chaque mystère a été rédigé et graduellement stabilisé (et non vice versa).²³⁷ Dans le *Unser* de 1483, on voit seulement l'association de la récitation d'Ave aux images des mystères ; le texte de prières dédiées à la Vierge, comme l'on voit après chaque illustration dans le *nianzhu* (A3F5-6), n'était pas encore présent dans la dévotion, mais le passage était laissé à libre interprétation des fidèles, selon les images. Il faut attendre l'invention d'un type de livres de prières dans les Flandres au début du XVI^e siècle, appelé le *rosarium*, pour voir un format du texte à l'image plus proche à celui du *nianzhu*.²³⁸ Un exemple enluminé par Simon Bening (1483-1561) nous montre que dans le *rosarium*, chaque mystère du Rosaire est représenté en pleine page (A6F4), tandis que la page opposée de l'image présente les prières vers la Vierge (le mot « *oratio* » est visible) concernant le mystère concerné. L'apparition des manuels comme ceci a stabilisé la forme tripartite de la dévotion comme l'on voit dans le *nianzhu* : la récitation, la méditation parfois facilitée par les images, et les prières offertes pour chaque mystère.

III. 1. (2). La dévotion du Rosaire introduite en Chine

Après avoir tracé l'histoire du Rosaire en Europe, nous allons explorer l'arrivée de cette dévotion en Chine pour contextualiser l'usage et la réception du *nianzhu* dans l'histoire chinoise du Rosaire.

L'introduction de la dévotion en Chine : l'instrument catéchétique

Le *nianzhu* était le premier texte sur le Rosaire publié en Chine. Mais la pratique de

²³⁵ Winston-Allen remarque que le contenu du dernier mystère a changé au début du XVI^e siècle pour correspondre à la nature clémente de cette dévotion mariale. Winston-Allen, 1997, 57.

²³⁶ Duval, 1988, 958.

²³⁷ Winston-Allen, 1997, 52-53.

²³⁸ Morgan, « Rosary », Oxford Art Online.

cette dévotion a été documentée dans les sources écrites dès le début de la mission des jésuites en Chine. Par exemple, dans la lettre de Ricci datée à l'année 1607, il a noté qu'un groupe de 40 fidèles chinois à Nanchang ont récité le Rosaire assidûment pour guérir un prêtre malade, tenant les bougis dans la main et devant l'image du Seigneur lors qu'ils priaient.²³⁹ Dans la même lettre, on trouve d'autres cas comme deux femmes qui ont prié le Rosaire pour pouvoir donner naissance à un fils, aussi qu'un groupe de charpentiers qui ont récité cette prière dans les messes organisées à leur domicile.²⁴⁰ On voit que le christianisme propagé par les jésuites en Chine n'est pas toujours associé aux conversations philosophiques ou aux savoirs scientifiques, mais composé aussi des croyances miraculeuses et des rites efficaces, parmi lesquels la dévotion du Rosaire joue un rôle important.

De la même manière, les missionnaires ont compris le désir de leurs fidèles de disposer d'objets rituels. Le chapelet est un des objets religieux importés dans la plus grande quantité, selon l'archive d'une expédition de Macao à la ville de Fu'an en 1678.²⁴¹ Ils sont souvent distribués aux néophytes après le baptême. Dans ses premiers voyages d'évangélisation aux villages autour de Shaozhou en 1599, Longobardo a amené les chapelets avec lui. À la fin de son séjour dans chaque village, il donnait toujours les chapelets aux nouveaux baptisés comme « une arme spirituelle de la troupe qu'ils venaient de joindre ».²⁴² En outre, un document attaché au *Ratio Studiorum* de Dias publié en 1624 donne les stratégies recommandées aux jésuites lors de courtes missions itinérantes dans les régions rurales.²⁴³ Les chapelets, parmi les images, livrets et médaillons religieux, sont inclus dans la boîte d'outils à apporter en Chine pour les distribuer aux nouveaux convertis.

Ces sources témoignent de l'importance du Rosaire dans la vie chrétienne des fidèles chinois, particulièrement pour le public rural et modeste. Cependant, cela ne signifie pas que notre *nianzhu*, un manuel de la dévotion, était destiné au plus bas de la société. La lecture des livres, mêmes de ceux qui portent des textes simples et illustrés, est toujours un privilège des rares personnes éduquées et des lettrés dans la société chinoise de l'époque.²⁴⁴ Longobardo, pour sa mission mentionnée plus en haut, distribuait les textes catéchétiques,

²³⁹ Luo, 1986, vol. 4, 332.

²⁴⁰ Luo, 1986, vol. 4, 340.

²⁴¹ Varo 1678, f 362v. cité par Menegon, 2009, 244-245.

²⁴² D'Elia, *Fonti Ricciane* 2 :194-195, cité par Brockey, 2007, 293.

²⁴³ Document conservé à BA, JA, 49-V-7, 317r, 318v ; cité par Brockey, 2007, 305.

²⁴⁴ Selon l'estimation de Ying Yungong, à la fin de la dynastie des Ming, seulement environ 0,5% de la population chinoise peut être qualifiée d'intellectuels. Ying Yungong, *Zhongguo mingdai xinwen chuanbo shi* 中国明代新闻传播史 (Histoire de la diffusion des nouvelles pendant l'époque Ming en Chine), Chongqing chubanshe, 1990, 137-139.

comme le catéchisme *qimeng* associé au *nianzhu*, mais seulement à ceux qui savent lire et écrire. Ces individus auraient été instruits à la doctrine par Longobardo, qui leur aurait confié ces ouvrages, avec la tâche de les réciter et les faire apprendre aux autres illettrés dans le village.²⁴⁵ Le texte sous la forme de dialogue dans le *nianzhu* et le *qimeng* aurait facilité ainsi la transmission orale de la doctrine.

La pratique du Rosaire en Chine : une dévotion publique et privée

Selon une étude de Menegon, le Rosaire était pratiqué en Chine sous deux formes, soit dans le contexte public comme une récitation à la haute voix lors de la liturgie, soit comme une dévotion privée dans le contexte domestique pour nourrir l'esprit intérieur. En public, les fidèles chinois sont sensés mémoriser un répertoire de prières et le réciter pendant la liturgie pour pouvoir participer dans un rituel autrement impénétrable.²⁴⁶ Menegon a cité plusieurs descriptions de la récitation publique du Rosaire dans la communauté chrétienne établie par les missionnaires dominicains à la Province du Fujian au XVII^e siècle, ce qui n'est pas surprenant considérant l'importance de la dévotion pour cet ordre. Surtout remarquable est une récitation documentée par Tommaso Gentili au XIX^e siècle. Il précise que « le récitateur principal entonne le Rosaire, soit la version simple, soit la version longue attachée par les considérations pieuses pendant les jours des fêtes religieuses. »²⁴⁷ Il est probable que « la version longue » dont Gentili parle ici est la récitation d'Ave Maria et du Pater Noster, accompagnée des prières sur chaque mystère, « les considérations pieuses ». Ce sont les textes qui suivent chaque illustration dans le *nianzhu*. Selon ce document, leur contenu ferait aussi partie de la récitation à haute voix.

En revanche, le Rosaire était aussi la dévotion quotidienne la plus couramment pratiquée dans le contexte privé et personnel. Nombreuses mentions dans les sources écrites font témoin de cet aspect. On cite ici le cas d'un personnage célèbre, la petite fille de Xu Guangqi, Candide Xu (1607-1680), extrait de sa biographie publiée par Philippe Couplet (1623-1693). Candide est une femme chrétienne exemplaire : instruite « des devoirs du Christianisme, des maximes du Salut et des exercices de piété » par sa mère, Candide s'est mise sous la protection de la Vierge en « récitant un certain nombre de prières tous les jours » dès l'âge de dix ans.²⁴⁸ Couplet a noté un incident particulier où Candide a attribué une fièvre ardente à sa négligence parfois de réciter le Rosaire, qui « faisait une partie de ce

²⁴⁵ Brockey, 2007, 293.

²⁴⁶ Par exemple, la messe était réalisée en Latin. Menegon, 2009, 240.

²⁴⁷ Gentili 1887-1888, 3 :160 ; cité par Menegon, 2009, 245.

²⁴⁸ Couplet, 1688, 10.

tribut réglé de prières » ; évidemment, elle n’y a manqué jamais par la suite.²⁴⁹ Ce passage nous montre que le Rosaire est un exercice quotidien auquel les chrétiens chinois, et surtout les femmes, se sont obligés afin de garder la faveur de la Vierge. Lin Xiaoping a proposé que Rocha, l’auteur du *nianzhu* et proche de Xu Guangqi, aurait donné le *nianzhu* à Candide pour sa dévotion mentionnée ici.²⁵⁰ Cela reste une hypothèse qui contredit notre attribution et datation du *nianzhu* dans le premier chapitre, mais il n’est pas étonnant que les femmes nobles et lettrées comme Candide aient envie, besoin, et moyen de posséder un beau manuel illustré du Rosaire comme le *nianzhu* pour accompagner leur piété quotidienne.

Vers la deuxième moitié du XVII^e siècle, les congrégations pieuses commençaient à se développer en Chine, parmi lesquelles les groupes dédiés au Rosaire.²⁵¹ Couplet a documenté une réunion de congrégations, où « les plus fervents s'assemblent pour méditer les mystères des souffrances et de la mort de Jésus-Christ », et ils « accompagnent ordinairement ces méditations de prières vocales », ce qui ressemble la dévotion du Rosaire.²⁵² Également, pour les femmes, « c'est dans leurs maisons particulières qu'elles font ces exercices » à cause de la contrainte sociale de leur mobilité. On voit ainsi que le Rosaire est devenu un élément considérable, voire indispensable, dans la vie privée et communautaire des chrétiens chinois.

Les raisons derrière la popularité du Rosaire en Chine

La popularité du Rosaire en Chine décrite ci-dessus s’expliquerait largement par sa pertinence aux habitudes rituelles locales. D’abord, la récitation de prières sur un chapelet n’était pas une nouveauté pour les Chinois. Le collier avec des grains enfilés est un objet traditionnel et populaire dans le Bouddhisme pour compter la récitation des noms du Buddha Amitabha (en chinois : *e mi tuo fo* 阿彌陀佛) afin d’atteindre la Terre Pure après la mort.²⁵³ Le titre de notre Rosaire, *nianzhu*, provient aussi du vocabulaire bouddhique pour indiquer leur chapelet de récitation. Figueiredo a remarqué la facile confusion : les enfants récitent « *e mi tuo fo* » pendant les réunions de catéchèses chrétiennes.²⁵⁴ Malgré un certain amalgame, le parallèle rituel a rendu une dévotion étrangère immédiatement acceptable à la mentalité locale. Il n’est pas étonnant que la région la plus fervente au bouddhisme était la plus ouverte

²⁴⁹ Couplet, 1688, 11.

²⁵⁰ Lin, 2001, 197.

²⁵¹ Voir Menegon, 2009, 255-259, « The Confraternity of the Rosary ».

²⁵² Couplet, 1688, 32.

²⁵³ Voir aussi page 98 plus haut ; pour le rosaire bouddhique, voir Kieschnic, 2003, 124-138.

²⁵⁴ Brockey, *The Harvest of the Vine*, these de doctorat du Brown University, 2002, 412.

à la religiosité chrétienne. En outre, le son de récitation grégorienne du Rosaire ressemble aussi celui de prières bouddhiques tout en s'adaptant au dernier. Gentili a observé que les fidèles à la région de Mindong 閩東, dans l'est de l'actuelle province du Fujian, ne pouvaient pas réciter le Rosaire dans une voix basse, mais ils étaient obligés de chanter « de la manière dont un chœur de moines [bouddhiques] chantent en demi-ton car leur langue est naturellement musicale ».²⁵⁵

De plus, le bénéfice promis de la dévotion du Rosaire répond aux soucis dans la culture chinoise. En plus de convoquer le pouvoir divin pour résoudre les problèmes immédiats dans la vie, comme la guérison et l'envie d'un fils, les fidèles qui récitent le Rosaire, notamment les membres des confraternités dévotionnelles, gagneraient aussi l'indulgence, donnée par l'Église, pour réduire la souffrance de leurs proches morts dans le purgatoire.²⁵⁶ Étant donné l'importance de la piété filiale en Chine, l'accord de l'indulgence pourrait être particulièrement attirant. Cela nous rappelle aussi le Bouddhisme, notamment l'histoire du moine bouddhiste Mulian 目連 qui vient au secours de sa mère tourmentée dans le *diyu* 地獄 (prison souterraine), l'enfer bouddhique chinois.²⁵⁷ Ce « lieu » terrifiant, connu et craint depuis des siècles, a préparé les fidèles à craindre aussi le purgatoire catholique, en les incitant à prier le Rosaire pour la même raison des rites funéraires bouddhiques qui assurent une transition réussie des défunts vers une nouvelle vie.

III. 1. (3). Le modèle textuel du *nianzhu*

Le Rosario attaché à la Doutrina de Jorge et Martins

La section précédente nous donne un panorama de l'histoire de la dévotion du Rosaire et l'introduction de son rituel en Chine. Après avoir traité l'arrivée de la pratique de dévotion, nous allons nous tourner vers l'arrivée de son support matériel : le manuel illustré du Rosaire. En fait, le texte de prières et son format dans le *nianzhu* ne sont pas des inventions des jésuites en Chine. Non seulement, inspiré du contenu général de rosaires illustrés en Europe comme le *rosarium* néerlandais mentionné plus haut, le *nianzhu* est en réalité une traduction assez fidèle d'un manuel précis, intitulé *A maniera de rezar o Rosario de nossa Senhora* (désormais *Rosario*), qui a été identifié pour la première fois dans la

²⁵⁵ Gentili 1887-1888, 3 : 160 ; cité par Menegon, 2009, 145.

²⁵⁶ Menegon, 2009, 255-258.

²⁵⁷ Menegon, 2009, 258.

catalogue de Getty.²⁵⁸ Nous avons déjà mentionné ce titre lors de la présentation du livre dans le premier chapitre.²⁵⁹ Il s'agit d'un chapitre sur le Rosaire dans le célèbre catéchisme portugais en dialogue, la *Doutrina Christã* (désormais la *Doutrina*) de Marcos Jorge (1524-1571).²⁶⁰ Le *nianzhu* partage donc le même modèle avec le texte catéchiste du *qimeng* qui lui précède dans la plupart des exemplaires chinois conservés.²⁶¹

La première publication de la *Doutrina* en Portugal est datée à l'année 1566, suivie de nombreuses rééditions.²⁶² Le jésuite portugais Marcos Jorge est l'auteur de la première édition. Mais la plupart d'éditions qui nous sont parvenues sont de la version augmentée, publiée probablement après un court délai par un autre théologien portugais, Inacio Martins (1530-1598).²⁶³ Martins a révisé le texte de Jorge en ajoutant les chapitres sur la messe, la confession, la communion et la récitation du Rosaire. Ainsi, Martins est l'auteur original de la partie du rosaire traduite en chinois. Le fascicule chinois, réunissant le *qimeng* et le *nianzhu*, est donc une traduction sélective d'une édition augmentée de la *Doutrina* apportée en Chine.

La *Doutrina* de Jorge et Martins est aussi connue sous le nom de « *cartilha* », qui signifie littéralement « le premier livre ». ²⁶⁴ Les *cartilhas* en portugais indiquent un genre de livres catéchétiques simplifiés, souvent en langue vulgaire, qui contiennent un alphabet pour répondre au besoin du public jeune ou moins éduqué. Différente du catéchisme romain (*Catechismus romanus*, 1566) officiel, destiné à la lecture des prêtres, le dialogue catéchétique dans la *cartilha* pourrait être utilisé directement lors de l'évangélisation. Certes, notre *Doutrina* n'est pas la seule *cartilha* portugaise, mais elle est la plus réussie et la plus largement diffusée dans la *padraoado* portugaise. Elle est traduite en tamoul (1579), japonais (1591)²⁶⁵, konkani (1622) et kinkongo (1624 et 1650).²⁶⁶ S'ajoutera dans cette liste la

²⁵⁸ Reed, 2007, 169.

²⁵⁹ Voir page 17.

²⁶⁰ Le nom complet de l'ouvrage varie parmi les différentes éditions, mais on trouve souvent le titre qui commence avec « Doutrina christã Ordenada a maneira de Dialogo ». Sur l'histoire de cet ouvrage, voir Barros, 2003, 27-63 ; Sommervogel, s.v. Jorge, Marc (Vol. 3, col. 82-822).

²⁶¹ Voir la discussion au chapitre 1.

²⁶² Barros a cité la liste des rééditions en Portugal donnée par Fernandes-Viera, *A « Doutrina christam » do P. Marcos Jorge*, Universidade de Navarra, 1981, 179 : 1602, 1609, 1614, 1616, 1648, 1710, 1732, 1785, 1828, 1830. Barros, 2003, 40, note 7.

²⁶³ Ni Barros (2003) ou Machado (1967) ont donné une date précise de la réédition révisée par Martins, mais toutes les éditions citées par Barros dans la note précédente incluent la version augmentée de Martins.

²⁶⁴ Sur la *cartilha*, voir Barros, 2003, 37.

²⁶⁵ Pour la version japonaise, voir *Ikuo Higashibaba, Christianity in Early Modern Japan*, 2001, 50-65. Cette version japonaise se base sur l'édition originale de Jorge et qui ne porte pas de chapitre sur le Rosaire ajouté par Martins.

²⁶⁶ Barros, 2003, 42-44.

version chinoise publiée en 1628. Trouve-t-on des sources sur l'introduction de la *Doutrina* en Chine ? De quelle édition précise s'agit-il, qui a servi du modèle à la version chinoise du *Rosario* ?

L'introduction de la Doutrina en Chine

Sur le sujet de la circulation des livres européens en Chine lors de la mission des jésuites, il faut se tourner vers les études de Noel Golvers.²⁶⁷ Concernant la présence des *cartilhas* portugaises en Chine, il a cité un extrait de la *Relatio* de Martini en 1687 : « le Père J. da Rocha, portugais, a imprimé en chinois le catéchisme utilisé partout en Portugal, souvent appelé la '*cartilha*' ; il a édité ce livre en style vernaculaire afin de le rendre compréhensible aux enfants et aux femmes. »²⁶⁸ Selon Golvers, l'extrait ci-dessus reste la seule référence explicite à la présence du modèle portugais en Chine.²⁶⁹ Certes, la publication du *qimeng* de Rocha, qui est sûrement une traduction de la *Doutrina*, est le meilleur témoignage de l'arrivée du dernier livre en Chine, mais cette référence ne nous donne pas de nouvelles informations sur le modèle portugais lui-même.

En revanche, Golvers a cité une autre référence qui semblerait plus intéressante, signalant l'envoi de la *Doutrina* vers la Chine : il s'agit d'une édition précise, publiée en 1616 à Augsbourg par le jésuite allemand Goerg Mayer (1564-1623). Cette édition est illustrée (A6F5) de nombreuses gravures déjà présentes dans d'autres catéchismes de la même maison d'édition, comme le *Catechismus* de P. Canisius. C'était cette édition de la *Doutrina* que le jésuite procureur Nicolas Trigault (1577-1628) a apportée en centaines d'exemplaires à Macao en 1616, selon le *Memoriale P(atris) Trigaultii pro R(everend)o Rectore Augustano Georgio Mayer* : « *Catechismi Lusitani 200 P(atris) G(eorgii) Mayer pro Macaensibus.* »²⁷⁰ Il n'est pas certain que ces livres aient atteint le continent, comme on n'a aucune copie existante qui confirmerait cette hypothèse. Les livres européens que Trigault a introduit en Chine sont conservés dans l'actuelle collection de *Beitang* à Pékin, inventoriée dans les années 1940 par Hubert Verhaeren.²⁷¹ Mais on ne trouve nulle part notre *Doutrina* parmi les 4101 titres de cette collection (214 titres sous la « Section Portugaise »).²⁷² Plus important encore, si on regarde le contenu de l'édition de Augsbourg, on remarque que cette

²⁶⁷ Surtout voir Golvers, *Portuguese Books and their Readers in the Jesuit Mission of China*, 2011.

²⁶⁸ M. Martini, *Brevis Relatio*, cité par Golvers, 2011, 79.

²⁶⁹ Mais on trouve une référence similaire dans la lettre annuelle de Figueredo en 1627, voir Aneexe 2, Tableau 7, n.1.

²⁷⁰ ARSI, FoGes., 722/ 17 : « *Missioni in Cina. Fondatori, Benefattori 1615-1757* » ; cité par Golvers, 2011, 80.

²⁷¹ Verhaeren, *Catalogue de la Bibliothèque de Pé-t'ang*, Pékin, 1949.

²⁷² Golvers, 2011, 80.

édition reproduit la première version de Jorge sans l'ajout de Martins, donc sans la méthode du Rosaire. Ainsi, on arrive à exclure cette édition en tant que modèle du *nianzhu*.

En fait, avant l'arrivée de Trigault à Macao (1616), d'autres copies de la *Doutrina* étaient probablement déjà présentes en Chine, si on prend en considération la datation quand Rocha a rédigé la version chinoise (1607).²⁷³ En outre, selon l'étude de Higashibaba, la *Doutrina* est arrivée au Japon en 1568, seulement deux ans après sa première publication en Portugal, qui indique la potentielle rapidité de la circulation de livres entre Europe et Asie.²⁷⁴ Golvers nous signale aussi une ancienne collection de la « *procuratura* » de la Province du Japon : une réserve de livres située à Macao pour la mission japonaise et chinoise. Cette collection a été dispersée et totalement disparue aujourd'hui. Mais dans un inventaire de cette collection compilé en 1616 à Macao, on trouve déjà la présence de « 6 *cartilhas* ». ²⁷⁵ Toutefois, comme la « *cartilha* » indique un genre de littérature catéchétique, on ne peut pas assumer qu'il s'agit précisément de notre *Doutrina*. Dans ce cas, selon l'étude de Huberclaude, il s'agirait plus vraisemblablement des catéchismes japonais traduits à partir d'une *cartilha* tamoule-portugaise de 1554.²⁷⁶

L'édition 1592 de la *Doutrina*

Une étude plus approfondie sur les différentes éditions de la *Doutrina* de Jorge et Martin serait nécessaire afin d'arriver à une conclusion précise à propos du modèle de notre version chinoise. Mais, faute du temps et de compétences linguistiques, on ne prétend pas d'avancer à une recherche systématique sur ce point, qui par ailleurs dépasse les limites du sujet de ce mémoire. Cependant, une édition de la *Doutrina* que j'ai trouvée fortuitement en ligne mérite notre attention particulière ici. Il s'agit d'une version numérisée par l'Université Complutense de Madrid, datée à 1592 et publiée par l'éditeur Manoel de Lyra d'Evora. Elle n'est pas mentionnée dans la liste d'éditions que Barros a citée plus en haut (note 262). Par l'observation visuelle, on remarque qu'au contraire de celle d'Augsbourg (1616), cette édition de 1592 prend le modèle augmenté par Martins, ce qui est marqué sur le frontispice (A6F6, a). Elle non seulement inclut le chapitre sur la méthode du Rosaire à la fin du livre (b), mais comporte une version accompagnée des illustrations sur chaque mystère (c) comme

²⁷³ On date la publication du *qimeng* et le *nianzhu* vers 1627-28, mais Rocha a probablement terminé sa part de rédaction avant 1607, selon une lettre de Figueredo (1627) citée dans le Bernard (1945) que Père Soeiro, qui est mort en 1607, a révisé le texte de Rocha, voir chapitre 1 sur la datation.

²⁷⁴ Higashibaba, 2007, 57.

²⁷⁵ Inventaire conservé actuellement dans les archives d'Ajuda et commenté par P. Hubertclaude ; cité par Golvers, 2011, 48.

²⁷⁶ Humbertclaude, 1943, 437.

l'on voit dans le *nianzhu*. Il n'est pas possible de percevoir la position physique de l'image par rapport aux surfaces des pages (sur le recto ou sur le verso de la feuille) dans cet exemplaire numérisé, mais comme dans le *nianzhu*, l'image (c) occupe une pleine page et se situe avant le texte de prière correspondant (voir d, *offerecimento* et *oracao*). Ce format provient de la tradition du *rosarium* (A6F4) et il pourrait être l'origine de l'organisation du texte et l'image dans le *nianzhu*.

Comparant les compositions des images, on trouve aussi des liens surprenants. Par exemple, dans le chapitre précédent, on a remarqué l'enlèvement de deux larrons dans la Crucifixion du *nianzhu* à partir de celle des *Imagines* (A4F10). Dans le Rosario de 1592, la composition de la Crucifixion n'inclut non plus les larrons symboliques (A6F6c). Un exemple plus parlant se trouve dans la dernière illustration : le couronnement de la Vierge. Le *nianzhu* (A6F7, b) reprend la composition du *Rosario* (a), où la Vierge s'agenouille au milieu, couronnée par le Christ sur sa droite et Dieu le Père sur sa gauche qui porte les cheveux courts en tenant un globe céleste. Cette composition se distingue clairement avec celle des *Imagines* (c), qui servent de directs modèles aux autres quatorze illustrations. Il est possible que l'édition 1592 de la *Doutrina* soit celle possédée et consultée par les jésuites en composant le *nianzhu*. En plus de la traduction du texte, le *Rosario* illustré de 1592 a probablement aussi influencé la création des images chinoises.

Cependant, il faut souligner que les images des quinze mystères du Rosaire ont été largement standardisées en Europe vers le XVIe et XVIIe siècle. La ressemblance qu'on trouve entre le *nianzhu* et le *Rosario* de 1592 pourrait résulter simplement des conventions iconographiques du sujet présentes aussi dans d'autres imageries contemporaines. Le *nianzhu* est le seul exemple figuratif du Rosaire existant en Chine, mais au Japon, deux autres images datées au XVII^e siècle offriraient des comparaisons intéressantes. L'une conservée dans la collection privée de Monsieur Azuma (A6F8a, mesurant 81.6 x 64.8 cm) et l'autre au musée de l'histoire naturelle de l'Université de Kyoto (A6F8b, mesurant 75 x 63 cm), les deux images japonaises sont presque identiques au niveau du contenu, format, et style.²⁷⁷ Elles sont peintes en couleur sur papier, représentant la Vierge et l'Enfant au-dessus des saints qui les vénèrent, encadrés par une série des quinze petites vignettes décrivant les mêmes mystères du Rosaire comme on voit dans le *nianzhu* et le *Rosario*. Ces deux peintures étaient probablement accrochées aux murs pour faciliter la dévotion du Rosaire dans un contexte privé. Sauf de mineures variations, comme le fond architectural de

²⁷⁷ Sur ces deux peintures japonaises du Rosaire, voir McCall, 1947, 283-301.

l'Annonciation et la Visitation, les quinze images du Rosaire dans les deux peintures se ressemblent beaucoup, ce qui pourrait pointer aux sources iconographiques communes. Leurs compositions sont aussi proches à celles des estampes du *Rosario* (1592), notamment dans la Crucifixion et le couronnement de la Vierge mentionnés auparavant et repris par le *nianzhu*.

McCall a cité les peintures italiennes sur le sujet du Rosaire, notamment celles de Lorenzo Lotto (1480-1556) ou ses variations provinciales, en tant qu'une possible source de prototype européen (voir un exemple A6F9a).²⁷⁸ On trouve une peinture de Giovanni Battista Bertusco de Sienne même plus ressemblante à la composition des adaptations japonaises (b). Tous ces exemples témoignent de l'uniformité figurative du Rosaire dans les images du XVI^e et XVII^e siècle. Les mystères sont représentés habituellement dans une série des images de taille réduite, qui nécessitent des compositions simples et centralisées. Comme une aide visuelle à la dévotion, la narration de chaque mystère est condensée à un moment clé de l'histoire par une iconographie plus ou moins conventionnelle. Cette clarté sert à faciliter la rapide compréhension du sujet par les spectateurs lors de leur méditation enchaînée des mystères. Ces aspects nous permettent à comprendre certaines différences entre les estampes de notre rosaire chinois et leurs modèles dans les *Imagines*, particulièrement la simplification et la centralisation de compositions, évoquées dans le chapitre dernier. En dépit de son choix de prendre les *Imagines* comme le modèle des illustrations, l'auteur du *nianzhu* a probablement dirigé les artisans chinois à conserver certains aspects iconographiques standardisés du Rosaire pour mieux répondre à la fonction de l'ouvrage.

²⁷⁸ McCall, 1947, 286.

III. 2. Reconstruction de la lecture du *nianzhu*

Dans la section précédente, on a contextualisé notre *nianzhu* dans l'histoire de la dévotion du Rosaire, un aspect jusqu'ici absent dans la discussion sur cet ouvrage. On voit que le *nianzhu* n'est pas une invention à partir du zéro : son contenu, son format, et sa figuration sont largement déterminés par la tradition européenne du Rosaire introduite en Chine. La fonction de ce livre en tant qu'un manuel illustré de la dévotion contribue à expliquer les changements de ses illustrations à partir des modèles dans les *Imagines*. Toutefois, notre questionnement pourrait s'approfondir encore : pourquoi la pratique du Rosaire favorise les images simplifiées et condensées ? Comment fonctionnent-elles dans la dévotion ? Pour avancer notre connaissance sur ces aspects du fonctionnement, la meilleure approche est de reconstruire la lecture du livre à partir d'une analyse fine de son contenu textuel en relation avec le contenu figuratif de ses illustrations. En outre, nous offrons dans l'Annexe 6 la transcription du texte d'origine en portugais²⁷⁹ juxtaposé au texte chinois²⁸⁰, la comparaison entre lesquelles pourrait potentiellement signaler les particularités du contenu du dernier, son ajustement par rapport aux images, et ainsi les adaptations locales du rituel. Enfin, nous tenterons de stratifier deux niveaux de lectorats possibles pour qui le livre a fonctionné de manière différente.

III. 2. (1). La méthode adaptée du Rosaire selon l'introduction du *nianzhu*

Ouvrant le livre, notre lecture commence par un texte introductif de la dévotion du Rosaire. Au début de ce chapitre, nous avons cité certains passages de ce texte pour expliquer la manière générale de prier le Rosaire. Mais ici, nous traiterons la fonction de ce texte dans le livre. Nous regardons plus précisément ses différences avec le modèle portugais qui nous révéleraient la présence des adaptations locales de la pratique.

Par rapport à l'introduction simple du *Rosario*, qui donne seulement la liste des titres des quinze mystères suivis par une brève règle en trois lignes, l'introduction du *nianzhu* est beaucoup plus élaborée, occupant les premières cinq pages du livre. Il semble que l'auteur ait profité de l'occasion du premier livre du Rosaire en Chine, présentant

²⁷⁹ Pour faciliter la transcription et la lecture, le texte du *Rosario* reproduit dans l'annexe 7 vient de la version de 1830 (orthographe portugaise plus proche de celle de nos jours), microfiche consultée à la BnF. Par rapport au contenu, très peu de modifications ont été faites depuis la version de 1592 qui a pu servir de modèle pour le texte de *nianzhu*. Quand il y a de différences, la version de 1592 est respectée dans cette transcription.

²⁸⁰ Version de la première édition datée à 1628, qui comprend tous les exemplaires existants sauf celui à la BNCVE. Voir le chapitre I pour plus de détails.

systématiquement la méthode de cette dévotion européenne à un public nouveau. Il a ajouté, avant la liste des quinze mystères, un paragraphe sur la signification de la dévotion (« nourrir la vie et l'âme et conserver l'amour au Seigneur »), l'explication du Rosaire entier (« 150 fois Ave Maria et 15 fois Pater Noster en trois cycles »), et même la durée nécessaire de la pratique : chaque cycle correspond à une « heure chinoise » (*yishi* 一時), qui égale deux heures actuelles. Avec ces informations, on comprend mieux la différence de la méditation du Rosaire à celle des *Imagines*. Tandis que chaque estampe des *Imagines*, destinée aux profondes méditations ignaciennes des scolastiques, devrait être contemplée pendant « un jour entier ou plus »²⁸¹ pour traverser mentalement tous les détails représentés, chaque image du *nianzhu* ne recevra que quelques minutes de regard.²⁸² Après tout, le Rosaire est majoritairement une forme de dévotion appuyée sur le principe de la récitation ouverte à un public populaire. Donc, il est logique de réduire la composition complexe des *Imagines* afin d'adapter à l'attention courte que les illustrations du Rosaire recevront dans le *nianzhu*.

Après ce paragraphe complémentaire et informatif, une liste des titres des mystères est donnée comme dans le texte portugais, qui sert en quelque sorte de table de matière pour l'ensemble de l'ouvrage. La liste est suivie dans le texte portugais par une petite description des étapes précises pour prier le Rosaire « *ha de se rezar desta maneira* » : ce passage a subi de significatives modifications dans la version chinoise. Selon le texte portugais, pour chaque mystère, il faut commencer par la méditation, ensuite la prière de dédicace (*offerecimento*) et supplication (*oracao*), et terminer avec la récitation de dix Ave Maria et un Pater Noster. La règle chinoise donne un ordre différent de ces étapes. Elle place la récitation au premier lieu, suivie par la méditation et enfin la prière sur chaque mystère. Un texte de Tommaso Gentili, cité par Eugenio Menegon dans son étude du rituel chrétien dans la Province du Fujian, présente des indices très intéressants pour éclairer cette nouvelle séquence. Le missionnaire décrit une récitation vocale du Rosaire dans une famille dont il a témoigné au XIX^e siècle : « Nos premiers missionnaires, non sans raison, ont appris aux fidèles une méthode assez différente de la nôtre. Nous pouvons dire qu'ils commencent à partir de là où nous finissons. Je pense que cette différence résulte de la reconnaissance des circonstances de la famille chrétienne en Chine. En effet, il arrive souvent que quand les

²⁸¹ Préface de l'édition 1607 des *Imagines*, « sed in singulis esse tibi singulos, vel etiam plures dies insistendum », cité par Melion, 2003, 4.

²⁸² 120 minutes sur 5 mystères, soit 24 minutes sur chaque mystère ; il faut réduire aussi le temps de réciter les 10 Ave Maria, 1 Pater Noster, et donner les prières de dédicace et de supplication à la Vierge.

fidèles commencent à entonner le Rosaire, toutes les mains ne soient encore pas libres, parce qu'ils se sont occupés des enfants ou des autres tâches qu'ils ne peuvent pas laisser à la fois. Pour cette raison, les missionnaires prudentes leur ont appris de précéder les prières sur les mystères par les autres, de sorte que tout soit prêt au début de la récitation des mystères, qui sont l'essence du Rosaire. »²⁸³ Comme nous avons discuté plus en haut, la dévotion vocale du Rosaire pourrait être la récitation répétitive de l'Ave Maria et du Pater Noster, ainsi que « la récitation des mystères » : la prononciation des prières sur chaque mystère (*offeremencito* et *oracao* en portugais, *xian* et *qiu* en chinois). Le passage ci-dessus nous explique que les missionnaires ont adapté l'ordre de la récitation aux conditions d'usage en Chine. L'ordre ajusté permettait aux fidèles chinois de disposer d'un temps de préparation avant de donner la prière du mystère à la Vierge.

Alors, quel rôle joue l'image dans ces trois étapes chinoises (récitation, méditation, prières) du Rosaire ? Le texte portugais et la version chinoise de la première édition reproduite dans l'Annexe n'ont pas mentionné la place de l'image dans la procédure de la dévotion. Mais l'introduction modifiée dans la réédition du *nianzhu* (1638, Pékin) nous révèle un détail important. L'éditeur Schall a ajouté le mot « *juxiang* » 据像 (selon l'image) avant « *xunsi shiwutiao zhong yijian* » 尋思十五條中一件 (méditer, ou contempler sur un mystère parmi les quinze). Ainsi, l'usage de l'image doit avoir lieu pendant la méditation sur chaque mystère, la partie centrale de la dévotion pour « tirer les bénéfices de l'âme ». Il s'agit d'un moment silencieux qui se place après la récitation « préparatoire » et avant les prières du mystère offertes à la Vierge. On analysera plus précisément le fonctionnement du regard à l'image dans les sections prochaines.

En outre, la procédure du Rosaire décrite à la fin de l'introduction chinoise rajoute au texte portugais un calendrier de la dévotion. Les trois catégories de mystères (joyeux, douloureux, glorieux) doivent être récités et médités dans les différents jours d'une « semaine », une manière chrétienne de répartir le temps qui était toute nouvelle pour les Chinois. Le jour le plus important est le dimanche, *guanli ri* 瞻禮日 (jour de l'observation de la fête), autour duquel les autres jours sont numérotés. Le *nianzhu* a délibérément précisé le plan hebdomadaire de la dévotion pour introduire une nouvelle structure du temps en Chine qui aide à régulariser la vie rituelle des fidèles.

Enfin, il est remarquable que l'introduction de la première édition du *nianzhu*

²⁸³ Gentili 1887-1888, 3 :160 ; cité par Menegon, 2009, 245.

s'organise sous la forme d'un dialogue entre un maître et un disciple, qui se distingue du modèle portugais qui est plutôt une liste simple de mystères. D'une part, l'auteur du *nianzhu* a probablement remanié le format pour présenter une continuité avec le texte dialogué du catéchisme *qimeng* qui précède le Rosaire. Plus important encore, le dialogue aurait fonctionné mieux dans le contexte où le *nianzhu* était utilisé. Le texte servait de scripte, prêt à être exposé au public à haute voix par les missionnaires ou leurs assistants chinois : cette méthode d'évangélisation et de catéchisation étaient pratiquée par les jésuites dans leurs missions itinérantes.²⁸⁴ Le dialogue aurait aussi facilité la répétition et la mémorisation du texte de la part des catéchumènes : rappelons-nous qu'un catéchumène doit retenir un répertoire de doctrines et prières par cœur pour être qualifié au baptême.

Ainsi, l'introduction du *nianzhu* a modifié le contenu et le format du modèle portugais pour mieux correspondre au besoin des fidèles chinois. Elle pourrait être lue tranquillement dans un contexte privé, mais sa forme de dialogue est aussi appropriée pour une session publique de lecture orale pour le but de catéchisation.

III. 2. (2). Relation du texte-image

Après l'introduction, on procède à la lecture du corps de l'ouvrage sur les quinze mystères. Comme on a présenté au premier chapitre, le contenu du chaque mystère suit le même format en quatre parties (A3F5-6) : l'image sur la droite, suivie sur la page à gauche par deux phrases qui répètent la méthode de dévotion, et d'une prière divisée entre l'offrande et la supplication. La méthode de dévotion au début du texte de chaque mystère, unique à la version chinoise, confirme notre connaissance des étapes du Rosaire en Chine : la récitation, suivie par un moment de méditation silencieuse (accompagnée de l'image) et les prières.²⁸⁵

La présentation du chaque mystère rend le livre un véritable manuel pratique à suivre directement par les fidèles pour diriger et accompagner leur dévotion. Toutefois, la possession du *nianzhu* seul ne permettrait pas aux personnes sans aucune connaissance préalable de pratiquer le Rosaire : le livre ne donne nulle part le contenu d'Ave Maria et du Pater Noster, partie fondamentale de la dévotion. Dans ce cas, la première édition du *nianzhu* attachée au *qimeng* est plus apte pour le but de catéchiser les nouveaux convertis parce que le *qimeng* contient le contenu de ces prières. L'information nécessaire est ainsi complète

²⁸⁴Sur la procédure de prosélytisme des jésuites, voir Brockey, 2012, chapitre « Business of Conversion », 287-327.

²⁸⁵ Par exemple, sur le premier mystère : « Réciter la première fois dix Ave Maria et un Pater Noster, arrêter pendant un petit moment pour méditer sur le premier mystère joyeux de la Sainte Mère, ensuite donner les prières comme écrites sur la gauche. »

dans les fascicules qui réunissent les deux ouvrages. Au contraire, la réédition de 1638 à Pékin a délibérément rendu le *nianzhu* dans un fascicule indépendant. Cela nous amène à déduire que le public ciblé par cette réédition sont des fidèles déjà familiers à cette pratique de dévotion, qui ont retenu son répertoire de prières par cœur. La familiarité peut résulter d'une part du temps qui passe depuis l'introduction de la dévotion en Chine, comme Li Zubai écrit dans sa préface à cette réédition, « *sifang zunxing gaiyi younian* 四方遵行蓋以有年 » ([le *nianzhu*] a été suivi par les fidèles partout en Chine depuis des années). D'autre part, rappelons-nous aussi de notre hypothèse sur la nature de la réédition, comme étant une « version pour les disciples », avec les feuilles séparables et faciles à distribuer.²⁸⁶ Elle sert ainsi à la dévotion d'une communauté chrétienne au palais bien établie et cultivée, le but de Schall se distinguant du but pédagogique visant les nouveaux catéchumènes que les jésuites ont attiré lors de leurs missions itinérantes pendant les années 1620. On retournera vers ce point plus loin, lors de la discussion sur les différents lectorats du livre.

Le corps principal du texte consiste d'une longue prière dédiée à la Vierge organisée en deux parties : offrande (*xian* 獻), et supplication (*qiu* 求). La prière de chaque mystère adopte le même format de contenu que son modèle portugais : la partie de *xian* commence toujours par louer le nom de la Vierge et par déclarer l'offrande de dix Ave Maria et un Pater Noster à elle ; ensuite, plus important encore, la prière reprend une brève narration du contenu du mystère. La partie de *qiu* implore la Vierge d'accorder les fruits spirituels liés traditionnellement à chaque mystère, comme l'humilité pour l'Annonciation, l'amour du prochain pour la Visitation, etc. Ainsi, un lien pourrait exister entre le contenu de l'illustration et celui du texte, particulièrement dans la partie de *xian*, qui inclut une narration textuelle du mystère comparable à la narration figurative dans l'illustration. Quelle est la relation entre ces deux types de narration ? Comme l'auteur du *nianzhu* a choisi d'utiliser les estampes des *Imagines* en tant que modèles figuratifs du Rosaire chinois, il est surtout intéressant de chercher la présence de l'ajustement du texte chinois à partir du modèle portugais, et de voir leur lien avec le contenu de la nouvelle image.

En général, l'image du *nianzhu* présente moins d'information narrative par rapport au texte de la prière correspondante sur la page opposée. Elle donne un aperçu d'un moment clé du mystère, comme dans la figuration standardisée du Rosaire, tandis que le texte (portugais et chinois) décrit une série d'événements de moments successifs liés au

²⁸⁶ Voir page 52 du chapitre I.

mystère. Par exemple, le texte de la Purification parle de l'adoration des bergers et des Rois mages avant que Jésus soit présenté au Temple ; mais l'illustration montre seulement le moment au Temple. En outre, dans la plupart de cas, l'image ne reflète pas non plus la modification et l'ajout de détails dans le texte chinois. Par exemple, l'auteur du *nianzhu* a décidé d'ajouter une phrase sur l'annonce de l'ange Gabriel à la Vierge dans le texte de la Visitation et l'Assomption. Mais cet évènement n'est pas présent sur les illustrations correspondantes. De la même manière, un détail décrivant le corps de Jésus « couvert de blessure et de sang », ajouté dans le texte de la Flagellation, n'a pas affecté le corps immaculé de Jésus représenté dans l'image. Ainsi, l'auteur a élaboré le texte chinois en essayant de le rendre plus riche et plus explicite ; en revanche, le choix de modifications figuratives, comme l'on a discuté dans le chapitre II, ne résulte pas du texte. Certes, l'image est évidemment associée au contenu du texte comme ils présentent le même mystère, mais elle garde son indépendance narrative déterminée plutôt par le modèle anversoïse, la convention iconographique du Rosaire, et l'adaptation à la culture visuelle locale.

En revanche, dans certains cas, notamment pour la Crucifixion et l'Ascension, l'auteur du *nianzhu* a tenté de rapprocher le contenu du texte à la représentation de l'image. La plupart de traduction chinoise dans le *nianzhu* est fidèle au modèle portugais, mais celle de ces deux mystères présente d'importantes modifications. La prière portugaise de la Crucifixion reprend le dernier moment où Christ émet son âme au Dieu le Père à travers le regard de Marie, tandis que la version chinoise met en avant le moment quand Jésus est donné une éponge imbibée de vinaigre, suivi par une description du paysage triste et sombre à cause de la mort de son Créateur. Il est remarquable que le texte modifié corresponde mieux au contenu de l'image chinoise suivant la composition des *Imagines* (A4F10), qui se diffère, en revanche, de l'iconographie conventionnelle du sujet dans d'autres imageries du Rosaire (A6F6c). De façon similaire, le texte chinois de l'Ascension souligne les moments de l'annonce de la Grande Commission d'évangélisation aux disciples et de la descente de deux anges, ce qui sont absents dans le texte portugais. L'ajout de ce contenu textuel a été probablement inspiré par l'iconographie de l'estampe chinoise du mystère qui représente cette scène en suivant son modèle dans les *Imagines* (A4F12).

Dans ce sens, il est mieux d'appeler les estampes du *nianzhu* « images », au lieu « d'illustrations ». Inspirées des modèles hors de la tradition du Rosaire, elles ne dépendent pas complètement du texte, voire exerçant une certaine influence sur le contenu du dernier. En même temps, malgré une certaine indépendance entre la création du texte et celle de

l'image, on ressent un effort pour relier les deux, et pour rendre la narration plus cohérente et compréhensible. Rappelons-nous que le texte et l'image sont sur les pages opposées dans la première édition. Vus par un même coup d'œil avec la narration principale en commun, ils présentent une étroite relation du sens qui faciliterait la compréhension du lecteur.

III. 2. (3). Deux niveaux de lecture

Après notre lecture du texte en lien avec l'image, on s'approchera au questionnement fondamental posé dès le début du chapitre : comment cette relation du texte-image reflète et contribue à l'usage du livre dans le contexte d'origine ? Après tout, comment fonctionnent les images dans le livre ? Il est difficile de conclure sur une seule réponse parce que l'usage du livre dépend aussi de son lectorat. De plus, de décalages existent toujours entre les manières de lecture envisagées par l'auteur et la réelle réception par lecteurs. Sans archives qui documentent une lecture réelle du livre concerné, cependant, le deuxième aspect soit impossible de reconstruire. Nous nous concentrons ici sur l'intention de l'auteur à partir des indices internes du livre, comme la relation entre le texte et l'image décrite ci-dessus. Nous allons distinguer deux niveaux de lecture ciblés aux différents types de lectorat : une lecture catéchétique pour ceux qui sont nouveaux au christianisme, et une autre lecture dévotionnelle pour les fidèles qui pratiquent le Rosaire.

Lecture catéchétique

Le Rosaire, avec ses mystères qui réitèrent les quinze événements essentiels de la vie du Jésus et de Marie, notamment la Passion et la Résurrection qui sont centrales au message chrétien, fait partie des « prières catéchétiques » identifiées par Brunner.²⁸⁷ En fait, la *Doutrina* de Jorge et Martin, traduite dans le *qimeng* et le *nianzhu*, peut aussi être considérée comme étant un recueil de prières qui explique les doctrines du christianisme à partir du contenu du signe de Croix, du Credo, du Pater, du Rosaire, etc. Par la transmission textuelle et orale, ces prières catéchétiques pourraient atteindre ceux que, vu la distance ou les impératifs sociaux, les missionnaires ne pouvaient pas approcher (les femmes, par exemple). L'enseignement oral et la distribution de ce type de recueil catéchétique était un instrument principal de l'apostolat, ce qui est confirmé aussi par les sources écrites qu'on a citées plus haut sur la méthode de l'évangélisation lors de missions itinérantes des jésuites au début du XVIIe siècle.²⁸⁸ Particulièrement, les belles images de l'Évangile reproduites dans

²⁸⁷ Brunner, 1960, 16.

²⁸⁸ Voir page 103 de ce chapitre.

le *nianzhu* seraient un outil précieux à la fois esthétique pour attirer la curiosité du public et pédagogique pour faciliter l'enseignement de l'histoire biblique à un public plus large.

Ainsi, dans ce contexte, on peut identifier un premier type de lectorat que l'auteur du *nianzhu* a envisagé parmi leurs cibles d'évangélisation et catéchisation. Ce sont les païens et les catéchumènes qui ne connaissent pas encore la dévotion du Rosaire et la narration représentée dans les images. Pour eux, peu importe qu'ils soient attirés au *nianzhu* par le plaisir esthétique ou par l'intérêt religieux, sans savoirs préalables, la confrontation au contenu du livre ressemble à l'expérience de la lecture d'une histoire illustrée. Dans ce processus, le texte des prières, surtout la première partie (*xian*) qui reprend le contenu du mystère concerné, sert la narration de l'histoire, illustrée par l'image qui décrit le moment clé de la narration textuelle comme nous l'avons montré dans la section précédente.

Dans ce cas, la relation particulièrement étroite entre le texte et l'image dans l'édition de 1628, qui sont vus ensemble sur les pages opposées, aide aux lecteurs de référer constamment entre les deux parties pour mieux comprendre la narration. Ce format (l'image à droite et le texte à gauche) est repris dans le *Jingcheng shuxiang*, une *Vita Christi* illustrée, destiné exclusivement à l'Empereur Chongzhen pour lui introduire au récit biblique. De même façon, l'image sert d'illustration au texte narratif à côté, pour faciliter la compréhension de l'histoire. Ce fonctionnement de l'image est probablement inspiré de la tradition des biographies édifiantes illustrées à la même époque, comme celle des femmes exemplaires (*Guifan* par exemple) et celle de Buddha (*Shishi yuanliu* par exemple). Dans ces exemples, chaque épisode est illustré par une estampe qui se place avant ou après le texte correspondant, souvent sur la page opposée pour permettre la comparaison sous un seul coup d'œil. En outre, on a évoqué la possibilité d'une lecture publique du catéchisme aux catéchumènes attirés par les jésuites. On peut imaginer que l'image narrative à côté de son texte faciliterait cette démonstration au public.

En fait, rappelons-nous que notre *nianzhu* est le premier ouvrage entièrement illustré que les jésuites ont publié en Chine. Ce choix n'est pas sans raison considérant le but pédagogique de l'ouvrage et le but narratif des images. Différentes des autres textes, ceux du Rosaire racontent la vie du Christ en quinze épisodes avec les sujets prédéterminés, incluant la Passion et la Crucifixion centrales au message du Salut, qui offrent une occasion facile pour les Jésuites d'ajouter les images narratives sur chaque épisode comme dans les biographiques édifiantes chinoises. Il est remarquable que les autres deux publications illustrées des jésuites, le *jingjie* (1637) et le *shuxiang* (1640), concernent aussi la *Vita*

Christi, ce qui paraît le message essentiel que les jésuites cherchent à propager à cette époque. Ce choix pourrait aussi être le résultat de la présence des *Imagines*, un recueil des 153 estampes sur la vie du Christ, qui servent de modèle principal de ces trois ouvrages en influençant leur sujet narratif.

Lecture dévotionnelle

Toutefois, comme nous l'avons analysé plus en haut, témoigné par son contenu, le *nianzhu* sert aussi d'un manuel pratique qui pourrait accompagner les fidèles étape par étape dans leur dévotion quotidienne du Rosaire. Si le premier but de lecture est pédagogique et catéchétique, le deuxième usage qu'on peut déduire est privé et dévotionnel. Le public ciblé pour cette lecture est formé par les fidèles qui ont retenu le contenu des mystères par cœur ; certes, il peut s'agir du même lecteur du premier type, mais dans un état plus avancé de sa spiritualité. Pour ces lecteurs, la narration n'est plus ce qu'ils cherchent. Ils n'ont pas besoin de référer au texte de prière pour comprendre le contenu de l'image et vice versa. En revanche, ils suivent la méthode explicitée dans le *nianzhu* : d'abord la récitation d'Ave Maria et du Pater Noster, ensuite un moment de méditation en regardant l'image, et enfin la prière sur le mystère selon le texte suivant. On voit dans cette procédure que le regard à l'image et la lecture du texte sont deux étapes séparées et indépendantes. L'image ne sert pas d'illustration narrative du texte, mais elle aide à rappeler le sujet de méditation et à évoquer l'émotion pieuse des lecteurs qui connaissent déjà l'histoire. Selon la théologie de l'image de la Contre-réforme, la visualisation des événements évangéliques aide aux fidèles d'intérioriser mentalement et émotionnellement les mystères et leurs messages. Comme l'introduction du *nianzhu* demande, la prière donnée à la Vierge à la fin de chaque mystère doit résulter de la piété évoquée pendant la méditation sur l'image.

Pour ce type de lectorat, l'image et le texte du mystère ne sont pas lus au même moment. Leur indépendance dans ce cas nous permet de mieux comprendre la modification du format dans la réédition de 1638, où l'image est placée sur la page à gauche suivie par le texte sur l'autre face qui oblige de tourner la page pour le voir. Comme nous avons proposé vers la fin du chapitre I, il est possible que la réédition de Schall à Pékin soit destinée en tant qu'une « version de disciples » pour une communauté de fidèles au palais qui pratiquent le Rosaire chaque jour.²⁸⁹ Ce public se rapproche à la deuxième catégorie de lecteurs qui regardent l'image pour la méditation, au lieu de la narration. Ainsi, la « distance » de l'image

²⁸⁹ Voir aussi page 115-116 du chapitre.

au texte dans la réédition ne leur dérangerait pas, voire faciliterait la concentration sur chaque étape. De plus, la réédition comprend seulement le contenu du Rosaire en excluant le catéchisme *qimeng* qui précède la première édition. Le *nianzhu* est devenu un manuel de dévotion indépendant du catéchisme, utilisé par des pratiquants habiles parce que le contenu de l'Ave Maria et du Pater Noster, listés dans le *qimeng*, a été enlevé.²⁹⁰ Au contraire, dix ans plus tôt, l'attachement au catéchisme et la juxtaposition de narration textuelle et figurative dans la première édition correspondaient mieux à son contexte de l'apostolat, qui concernait le début de l'évangélisation dans les régions rurales de Jiangnan par les missions itinérantes, ainsi que la distribution des livres à un public nouveau au christianisme. Enfin, la présence d'une élégante préface de Li Zubai dans la réédition suggère une lecture du livre dans un contexte privé, tandis que la première édition commencée par une introduction dialoguée est plus pratique pour la catéchisation publique.

Pour conclure sur l'usage du livre, il est intéressant si on compare notre catégorisation de lecture avec la théorie sur la fonction des images synthétisée par Bonaventure et Aquinas au XIIIe siècle et désormais canonisée par l'Eglise catholique. Cette théorie justifie l'utilisation des images chrétiennes pour trois raisons : l'instruction biblique, le moyen mnémotechnique, et enfin l'incitation des émotions.²⁹¹ Selon cette logique, la lecture catéchétique des estampes dans le *nianzhu* répond plutôt aux premières deux fonctions des images qui soulignent la narrativité, tandis que l'usage dévotionnel du livre par les lecteurs habiles profite principalement de la troisième fonction empathique.²⁹² En un mot, les mêmes images pourraient être approchées pour leurs aspects différents, interprétées différemment selon les niveaux de lectorat. Il y a vingt ans que Clunas a proposé aux historiens d'étudier l'accueil différencié des imageries chrétiennes en Chine auprès des publics de différentes strates sociales.²⁹³ Au contraire à une stratification sociologique, la catégorisation de publics nous avons appliquée ici concerne plutôt la différence de connaissances préalables de lecteurs au contenu du livre, et donc les différents contextes et objectifs de la lecture, qui prouve d'être particulièrement révélatrice pour connaître le fonctionnement des images par rapport au texte.

²⁹⁰ Voir page 115 du chapitre.

²⁹¹ Sur ce sujet, voir le classique Freedberg, 1991.

²⁹² Cette fonction emphatique de l'image est aussi particulièrement soulignée dans la préface de Li Zubai unique à la deuxième édition de 1638. Voir page 33, note 62.

²⁹³ Clunas, 1997, conclusion.

III. 3. Conclusion

Après l'étude de l'aspect formel et artistique du *nianzhu*, ce dernier chapitre du mémoire s'est concentré sur les aspects rituels liés à ce livre, en analysant en parallèle son modèle : le Rosaire européen. Pratique de dévotion étrangère, introduite en Chine par les jésuites dès le début de leur mission, le Rosaire comporte sa propre méthode rituelle ainsi que ses conventions textuelles et iconographiques. Le *nianzhu* est un exemple chinois qui résulte de cette longue tradition. La recomposition simplifiée des images du *nianzhu* à partir des *Imagines* est probablement influencée par les imageries conventionnelles des quinze mystères du Rosaire. De plus, le *nianzhu* est traduit assez fidèlement à partir d'une méthode du Rosaire précise : le *Rosario* dans la *Doutrina* portugaise de Jorge et Martins, plus particulièrement son édition de 1592. Il s'agit d'une source jusqu'ici ignorée par les auteurs, mais qui a largement déterminé le contenu textuel, les sujets figuratifs et le format général du *nianzhu*.

En comparaison avec le modèle portugais, le contenu textuel du *nianzhu* est analysé en lien avec les images dans la deuxième section du chapitre. Cette analyse nous révèle d'une part les particularités de notre Rosaire chinois, qui reflètent la présence des adaptations locales au niveau du rituel. D'autre part, on a identifié la relation entre le texte et l'image dans le livre : une correspondance narrative a été tentée, mais une certaine indépendance entre l'un et l'autre est aussi conservée. On peut attribuer cette relation un peu ambiguë aux différents niveaux de lecture souhaités par l'éditeur du livre. Pour les cibles d'évangélisation nouveaux au christianisme, le *nianzhu* sert d'un instrument illustré pour l'enseignement catéchétique : l'étroite correspondance narrative entre le texte et l'image aide à leur compréhension de l'histoire représentée. Cependant, pour les fidèles qui connaissent, voire mémorisent les mystères, le *nianzhu* est un manuel dévotionnel à suivre, où l'image sert d'ancre méditative et émotionnelle, destinée à être contemplée indépendamment du texte de prières. En lien avec notre étude des éditions du *nianzhu* dans le premier chapitre, nous avons remarqué que l'édition de 1628 qui juxtapose l'image et le texte sur les pages opposées est plus appropriée à la lecture catéchétique, tandis que la réédition de 1638 semble mieux correspondre au deuxième lectorat dévotionnel.

Certes, il n'est pas tout à fait justifié de diviser le lectorat sur la base des éditions : les deux formes de lecture soient possibles et présentes pour chaque édition du *nianzhu*. Mais le changement du format dans la deuxième édition du livre montre une tendance

générale de distancier l'image avec le texte, ce qui répond à la familiarité croissante des lecteurs au contenu des mystères pour pouvoir contempler l'image ou le texte sans l'aide narrative de l'un ou l'autre sous les yeux au même temps. Cette séparation textuelle et figurative continue à s'élargir dans les éditions postérieures du Rosaire en Chine. Notamment, le contenu du *nianzhu* a été réédité dans un recueil d'eucologes en 1665, *Shengjiao rike* 聖教日課 (Enseignement quotidien de la Sainte Religion), sous un nouveau titre : le *Meiguijing shiwu duan* 玫瑰經十五端 (Les quinze mystères du Rosaire).²⁹⁴ Dans cette édition, les images ont totalement disparu, mais le texte qui était peu soigné dans le *nianzhu* est ici remanié en style plus soutenu et littéraire. Ce processus – la distanciation entre les textes et les images jusqu'à la suppression des dernières – trouve son parallèle dans l'évolution des éditions locales au XVII^e siècle.²⁹⁵ Aux alentours de 1600, les estampes des romans et des éditions théâtrales étaient souvent placées parmi le texte pour illustrer les épisodes décrits dans le texte qui se situe à côté. Mais dans les éditions après les années 1620, on trouve une tendance de réunir les estampes en tête du livre avant le corps du texte ; en même temps, le contenu des images se tourne de la narrativité vers un effet plus esthétisant et poétique, comme les portraits de protagoniste ou les gravures des objets de lettrés, qui ne réfèrent plus à la narration du texte. Enfin, au tournant de la nouvelle dynastie, les illustrations commencent à disparaître. Les éditions publiées pendant la dynastie des Qing (1644-1911) sont plus rarement illustrées. De nombreux facteurs ont contribué à cette évolution. Un facteur qui nous concerne est celui de l'évolution du lectorat ciblé. Les éditions qui séparent les images du texte sont destinées à un public plus lettré et plus confiant de leur connaissance aux contenus du livre ; il apprécie les images pour leur forme, au lieu de prendre en compte leur valeur narrative. Mais dans cette évolution, la méfiance de l'image comme un médium populaire et vulgaire par la classe de lettrés finit parfois par se développer, tandis que l'écrit est considéré un « médium » plus noble. Comme on le voit dans l'édition 1665 du Rosaire, toute attention est alors concentrée sur le texte, qui a adopté un ton plus élégant.

Pour cette raison, l'ouvrage de Ferreira a reçu une postérité plus conséquente sous la forme textuelle au lieu de forme figurative ou matérielle : les illustrations du *nianzhu* ont totalement perdu leur trace de circulation vers le XVIII^e siècle, mais les prières que

²⁹⁴ L'édition faite par Buglio (1606-1682) et Verbiest (1623-1688), est conservée à la BnF sous la cote Chinoise 7353 – 7354, avec plusieurs doubles, Chinoise 7355, 7356, 7358, 7360, 7365-7371. Nous l'avons citée plus haut, voir page 41, chapitre I.

²⁹⁵ Sur cette évolution, voir Hegel, 1999, 168-211.

Ferreira a traduites ont été désormais conservées par les transmissions écrites et orales, récitées avec peu de modifications jusqu'au XXe siècle.²⁹⁶ Le texte connait de multiples rééditions, souvent dans les recueils de prières (les eucologes) comme le *Shengjiao rike* et parfois sous un nom différent. Par exemple, Brunner a identifié que le *Meiguijing tuxiang shizuduan* 玫瑰經圖像十五端 (Les quinze mystères illustrés du Rosaire)²⁹⁷, publié en 1869 et attribué à Adolphe Vasseur (1828-1899), contient toujours le texte n'autre que celui du *nianzhu*, tandis que les planches des illustrations sont refaites selon un modèle différent, dans un style plus européen (A6F10).²⁹⁸ Mais on voit dans ce cas du XIXe siècle un retour au format du *nianzhu* où l'image illustre les prières sur la page opposée, qui suggère une influence perpétuelle de notre livre illustré dans le mémoire visuel des missionnaires et chrétiens en Chine.

Cependant, il faut aussi avouer que la réception du livre en Chine dehors la communauté chrétienne reste très restreinte. Cela est témoigné par la présence actuelle des exemplaires du *nianzhu* : tous les exemplaires nous avons recensés sont conservés en Europe, y apportés ou envoyés par les jésuites pour démontrer leurs fruits de la mission chinoise, mais aucun exemplaire n'est conservé en Chine actuellement. Certes, de différentes sortes de destructions de livres ont contribué à cette situation, considérant les fréquentes incendies et la suppression systématique du christianisme en Chine pendant plusieurs siècles. Mais l'absence totale du livre, par rapport aux autres publications de jésuites qui en restent présentes, peut aussi signaler sa circulation limitée. Parmi les 138 ouvrages de jésuites recensés par Standaert dans son étude des inventaires des douze bibliophiles chinois du XVIIe siècle, le titre du *nianzhu* n'est pas présent.²⁹⁹ Ces collectionneurs de livres, qui sont les grands lettrés chinois, sont plus intéressés par les ouvrages « scientifiques » des jésuites (70% selon le recensement). Quant aux livres « religieux », les raisonnements philosophiques et théologiques dans les ouvrages de Ricci sont plus attirants pour ce public de non-chrétiens, tandis que les livres catéchétiques et dévotionnels comme notre *nianzhu* sont limités à un public chrétien. Enfin, il semble que les illustrations n'ont pas augmenté la valeur du livre aux yeux des lettrés. Tous les publications illustrées mentionnées avant, comme celles d'Aleni et de Schall, ne se trouvent non plus dans les collections de bibliophiles chinois. Cela confirme notre hypothèse sur la méfiance croissante de lettrés vers

²⁹⁶ Brunner, 1964, 42 : « encore aujourd'hui, les chrétiens récitent ces prières simples et touchantes. »

²⁹⁷ Conservé sous la cote chinois 6814 III à la BnF.

²⁹⁸ Brunner, 1964, 42, note 163.

²⁹⁹ Standaert et Dudink, 1999, 59.

les illustrations après la deuxième moitié du XVIIe siècle.

Conclusion

Sans prétendre à l'exhaustivité, cependant, les analyses que nous avons faites jusqu'ici ont donné une vision large et approfondie du *nianzhu* sur l'ensemble de ses aspects codicologiques, figuratifs et rituels. Au lieu de résumer ces contenus selon les chapitres, ce qui est déjà fait dans la conclusion à la fin de chaque section, nous essayerons ici de conclure le mémoire autour de deux grands axes émergents et unifiants qui ont conduit nos pensées comme des fils rouges méthodologiques : l'étude de l'adaptation locale et la contextualisation des indices formels du livre.

Le premier axe sur l'adaptation n'est pas une approche nouvelle pour notre sujet. Dès sa redécouverte, le *nianzhu* est devenu particulièrement connu pour ses illustrations dérivées des modèles européens (les *Imagines*) et adaptées au goût chinois. Plusieurs études ont indiqué la sinisation de motifs dans les illustrations, comme pour les nuages, les ameublements, et les décors architecturaux. Pourtant, notre étude a élargi la compréhension sur « l'adaptation » du *nianzhu* au-delà de la limite des illustrations. Nous avons constaté l'appropriation locale de modèles au niveau du format et de la matérialité du livre. Non seulement l'ouvrage adopte la reliure et la mise en page typique d'un fascicule chinois, même les petits détails, comme la forme de cartouches et les espaces de respect devant les noms saints, sont soigneusement produits selon la convention éditoriale chinoise. Le contenu textuel reflète aussi le souci d'adaptation. En plus de l'ajout d'une préface par un lettré chinois dans la réédition, le texte chinois est en général plus explicatif par rapport à son modèle portugais qui sert de base de la traduction. Par exemple, une description de la dévotion du Rosaire et un calendrier rituel ont été ajoutés dans l'introduction de la version chinoise sous forme de dialogue, afin de rendre l'ouvrage plus pratique lors de l'évangélisation en Chine. Enfin, le livre nous informe que même le rituel du Rosaire pourrait être modifié pour le public chinois. Les missionnaires ont renversé l'ordre pré-établi de la récitation, en mettant les Ave Maria et les Pater Noster au début, qui prépareraient les fidèles chinois pour la partie suivante des prières sur les mystères, considérée plus importante.

En outre, par rapport à l'adaptation des images en particulier, la présente étude a approfondi notre connaissance par une comparaison systématique entre les images du *nianzhu* et celles des *Imagines*, qui ne porte non seulement sur la sinisation des motifs, mais aussi sur la recombinaison des éléments et surtout sur la reconstruction de la représentation

spatiale des images. Nous avons constaté la transformation d'un espace ouvert, multiple et tridimensionnel dans les estampes anversoises en une image simplifiée, aplatie et picturale, délibérément enfermée et centralisée selon la perspective chinoise, comme ce qu'on trouve dans les gravures chinoises contemporaines. Cependant, l'adaptation des motifs qui remplissent la composition présente plus de diversité. Attirés uniquement par les estampes chinoises de l'Annonciation et la Visitation, les auteurs comme D'Elia, Paul Rheinbay, et Alexander Bailey ont en réalité exagéré le niveau de sinisation sur ce point. Par notre observation qui comprend l'ensemble des quinze illustrations, nous constatons en revanche qu'il s'agit d'un choix mixte. Les motifs de nature sont rapprochés à la longue tradition chinoise de la peinture de paysage, tandis que l'étrangeté des personnages européens sont gardée, voire soulignée, pour éveiller la curiosité et transmettre un message authentique. Quant aux motifs architecturaux, les scènes domestiques sont placées dans des riches demeures dignes aux attentes de lecteurs chinois, mais les scènes de la Passion et celles dans les temples sont représentées plus fidèlement, afin d'éviter la confusion de sens. Il s'agit ainsi une tentative équilibrée entre le respect au langage visuel local et le souci de l'authenticité biblique.

Enfin, l'adaptation locale du *nianzhu* ne se limite pas à une appropriation des « caractères chinois » généraux et intemporels ; le livre est produit selon les styles précis propres au contexte de sa création. Par exemple, la mise en page du *nianzhu* correspond à celle des livres locaux vers la fin de la dynastie des Ming qui présente une uniformité reconnaissable dans la calligraphique (*Mingchao ti*), la forme simplifiée de *banxin*, l'emplacement de cartouches qui amène le texte, et la dimension étroite et longue de la planche imprimée. Par rapport aux images, les détails stylistiques pourraient nous conduire encore plus loin. Nous remarquons non seulement l'intervention des graveurs de l'école de Hui qui dominaient le marché de livre illustré aux alentours de 1600 ; à travers une analyse sur la composition, les décors, la représentation figurées et le rendu des paysages, nous pouvons même rapprocher le *nianzhu* à un sous-groupe stylistique associé aux dessins de Wang Geng interprétés par le style local de Hangzhou durant les années 1610 et 1620. Cela confirme le rôle fondamental des artisans locaux dans le processus de production. Notre analyse cherche à contribuer au tournant du paradigme identifié par Standaert dans la préface du *Handbook of Christianity* (2001) : depuis une vingtaine d'années, l'approche missiologique et euro-centrique appliquée pour l'étude du christianisme en Chine est supplémentée, voire remplacée, par une approche sinologique et culturelle qui s'intéresse à

la réaction et l'appropriation des chinois selon le point de vue de l'histoire locale. De cette manière, nous avons tenté de franchir la notion vague de « sinisation artistique » : le *nianzhu* n'est pas seulement un art occidental qui a subi la réception et la modification locale, mais il fait partie concrète de l'histoire de l'art chinois.

Le deuxième fil rouge méthodologique du mémoire concerne la contextualisation. Autrement dit, nous avons prêté beaucoup d'attentions pour lier l'aspect formel du livre (les indices internes codicologiques, figuratifs, matériels, etc.) au contexte historique du livre (la production, la circulation et l'usage). Il ne s'agit d'analyser la forme sous lumière de son contexte historique ; dans l'autre sens, les indices physiques et formels nous aident aussi à déduire l'histoire du livre. Au contraire de la plupart des études sur le christianisme en Chine qui se basent sur les sources textuelles, comme les récits et les lettres de missionnaires, notre mémoire adopte une approche de la culture matérielle, qui s'appuie principalement sur l'observation et l'analyse des indices internes des exemplaires originaux en rapport avec les sources écrites, afin de mieux comprendre le contexte concerné.

D'abord, l'examen des traces codicologiques du *nianzhu* nous a permis de reconstruire l'histoire de son élaboration. Les indices internes comme les paratextes (la page de titre et la préface) et la mise en page nous aident à distinguer les deux éditions du livre et à former notre hypothèse sur leur attribution, leur datation, et le lieu de la publication. Les imperfections de l'impression présentes dans les exemplaires, comme les cassures au niveau du *banxin* et l'alternance entre le double et le simple filet à la bordure, reflètent la longue procédure ainsi que le milieu modeste et pragmatique de l'imprimerie de jésuites. Même les aspects souvent ignorés, comme les matériels utilisés, les traces d'usage et de conservation qui se varient entre les différents exemplaires d'une seule édition, contribuent à notre compréhension de l'histoire du livre : elles nous renseignent sur la condition de chaque réimpression et la vie du livre dans une longue durée après sa production – l'histoire de son usage et de son arrivée dans chaque collection.

De plus, la contextualisation de l'aspect formel essentiel du *nianzhu*, les quinze illustrations, est encore plus révélatrice. Notamment, les modifications de ces images par rapport à leurs modèles européens pourraient être comprises au vu du contexte social et religieux. La fermeture spatiale de la scène dans les illustrations, mentionnée plus haut, reflètent les conventions picturales des gravures locales, qui sont elles-mêmes résultats du contexte social en Chine où les résidences privées servent de lieu principal pour la vie sociale et de seul lieu pour les activités de femmes, qui sont enfermées strictement dans un

cadre domestique. En outre, la transformation de la composition du *nianzhu* s'expliquerait aussi par son contexte rituel. Créé pour une dévotion précise, le *nianzhu* doit être traité au vu de son usage pour le Rosaire, qui se distingue de la fonction de son modèle figuratif (les *Imagines*) destiné à la méditation ignacienne scolastique. Ainsi, l'effacement des scènes secondaires, la simplification et la centralisation de composition rendent les images du *nianzhu* plus appropriées pour la dévotion du Rosaire. La narration de chaque mystère est condensée à un moment clé de l'histoire qui sert à faciliter la rapide compréhension du sujet par les spectateurs lors de leur courte méditation enchaînée sur la séquence de quinze mystères.

Enfin, le dernier indice interne du livre que nous évoquons, la relation entre l'image et le texte, est lié à la lecture et ainsi au lectorat du livre. A travers une analyse du rapport narratif entre l'illustration de chaque mystère et son texte de prière correspondant, nous avons déduit deux contextes possibles d'usage : premièrement, une lecture catéchétique dont l'image sert d'aide narrative au texte pour ceux qui sont nouveaux au christianisme, et deuxièmement, une lecture dévotionnelle pour les fidèles quand l'image sert à évoquer l'émotion emphatique, comtemplée séparément du texte. En outre, dans l'autre sens, cette hypothèse de double lectorat a illuminé notre regard aux différences formelles entre la première édition du *nianzhu* et la réédition de 1638. Nous avons réussi de lier les changements dans la réédition, comme l'emplacement des images distancié du texte, l'enlèvement du dialogue dans l'introduction et l'ajout de préface, aux changements du contexte de l'apostolat et du lectorat ciblé. La réédition présentent des indices internes plus appropriés à un lectorat dévotionnel de fidèles au palais, tandis que la première édition servirait mieux à la lecture catéchétique qui correspond au contexte d'évangélisation itinérante aux années 1620.

Ainsi, nous avons insisté dans le mémoire d'analyser soigneusement les détails observables des exemplaires en le mettant toujours en lien avec le contexte historique, social et religieux autour du livre. De cette manière, notre compréhension de la forme et du contexte se nourrit de l'un et de l'autre. Il s'agit ainsi d'une approche matérielle de l'histoire, et vice versa, d'une approche contextualisante de l'art. Cette approche serait également révélatrice pour les études sur d'autres publications des missionnaires en Chine. En plus du contenu textuel, la forme et la matérialité de ces publications sont aussi les précieux porteurs de l'histoire. Nous attendons de voir de futures recherches plus systématiques sur la typologies formelle et l'évolution éditoriale des livres chrétiens en Chine.

En dernier lieu, il faut avouer que les nombreuses hypothèses proposées dans ce mémoire restent tentatives. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous avons essayé de notre mieux pour reconstruire une histoire selon l'observation des exemplaires originaux et l'analyse des sources historiques accessibles. Cependant, à cause de la limite du temps et des compétences linguistiques, nous n'avons pas pu effectuer une dépouille systématique des documents primaires sur notre sujet.³⁰⁰ Les lettres et les récits des missionnaires restent un trésor incommensurable, ouvert aux futures découvertes pour confirmer ou refuter les propositions de la présente étude.

³⁰⁰ La plupart de sources primaires citées dans le mémoire sont déjà signalées par d'autres auteurs.

Bibliographie

I. Sources

a) Sources imprimées : exemplaires originaux du sujet (le corpus de l'étude)³⁰¹

ALENI Giulio, *Tianzhu jiangsheng chuxiang jingjie* 天主降生出像經解 (Explication illustrée de l'incarnation du Seigneur du Ciel), BnF chinois 6750.

CHEN Dayue 程大約, *Chengshi moyuan* 程氏墨苑 (Album d'encre de M. Cheng), BnF chinois 1134-1137.

FERREIRA Gaspar, *Song nianzhu guicheng* 誦念珠規程 (Règle de la récitation du Rosaire), BnF chinois 6861 II, 7382 ; ARSI Jap. Sin. I, 43b ; BAV Borgia Cinese 336.5 ; BNCVE 72 B, 298 et 72 C 542 ; Getty Research Library 1374-445 [en ligne] <https://archive.org/details/songnianzhuguich00ferr> [consulté 27.08.2016]

———, « Song nianzhu guicheng 誦念珠規程 (Règle de la récitation du Rosaire) », dans *Tianzhu shengjiao nianjing zongdu* 天主聖教念經總牘 (Recueil de récitation des prières de la Sainte Religion du Seigneur du Ciel), BAV Rac. Gen. Or. III, 214.

———, « Shengmu meiguijing shiwu duan 聖母玫瑰經十五端 (Les quinze sections du Rosaire de la Sainte Mère) », dans *Shengjiao rike* 聖教日課 (L'enseignement quotidien de la Sainte Religion), BnF chinois 7353 IV, juan 1, fols. 31-49.

JORGE Marcos et MARTIN Inacio, *Doctrina christam ordenada a maneira de dialogo, pera ensinar os meninos*, Manoel de Lyra (Evora), 1592, en ligne sur Google Book https://books.google.fr/books?id=azFtNLTft6oC&source=gbs_slider_cls_metadata_7_mylibrary [consulté 22.08.2016].

ROCHA Joao da, *Tianzhu shengjiao qimeng* 天主聖教啟蒙)*Instruction aux jeunes de la Sainte Religion de Notre Seigneur*(, BnF chinois 6861 I, 6862 ; ARSI Jap. Sin. I, 43a ; ON Sin., 1607.

NADAL Jérôme, *Adnotationes et meditationes in Evangelia*, Réserve de la BIS Sorbonne, 155.c.2.j.

SCHALL VON BELL Johann Adam, *Jincheng shuxiang* 進呈書像 (Livre illustré présenté à l'Empereur), BnF chinois 6757.

b) Sources imprimées et reproductions en fac-similé à titre comparatif

ANONY, *Shengji tu* 聖跡圖 (Les images des histoires saintes), édition de 1444, reproduit dans *Zhongguo gudai banhua congkan* 中國古代版畫叢刊, 1988, vol. 1.

ANONY, *Shishi yuanliu* 釋氏源流 (L'origine du bouddhisme), édition de 1486, reproduit dans *Zhongguo gudai banhua congkan erbian* 中國古代版畫叢刊二編, 1994, vol.2.

³⁰¹ Abréviations :

ARSI = Archivum Romanum Societas Iesu, Rome

BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana, Rome

BIS Sorbonne = Bibliothèque Interuniversitaire de la Sorbonne Paris

BnF = Bibliothèque nationale de France, Paris

BNCVE = Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, Rome

ON= Österreichische Nationalbibliothek, Vienne

- ANONY, *Toubi ji* 投筆記 (L'abandon du pinceau), ca. 1628, reproduit dans Zheng Zhenduo (dir.), *Guben xiqu congkan chuji* 古本戲曲叢刊初集, 1954, vol. 12.
- FU Xihua 傅惜華, *Zhongguo gudian wenxue banhua xuanji* 中國古典文學版畫選集 (Recueil d'illustrations xylographiques d'œuvres littéraires chinoises), Shanghai, Shanghai renmin meishu chubanshe, 1981, 2 vol.
- JIAO Hong 焦竑, *Yangzheng tujie* 養正圖解 (Préceptes illustrés pour une éducation correcte), 1596, en ligne sur Archive, <http://archive.org/details/02091790.cn> [consulté 22.08.2016].
- LIU Xiang 劉向, *Gu lienü zhuan* 古列女傳 (Version ancienne des Biographies des femmes exemplaires), BnF chinois 952.
- LÜ Ku 呂坤, *Guifan* 閏範 (Normes des appartements féminins), 1612, reproduit dans *Zhongguo gudai banhua congkan erbian* 中國古代版畫叢刊二編, 1994, vol.5.
- MAARTEN DE VOS, « Passion of Christ », dans Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein (dir.), *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Diewke De Hoop Scheffer (dir.), Roosendaal, Koninklijke Van Poll, 1949, vol. XLV.
- PAN Chengbi 潘承弼 et GU Tinglong 顧廷龍 (éds.), *Mingdai banben tulu chubian* 明代版本圖錄初編 (Le premier recueil des éditions des Ming), Shanghai, Kaiming shudian, 1941, 4 vol.
- SHI Nai'an 施耐庵 (aut.) et LI Zhuowu 李卓吾 (ed.), *Li Zhuowu xiansheng piping Zhongyi shuihu zhuan* 李卓吾先生批評忠義水滸傳 (Au bord de l'eau, édition critique de Li Zhuowu), en ligne sur le site de La Bibliothèque nationale de Chine, <http://www.nlc.gov.cn/newzqwqhg/shbh/> [consulté le 25.08.2016].
- STANDAERT Nicolas, *Xujiahui cangshulou mingqing tianzhujiao wenxian* 徐家匯藏書樓明清天主教文獻 (les textes chrétiens dans la collection de Zikawei), Taipei, Fangji chubanshe, 1996.
- STANDAERT Nicolas et DUDINK Adrian, *Yesuhui luoma dang'anguan mingqing tianzhujiao wenxian* 耶穌會羅馬檔案館明清天主教文獻 (Les textes chrétiens dans les archives des jésuites à Rome), Taipei, Taipei Ricci Institute, 2002.
- STANDAERT Nicolas, DUDINK Adrian et MONNET Nathalie, *Faguo guojia tushuguan mingqing tianzhujiao wenxian* 法國國家圖書館明清天主教文獻 (Les textes chrétiens dans la Bibliothèque nationale de France), Taipei, Taipei Ricci Institute, 2009.
- TANG Xianzu 湯顯祖, *huanhun ji* 還魂記 (Retour de l'âme), édition 1617, en ligne sur World Digital Library <https://www.wdl.org/en/item/7112/#q=tang+xianzu&qla=en> [consulté 22.08.2016].
- WANG 汪氏 (éd.), *Shiyu huapu* 詩餘畫譜 (Manuel de peinture avec compositions poétiques), 1612, reproduit dans *Zhongguo gudai banhua congkan erbian* 中國古代版畫叢刊二編, 1994, vol.3.
- WANG Jide 王驥德, *Gu zaju* 古雜劇 (Pièces anciennes), ca.1619, reproduit par Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2002.

- WANG Shifu 王實甫, *Xixiang ji* 西廂記 (Pavillon occidental), l'édition de l'atelier Qifeng guan 起鳳館 et l'édition de l'atelier Wanhu xuan 玩虎軒, quelques estampes reproduites dans Zhou Wu (dir.), *Zhongguo banhua shi tulu* 中國版畫史圖錄, 1988.
- WU Jiamo 吳嘉謨(éd.), *Kongsheng jiayu tu* 孔聖家語圖 (Les images des propos familiaux du saint Confucius), 1589, *Zhongguo gudai banhua congkan erbian* 中國古代版畫叢刊二編, 1994, vol.3.
- XU Wei 徐渭, *Sisheng yuan* 四聲猿 (le gibbon aux quatre cris), édition de 1612, reproduit dans Zheng zhenduo (dir.), *Guben xiqu congkan chuji* 古本戲曲叢刊初集, 1954, vol.7.
- ZHOU Wu 周蕪, *Zhongguo banhua shi tulu* 中國版畫史圖錄 (L'histoire illustrée de la gravure chinoise), Shanghai, Shanghai renmin meishu chubanshe, 1988.

c) Sources de la première main sur l'histoire de la mission en Chine :

- COUPLET Philippe, *Histoire d'une dame chrétienne de la Chine ou par occasion les usages de ces peuples, l'établissement de la religion, les manieres des missionnaires, & les exercices de piété des nouveaux chrétiens sont expliqués*, Paris, chez Estienne Michallet, 1688.
- MACHAULT Jean-Baptiste (trad.), *Histoire de ce qui s'est passé es royaumes d'Ethiopie en l'année 1626, iusqu'au mois de Mars 1627, et de la Chine en l'année 1625 iusques en Feburier de 1626 ... tirées des lettres adressées au R. Pere General de la Compagnie de Iesus. Traduites de l'italien en françois par un pere de la mesme Compagnie*, Paris, Chez Sebastien Cramoisy, 1629.
- RICCI Matteo et D'ELIA Pasquale (éd.), *Fonti Ricciane: Storia dell'introduzione del cristianesimo in Cina*, Rome, La libreria dello stato, 1942-1949.
- RICCI Matteo et LUO Yu 羅渝 (éd.), *Li Madou quan ji* 利瑪竇全集 (le recueil complet des écrits de Matteo Ricci), Taipei, Ed. Guangqi, 1986.
- RICCI Matteo et VENTURI Pietro Tacchi (éd.), *Opere storiche del P. Matteo Ricci, S.I.*, Macerata, Premiato stab. tip. F. Giorgetti, 1911.
- SCHALL VON BELL Johann Adam et BERNARD Henri (ed.), *Lettres et mémoires d'Adam Schall : Relation historique*, Tianjing, Hautes Etudes, 1942.
- SEMEDO Alvarez et DUTEIL Jean-Pierre (éd.), *Histoire universelle du grand royaume de la Chine.*, Paris, Ed. Kimé, 1996.

d) Catalogues et inventaires bibliographiques des jésuites

- ANONY. *Shuban mu* 書板目 (Liste des titres de planches de livres), ca. 1680-90, BnF chinois 7046.
- BERNARD Henri, « Les adaptations chinoises d'ouvrages européens : Bibliographie chronologique depuis la venue des Portugais à Canton jusqu'à la mission française de Pékin », *Monumenta Serica*, vol. 10, 1945, 1-57 et 309-388, vol. 19, 1960, 349-383.
- CHAN Albert, *Chinese Materials in the Jesuit Archives in Rome, 14th-20th Centuries: A Descriptive Catalogue*, M.E. Sharpe, 2002.
- CORDIER Henri, *L'imprimerie sino-européenne en Chine : bibliographie des ouvrages*

publiés en Chine par les européens au XVIIe et au XVIIIe siècle, Paris, E. Leroux, 1901.

- COUPLET Philippe, *Catalogus Patrum Societatis Jesu, Qui Post Obitum S. Francisci Xaverii primo sæculo, sive ab anno 1581. usque ad 1681. in Imperio Sinarum Jesu-Christi fidem propagarunt*, 1686.
- COURANT Maurice, *Catalogue des livres chinois, coréens, japonais, etc.../ Bibliothèque nationale. Département des manuscrits*, Tome 3, Paris, Ernest Leroux, 1912.
- DUDINK Adrian et STANDAERT Nicolas, *Chinese Christian Texts Database (CCT-Database)* [en ligne], <http://www.arts.kuleuven.be/sinology/cct>, [consulté le 27.08.2016].
- FOURMONT Étienne, *Linguae Sinarum mandarinicae hieroglyphicae grammatica duplex, latine et cum characteribus Sinensium. Item sinicorum regiae bibliothecae librorum catalogus denuo... editus... Author Stephanus Fourmont,...*, 1742.
- MACHADO Diogo Barbosa, *Bibliotheca lusitana historica, critica e cronologica...* Lisbonne, A. J. da Fonseca, 1759.
- PFISTER Louis, *Notices biographiques et bibliographiques sur les jésuites de l'ancienne mission de Chine (1552-1773), par le P. Louis Pfister, Tome I, XVIe et XVIIe siècles*, Shanghai, Imprimerie de la mission catholique, 1932.
- PELLIOT Paul, et TAKATA Tokio, *Inventaire sommaire des manuscrits et imprimés chinois de la Bibliothèque vaticane: a posthumous work*, Kyoto, Istituto italiano di cultura, Scuola di studi sull'Asia orientale, 1995.
- SAUGRAIN Antoine-Claude et LE CERLC Laurent-François, *Catalogus manuscriptorum codicum Collegii Claromontani : quem excipit catalogus mssrum. domûs professae Parisiensis*, Paris, Parisiis in Palatio, 1764.
- SOMMERVOGEL Carlos (ed.), *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, 12 vol, Héverlé-Louvain, Ed. de la Bibliothèque S.J., 1960.
- VILLEFROY Guillaume de, *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae regiae. Codices manuscriptos orientales*, Paris, 1739.
- XU Zongze 徐宗澤, *Mingqing jian yesu huishi yizhu tiyao* 明清間耶穌會士譯著提要 (Un sommaire des livres écrits par les Jésuites de la dynastie des Ming et Qing), Taipei, Zhonghua shuju, 1958.
- YU Dong 余東, *Catalogo delle opere cinesi missionarie della Biblioteca apostolica vaticana (XVI-XVIII sec.)*, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, 1996.

II. Bibliographie critique :

- AOKI Shigeru, *Chûgoku no yôfû-ga ten : Min matsu kara Shin jidai no kaiga, hanga, sashie-bon* 中國の洋風畫展—明末から清時代の絵画・版画・挿絵 (Les images du style occidental en Chine – peintures, gravures et illustrations de la dynastie des Ming et Qing), Machida, Machida shiritsu kokusai hanga bijutsukan, 1995.
- BAILEY Gauvin Alexander, « “Le style jésuite n'existe pas” Jesuit Coporate Culture and the Visual Arts », dans John W. O'Malley (dir.), *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.

- , *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 2001.
- BALAYE Simone, *La Bibliothèque natioanle, des origines à 1800*, Paris, Librairie Droz, 1988.
- BATTALIGNI Marina (dir.), *Pagine dall'Oriente: libri cinesi e giapponesi della Biblioteca Nazionale*, Rome, Bardi editore, 1996.
- BERNARD Henri, « l'Art Chretien en Chine du Temps du P. Matthieu Ricci », *Revue d'histoire des Missions*, vol. 12, 1935, 199-229.
- BERTHIER Annie, *Manuscrits, xylographes, estampages : les collections orientales du département des Manuscrits, Pairs*, Bibliothèque nationale de France, 2000.
- BROCKEY Liam Matthew, *Journey to the East: The Jesuit Mission to China, 1579–1724*, Boston, Harvard University Press, 2009.
- BRUNNER Paul, *L'euchologe de la mission de Chine: Editio princeps 1628 et développements jusqu'à nos jours; contribution à l'histoire des livres de prières*, Münster, Aschendorff, 1964.
- BUSER Thomas, « Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome », *The Art Bulletin*, vol. 58, n. 3, 1976, 424-33.
- BUSSOTTI Michela, *Gravures de Hui : étude du livre illustré chinois*, Paris, Ecole française d'Extrême-Orient, 2001.
- , « Editions of Biographies of Women as Examples of Printed Illustrations from the Ming Dynasty », *Hanxue yanjiu 漢學研究 (Etudes sinologiques)*, vol. 28, n. 2, 2010, 169-224.
- CAHILL James, « Late Ming Landscape Albums and European Printed Books », dans Lessing Julius Rosenwald (dir.), *The early illustrated book: essays in honor of Lessing J. Rosenwald*, Washington, Library of Congress, 1982.
- CAI Xiuqin 蔡秀卿, « Gushi yu jiushu : wanming song nianzhu guicheng tuxiang zhong de yu shensheng huiyu 叙事与救赎：晚明<诵念珠规程>图像中的与神圣会遇 (Narrativité et redemption : le recontre au divin dans les images de la règle de la récitation du Rosaire) ». *Zhexue yu wenhua 哲学与文化 (Philosophie et Culture)*, vol. 37, n. 11, 2010, 125-39.
- CATELLANI Andrea, « Images jésuites entre Europe et Chine : métissage et traduction », *Textimage* [en ligne], 2013, http://www.revue-textimage.com/07_varia_3/catellani1.html [consulté le 22.08.2016].
- , « L'iconographie jésuite de la Chine : Note sémiotique sur quelques séries d'images du 17e siècle », dans Paul Servais (dir.), *Transferts artistiques : entre Orient et Occident, du 17e au 21e siècle*, Louvain-la-Neuve, Academia-l'Harmattan, 2014.
- CHAN Albert, « A European Document on the Fall of the Ming Dynasty (1644-1649) », *Monumenta Serica*, n. 35, 1981, 75-109.
- CHEN Hui-Hung, *Encounters in Peoples, Religions, and Sciences: Jesuit Visual Culture in Seventeenth Century China*, thèse de doctorat de Brown University, 2004.
- , « An Interdisciplinary Perspective to a Historical Issue: A Jesuit Madonna Case in the Seventeenth Century », article de colloque à Cambridge, Havard, le 11 décembre, 2013.

- CHU Xiaobai 褚潇白, *Yesu xingxiang zai mingqing shehui de bianqian* 耶稣基督形象在明清民间社会的变迁 (L'évolution de la représentation de Jésus Christ dans la société des Ming et Qing), thèse de doctorat de l'Université de Fudan, 2009.
- CHEN François, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- CLUNAS Craig, *Pictures and visibility in early modern China*, Londres, Reaktion Books, 1997.
- CRIVELLER Gianni, *Preaching Christ in Late Ming China: The Jesuits' Presentation of Christ from Matteo Ricci to Giulio Aleni*, Taipei, Taipei Ricci Institute, en collaboration avec Fondazione Civiltà Bresciana, 1997.
- DEHERGNE Joseph, « Les Chrétiens de Chine de la période Ming (1581-1650) », *Monumenta Serica*, vol. 16, 1957, 1-136.
- , *Répertoire des Jésuites de Chine de 1552 à 1800*, Rome, Institutum historicum S. J., 1973.
- , « Catéchismes et catéchèse des jésuites de Chine de 1584 à 1800 », *Monumenta Serica*, vol. 47, 1999, 397-478.
- DEKONICK Ralph, *Ad imaginem : statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle*, Genève, Edition Droz, 2005.
- D'ELIA, Pasquale, *Le origini dell'arte cristiana cinese (1583-1640)*, Rome, Reale Accademia d'Italia, 1939.
- DONG Jie 董捷, *Mingmo huzhou banhua chuanguo kao* 明末湖州版畫創作考 (L'étude sur la gravure de Huzhou vers la fin des Ming), thèse de doctorat de l'Académie centrale de l'art, 2008.
- DUDINK Adrian, *Christianity in late Ming China: five studies*, thèse de doctorat de Rijksuniversiteit te Leiden, 1995.
- « The religious works composed by J. A. Schall von Bell, especially his Zhuzhi qunzheng 主制群徵 and his efforts to convert the last Ming emperor », dans MALEK Roman (dir.), *Western learning and Christianity in China: the contribution and impact of Johann Adam Schall von Bell, S.J. (1592-1666)*, Sankt Augustin, Monumenta Serica Institute, 1998, vol.2.
- , « The Japonica-Sinica Collection I-IV in the Roman Archives of the Society of Jesus: An Overview », *Monumenta serica*, vol. 50, 2002, 481-536.
- DUTEIL Jean-Pierre, *Le mandat du ciel: le rôle des Jésuites en Chine, de la mort de François-Xavier à la dissolution de la Compagnie de Jésus (1552-1774)*, Editions Quae, 1994.
- DUVAL André, « Rosaire », dans Marcel Viller (dir.), *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique : doctrine et histoire*, Paris, G. Beauchesne, 1988, vol. 13, 937-80.
- ERZBISCHOFliches DIÖZESANMUSEUM (éd.), *500 Jahre Rosenkranz : 1475 Köln 1975*, Köln, Allemagne, J.P. Bachem, 1975.
- FABRE Pierre Antoine, *Ignace de Loyola : le lieu de l'image*, Paris, J. Vrin : Éd. de l'EHESS, 1992.
- , « Les Exercices spirituels sont-ils illustrables ? » dans Giard, Luce, et Louis de Vaucelles (dir.), *Les Jésuites à l'âge baroque : 1540-1640*, Grenoble, J. Millon, 1996.
- FANG Hao 方豪. *Zhongguo tianzhujiao renwu zhuan* 中国天主教史人物传 (Le recueil

- biographique de l'histoire catholique en Chine), Pékin, Zongjiao wenhua chubanshe, 2007.
- FREEDBERG David, *The Power of images: studies in the history and theory of response*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- GATTA Secondino, *Il natural lume de Cinesi: teoria e prassi dell'evangelizzazione in Cina nella « Breve relatione » di Philippe Couplet S.J. (1623-1693)*, Sankt Augustin, Institut Monumenta Serica, 1998.
- GERNET Jacques, *China and the Christian Impact*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- GOLVERS Noël. « Jesuit missionaries in China and their Western books (1650–1770): Evidence of spiritual and devotional books », dans *About books, maps, songs and steles: the wording and teaching of the Christian faith in China*, Leuven, Ferdinand Verbiest Institute, 2011(a).
- , *Building Humanistic Libraries in Late Imperial China: Circulation of Books, Prints and Letters Between Europe and China (XVII-XVIII Cent.) in the Framework of the Jesuit Mission*, Rome, Edizioni Nuova cultura, 2011 (b).
- , *Portuguese Books and Their Readers in the Jesuit Mission of China (17th-18th Centuries)*, Lisbon, CCCM, 2011 (c).
- , *Libraries of Western learning for China: circulation of Western books between Europe and China in the Jesuit Mission (ca. 1650-ca. 1750)*, 3 vol. Leuven, Ferdinand Verbiest Institute, 2012.
- GORCE MM, « Rosaire », dans *Dictionnaire de théologie catholique*, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1937, vol. 13, 2902-11.
- GU Weimin 顧衛民, *Jidu zongjiao yishu zaihua fazhan shi 基督宗教藝術在華發展史 (l'histoire du développement de l'art chrétien en Chine)*, Shanghai, Shanghai shudian chubanshe, 2005.
- HEGEL Robert Earl, *Reading illustrated fiction in late imperial China*, Stanford, Stanford University Press, 1998.
- HEIJDRÁ Martin, « A Tale of Two Aesthetics : Typography versus Calligraphy in the Pre-modern Chinese Book», dans Ming Wilson (dir.), *The Art of the Book in China*, Londres, School of Oriental and African Studies, 2005, 15-19.
- HIGASHIBA Ikuo, *Christianity in early modern Japan: Kirishitan belief and practice*, Leiden Boston Köln, Brill, 2001.
- HUMBERTCLAUDE P., « Suppléments aux “Recherches sur deux Catalogues de Macao” (1616 et 1632) », *Monumenta Nipponica*, vol. 6, n° 1/2, 1943, 435-444.
- JIN Xiuxian 金秀琰, *Mingqing xiaoshuo chatu yanjiu 明清小說插圖研究 (L'étude sur les illustrations des romans des dynasties des Ming et Qing)*, thèse de doctorat de l'Université de Pékin, 2013.
- KING Gail, « Candida Xu and the growth of Christianity in China in the Seventeenth Century», *Monumenta Serica*, vol. 46, 1998, 49-66.
- . « The Gospel for the ordinary reader: Aspects of six Christian texts in Chinese from the late Ming dynasty », *Monumenta Serica*, vol. 57, 2009.

- , « Christian women of China in the seventeenth century », dans Jessie G. Lutz (dir.), *Pioneer Chinese Christian women: gender, Christianity, and social mobility*, Bethlehem, Lehigh University Press, 2010;
- LAI Ni 賴妮, *Yasu de liuzhuan – yi guquzhai kan* Guzaju, Tang minghuang qiuye wutong yu wei zhongxin 雅俗的流轉——以顧曲齋刊《古雜劇 唐明皇秋夜梧桐雨》為中心 (La transition entre le classique et le vulgaire – étude sur *les Pièces Anciennes* de l'atelier Guqu zhai), thèse de master de l'Université Chinoise de Hong Kong, 2013.
- LAUFER Berthold, *Christian art in China*, Pékin, Licoph Service, 1939.
- LEE Thomas H. C. (éd.), *China and Europe: Images and Influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries*, Hong Kong, Chinese University Press, 1991.
- LIN Lijiang 林麗江, « Mingdai banhua *Yangzheng tujie zhi yanjiu* 明代版畫《養正圖解》之研究 (l'étude sur les illustrations de la dynastie des Ming dans les *Préceptes illustrés pour une bonne éducation*) », *Meishu shi yanjiu jikan* 美術史研究集刊, dans vol. 33, 2012, 163-224.
- LIN Xiaoping, « Seeing the Place: the virgin mary in a chinese lady's inner chamber », dans John W O'Malley et Kathleen Comerford (dir.), *Early Modern Catholicism: essays in honour of John W. O'Malley, S.J.*, Toronto, University of Toronto Press, 2001.
- LING Yuxuan 凌玉萱, « *Jiangou shensheng zhe chuanqi – cong Shishi yuanliu dao Shengji tu* 建構神聖者傳奇——從《釋氏源流》到《聖蹟圖》的傳奇孕生圖像發展過程 (Construire la légende divine – du *Shishi yuanliu* au *Shengji tu*) », *Tanyi fenzi* 議藝分子, n. 8, 2006, 15-42.
- LIPPIELLO Tiziana et MALEK Roman (éds.), *Scholar from the West: Giulio Aleni S.J. (1582-1649) and the Dialogue between Christianity and China*, Sankt Augustin, Monumenta Serica Institute, 1997.
- MALEK Roman (éd.), *Western learning and Christianity in China: the contribution and impact of Johann Adam Schall von Bell, S.J. (1592-1666)*, Sankt Augustin, Monumenta Serica Institute, 1998.
- (éd.), *Bible in modern China: the literary and intellectual impact*, Sankt Augustin, Monumenta Serica Institute, 1999.
- (éd.), *The Chinese Face of Jesuit Christ*, Sankt Augustin, Monumenta Serica Institute, 2002.
- MARGIOTTI Fortunato, *Il cattolismo nello Shansi dalle origini al 1738*, Rome, Edizioni « Sinica Franciscana », 1958.
- MELION Walter S., « Introduction », dans Jérôme Nadal et Frederik Homann (tr.), *Annotations and meditations on the Gospels*, Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 2003-2007.
- MCCALL John E., « Early Jesuit Art in the Far East. III: The Japanese Christian Painters », *Artibus Asiae*, vol. 10, n° 4, 1947, 283-301.
- , « Early Jesuit Art in the Far East IV: In China and Macao before 1635 », *Artibus Asiae*, vol. 11, n° 1/2, 1948, 45-69.
- MCLOUGHLIN Kevin, « Images of Guanyin in 17th-Century Print Culture », dans Ming Wilson (dir.), *The Art of the Book in China*, Londres, School of Oriental and African

- Studies, 2005, 159-174.
- MENEGON Eugenio, *Ancestors, virgins, & friars: Christianity as a local religion in late Imperial China*, Cambridge, Harvard University Asia Center, 2009.
- , « Archivum Romanum Societatis Iesu and their China Holdings », 2002, Blog *Eugenio Megenon* [en ligne], <http://blogs.bu.edu/emenegon/archival-resources/> [consulté le 22.08.2016].
- MO Xiaoye 莫小也, « Cong *Song nianzhu guicheng* dao *Chuxiang jingjie* – Mingmo tianzhujiao banhua shuping 從「誦念珠規程」到「出像經解」--明末天主教版畫述評 (De *Song nianzhu guicheng* au *Chuxiang jingjie* – commentaires sur les gravures catholiques vers la fin de la dynastie des Ming) », *Revista e Cultura*, no. 38, 107-122, 1999
- , *Shiqi-shiba shiji chuanjiaoshi yu xihua dongjian* 十七-十八世紀傳教士與西畫東漸 (Les missionnaires du XVIIe et XVIIIe siècle et l'arrivée de l'art occidental en Chine), Hangzhou, Zhongguo meishu xueyuan chubanshe, 2002.
- MONNET Nathalie, « De Mazarin à Bertin, l'essor de la collection chinoise à la Bibliothèque royale entre 1668 et 1793 », dans Marie-Laure de Rochebrune (dir.), *La Chine à Versailles : art et diplomatie au XVIIIe siècle*, Paris, Éditions d'art, 2014, 140-145.
- , et COHEN Monique, *Impressions de Chine*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1992.
- MORGAN Nigel J., « Rosary », *Oxford Art Online* [en ligne], <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/gove/art/T073894> [consulté le 09.07.2016]
- MURRAY Julia K., « The Evolution of Pictorial Hagiography in Chinese Art: Common Themes and Forms », *Arts asiatiques*, vol. 55, 2000, 81-97.
- , « Squaring Connoisseurship with History: Jiao Hong's *Yangzheng Tujie* (cultivating rectitude, illustrated and explained) », dans Ming Wilson (dir.), *The Art of the Book in China*, Londres, School of Oriental and African Studies, 2005, 139-158.
- O'MALLEY John W (éd.), *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.
- ORSATTI Paola, *Il fondo Borgia della Biblioteca vaticana e gli studi orientali a Roma tra Sette e Ottocento*, Città del Vaticano, Saint-Siège, Biblioteca apostolica vaticana, 1996.
- PELLIOT Paul, « La peinture et la gravure européennes en Chine au temps de Mathieu Ricci. » *T'oung Pao*, vol. 20, n° 1, 1920, 1-18.
- QU Yi 曲藝. « Song nianzhu guicheng (die anweisung zur rezitation des rosenkranzes) ». *Monumenta Serica* vol. 60, n. 1, 2012, 195-290.
- , « Mingmo jidujiao chatu zhong de rujia yuansu : yi tianzhu jiangsheng chuxiang jingjie weili 明末基督教插圖中的儒家元素：以《天主降生出像經解》為例 (Les éléments confucéens dans les illustrations chrétiennes vers la fin des Ming : prenant l'exemple de l'Explication illustrée de l'incarnation du Seigneur du Ciel) », *Shijie zongjiao yanjiu* 世界宗教研究, n.2, 2015, 140-147.
- REED Marcia et DEMATTE Paola (éds.), *China on paper: European and Chinese works*

- from the late sixteenth to the early nineteenth century, Los Angeles, Getty Research Institute, 2007.
- RHEINBAY Paul, « Nadal's Religious Iconography Reinterpreted by Aleni for China », dans Tiziana Lippiello et Roman Malek (dir.), *Scholar from the West: Giulio Aleni S.J. (1582-1649) and the dialogue between Christianity and China*, Sankt Augustin, Monumenta Serica Institute, 1997.
- RONNA Charles E. et OH Bonnie B. C. (éds.), *East Meets West: The Jesuits in China, 1582-1773*, Chicago, Loyola University Press, 1988.
- SHIN Junhyoung, « The Supernatural in the Jesuit Adaptation to Confucianism: Giulio Aleni's Tianzhu Jiangsheng Chuxiang Jingjie (Fuzhou, 1637) », *History of Religions*, vol. 50, n° 4, 2011, 329-361.
- , « The Reception of Evangelicae Historiae Imagines in Late Ming China: Visualizing Holy Topography in Jesuit Spirituality and Pure Land Buddhism », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 40, n° 2, 2009, 303-333.
- SPENCE Jonathan D., *The Memory Palace of Matteo Ricci*, New York, Penguin Books, 1985.
- STANDAERT Nicolas, « Note on the spread of Jesuit writings in Late Ming and Early Qing China », *China mission studies bulletin*, n° 7, 1985, 22-32.
- , *Yang Tingyun, confucian and christian in late Ming China: his life and thought*, Leiden, E.J. Brill, 1988.
- (éd.), *Handbook of christianity in China*. Vol. 1 (635 – 1800), Leiden, Brill, 2001.
- , « The composition of place – creating space for an encounter », *The Way*, vol.46, n. 1, 2007 (a), 7-20.
- , *An Illustrated Life of Christ Presented to the Chinese Emperor: The History of Jincheng Shuxiang (1640)*, Sankt Augustin, Monumenta Serica Institute, 2007 (b).
- , *Chinese voices in the rites controversy: travelling books, community networks, intercultural arguments*, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2012 (a).
- , « The Spiritual Exercises of Ignatius of Loyola in the China Mission of the 17th and 18th Centuries », *Archivum Historicum Societatis Iesu*, n° 161, 2012 (b), 73-124.
- , « Ignation visual meditation in seventeenth-century China », dans Halvor Eifring (dir.), *Meditation and culture: The interplay of practice and context*, Londres, Bloombury Publishing, 2015, 24-35.
- STANDAERT Nicolas et DUKINK Adrian, « Jianlun mingmo qingchu yesuhui zhuzuo zai zhongguo de liuchuan 简论明末清初耶稣会著作在中国的流传 (Brève discussion sur la circulation des livres rédigés par les Jésuites en Chine) », *Shilin 史林*, n° 2, 1999, 58-62.
- SULLIVAN Michael, « Some Possible Sources of European Influences on Late Ming and Ch'ing Art », dans *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting. National Palace Museum Republic of China Taipei 18th-24th June 1970*, Taipei, National Palace Museum, 1972.
- , *The Meeting of Eastern and Western Art*, University of California Press, 1989.
- SUN Yuming, « Cultural translatability and the presentation of Christ as portrayed in visual images from Ricci to Aleni », dans Roman Malek (dir.), *The Chinese face of Jesus*

- Christ*, vol. 2, 461-498.
- WINSTON-ALLEN Anne, *Stories of the rose: the making of the rosary in the Middle Ages*, University Park, the Pennsylvania state university press, 1997.
- WITEK John W., « J. Adam Schall von Bell and the transition from the Ming to the Ch'ing Dynasty », dans MALEK Roman (dir.), *Western learning and Christianity in China: the contribution and impact of Johann Adam Schall von Bell, S.J. (1592-1666)*, Sankt Augustin, Monumenta Serica Institute, 1998, vol.1.
- XIE Meng 谢萌, *Mingmo yesu huishi Luo Ruwang shengping jiqi zhuzuo kao* 明末耶稣会士罗儒望生平及其著述考 (L'étude sur la biographie et les ouvrages de Joao da Rocha), thèse de master de l'Université Jinan, 2011.
- YE Nong 葉農 et CHEN Huanqiang 陳煥強, « Mingqing shiqi tianzhujiao shengmu lingbao gushi banhua yanjiu 明清時期天主教聖母領報故事版畫研究 (Les illustrations narratives de l'Annonciation catholique pendant la période des Ming et Qing) », *Shijie zongjiao yanjiu*, n. 3, 2013, 149-158.
- YU Dong, « Chinese Language Books and the Jeuit Mission in China: A Study on the Chinese Missionary Books Brought by Philippe Couplet from China », dans *Miscellanea Bibliothecae apostolicae vaticanae*, Città del Vaticano, Saint-Siège, Biblioteca apostolica vaticana, 2001, vol. VIII, 507-544.
- ZHANG Xiumin 張秀民, *Zhongguo yinshua shi* 中國印刷史 (Histoire de l'imprimerie chinoise), Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1989.
- ZHENG Tingting 鄭婷婷, *Shilin jushi xuben Mudanting huanhun ji banhua yanjiu* 石林居士序本《牡丹亭還魂記》研究 (L'étude sur les estampes du Pavillon de pivoine, retour de l'âme, l'édition avec le préface de Shilin Jushi), thèse de master de l'Université Normale de Taiwan, 2013.
- ZHENG Zhenduo 鄭振鐸, *Zhongguo gudai muke shilue* 中國古代木刻史略 (Une brève histoire sur la xylographie chinoise ancienne), Shanghai, Shanghai shudian, 2006.
- ZHOU Liang 周亮, « Cong Mingqing Jinlin, Suzhou banhua de yanbian guan qi fengge de tongyi 從明清金陵、蘇州版畫的演變觀其風格的異同 (La comparaison stylistique entre les gravures de Jinlin et Suzhou selon leur évolution) », *Jiangnan daxue xuebao* 江南大學學報, vol. 8, n. 3, 2009, 115-119.
- , « Mingmo huipai banhua dui wulin banhua de yingxiang ji wulin banhua xin de fengge quelu 明末徽派版畫對武林版畫的影響及武林版畫新的風格確立 (L'influence de la gravure de l'Ecole de Hui sur la gravure de Wulin et le développement du nouveau style de Wulin) », *Jiangnan daxue xuebao* 江南大學學報, vol. 9, n. 4, 2010, 115-119.
- ZHOU Wu 周蕪, *Huipai banhua shilun ji* 徽派版畫史論集 (Essai sur l'histoire de la gravure de Hui), Anhui, Renmin chubanshe, 1984.
- ZURCHER Erik, « 4.3.1. Prints and painting in the seventeenth century », dans Nicolas Standaert (dir.), *Handbook of christianity in China*. Vol. 1 (635 – 1800), Leiden, Brill, 2001.