



HAL
open science

Les estampages chinois de la collection du musée Cernuschi

Peini Xu

► **To cite this version:**

Peini Xu. Les estampages chinois de la collection du musée Cernuschi. Art et histoire de l'art. 2020.
dumas-04601566

HAL Id: dumas-04601566

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04601566v1>

Submitted on 5 Jun 2024

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

Peini XU

Les estampages chinois de la collection du
musée Cernuschi

Mémoire de recherche

(2^{de} année de 2^e cycle)

En histoire de l'art appliquée aux collections

présenté sous la direction de

M. Alain THOTE

M. Maël BELLEC

Octobre 2020

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

CC BY NC ND



Avant-propos

Mon amour pour l'art chinois est né de chaque regard profond que j'ai porté sur des pièces dont la grande valeur iconographique et historique n'est pas toujours d'une appréhension immédiate. Effectuer des recherches sur l'art chinois était pour moi une grande chance, puisque cela m'a permis de me plonger dans l'histoire de mon pays natal. Cette histoire manque souvent d'attrait et perd de son charme pour un autochtone qui a connu un système éducatif privilégiant l'accumulation intensive de connaissances. Ces recherches m'ont toutefois permis d'aborder, avec davantage de patience et un esprit plus logique, cette longue histoire tourmentée aux pages quelquefois si poignantes.

La proposition de M. BELLEC, de consacrer mon mémoire de Master 2 à l'estampage chinois, a éveillé ma curiosité. Les quatre cents estampages de la collection du musée Cernuschi, à Paris, n'ont, en effet, pratiquement pas été étudiés depuis plus d'un siècle. Lorsque j'ai rédigé mon mémoire de Master 1 sur la peinture murale chinoise, j'ai acquis le goût pour un travail quasiment ex-nihilo, et ce goût s'est ici renforcé, chaque identification réussie étant la source d'un petit bonheur. L'estampage est une catégorie artistique qui ne m'était pas familière, et qui s'est révélée plus riche que je ne l'imaginais. La visite du musée Beilin, que j'ai effectuée au cours d'un voyage l'an dernier, m'a particulièrement impressionnée. Ma connaissance de ces pièces narratives s'est peu à peu enrichie, me donnant le sentiment de progresser d'une planéité vers une tridimensionnalité. La nature de mon objet d'étude m'a, en outre, permis d'enrichir mon expérience de la recherche, désormais plus approfondie qu'elle ne l'était en première année de Master.

La plupart des estampages restent tranquillement dans leurs pochettes et leurs cartons d'emballage, accompagnés d'informations limitées, laissées par les conservateurs. Au fur et à mesure où j'avançais dans l'identification de chaque pièce et dans l'étude des caractéristiques fondamentales de la collection des estampages du musée Cernuschi, avec l'espoir constant d'aller toujours le plus loin possible, j'ai affiné mes recherches et précisé la direction qu'elles devaient prendre. Les dossiers du musée étant incomplets, j'ai décidé de commencer mes recherches en prenant des photographies. M. BELLEC et moi-même avons parfois rencontré des difficultés dans cette entreprise, mais j'ai aussi recueilli les fruits des efforts que nous avons faits. La crise sanitaire, tout à fait inattendue, et les deux mois de confinement qu'elle a entraînés, ont été la source de soucis quotidiens jusqu'à la remise du mémoire en octobre. Il

est devenu problématique de se rendre à la bibliothèque et les conditions de mes recherches ont été limitées : j'ai ainsi été confrontée au risque de passer à côté de certaines sources récentes et aux difficultés d'accéder aux sources anciennes. Nous avons pris les photographies en plusieurs fois, dès l'année dernière et jusqu'au mois de septembre de cette année. L'espace limité des réserves, le matériel dont je dispose, et l'état des estampages ne m'ont pas permis d'obtenir des photographies réellement parfaites. Une fois ces photographies ont été prises, mes recherches ont véritablement commencé. Le plus grand défi a été de sélectionner sans cesse, parmi toutes les informations que je possédais, celles qui étaient les plus pertinentes, afin d'approfondir les axes de recherche que j'avais choisis sans m'en écarter. Les échanges avec M. THOTE et M. BELLEC m'ont permis de relever un autre défi, celui du plan de mon mémoire. Le classement des estampages pose un problème presque insoluble, dans la mesure où de petites imperfections subsisteront toujours quelle que soit la méthode adoptée. Enfin, la langue a constitué une difficulté supplémentaire puisqu'il fallait parvenir à une harmonie, dans la rédaction et dans la mise en page, entre le français, le chinois, et quelquefois le sanscrit, qui se croisent dans le texte, et auxquels s'ajoute le chinois ancien qui a lui aussi parfois été un obstacle.

En raison de la longueur de ce mémoire, dont l'objectif est complexe, et de la coexistence de plusieurs langues, j'ai adopté certaines règles, afin de faciliter la lecture et de rendre l'ensemble plus fluide.

1. Dans le souci d'utiliser les mots les plus appropriés et les plus précis, en conservant seulement leur sens littéral, mais aussi toutes leurs acceptions, qui permettent de mieux comprendre nombre d'éléments géographiques ou historiques particuliers, certains mots chinois ont été conservés tant il était difficile de leur trouver un équivalent en français. D'autres termes chinois ont, en revanche, été traduits en français, suivis d'une parenthèse dans laquelle figurent le terme en pinyin et les caractères chinois traditionnels. Ces termes sont rassemblés dans une liste terminologique à la fin du mémoire.
2. Quand il est indiqué de regarder à droite ou à gauche, cela signifie, sauf indication contraire, à droite ou à gauche par rapport à notre regard.

Les figures présentées dans le mémoire sont pour la plupart des photographies : certaines ont été réalisées par mes soins, dans les réserves, d'autres ont été faites par Mme

Pauline CHASSAING, et d'autres encore m'ont été confiées par le musée Cernuschi. Comme je dispose d'un matériel peu perfectionné, je n'ai pas toujours eu la possibilité de respecter les dimensions des estampages, surtout lorsqu'ils étaient de grande taille. J'ai utilisé des logiciels pour rétablir leurs proportions sur la base du calcul des tailles fournies par le musée. Il n'en reste pas moins qu'en raison de la lumière, la couleur de la photographie ne reproduit pas forcément tout à fait ce qui est visible à l'œil nu.

Quelques figures dans l'annexe contiennent plusieurs estampages. Le but de ces figures est de synthétiser une partie de la collection de manière visuelle et directe. La proportion entre les différents estampages est alors ignorée, principalement en raison du temps limité dans lequel ce mémoire devait être réalisé.

Remerciements

J'adresse mes profonds remerciements à toutes les personnes qui m'ont aidée dans la réalisation de ce mémoire.

Je voudrais tout d'abord remercier mes directeurs de mémoire : M. Alain THOTE, directeur d'études émérite à l'École Pratique des Hautes Études (section des Sciences historiques et philologiques), co-rédacteur en chef de la revue *Arts Asiatiques* ; et M. Maël BELLEC, conservateur des sections des arts chinois et des arts coréens du musée Cernuschi. Ils m'ont accompagnée pendant mes recherches et m'ont prodigué des conseils judicieux avec patience et respect, tout en me laissant une grande liberté. La lumière du phare éclaire la nuit, et guide celui qui est en route avec un vent tiède. J'aimerais aussi insister sur la disponibilité de M. BELLEC : j'ai pu, grâce à lui, et à de très nombreuses reprises, avoir accès à des œuvres de différentes réserves et les prendre en photographie.

Je souhaite tout particulièrement remercier M. Jean-Pierre DRÈGE, directeur d'études émérite à l'École Pratique des Hautes Études (section des Sciences historiques et philologiques) pour ses précieux conseils, qui ont contribué à alimenter ma recherche.

Je voudrais aussi remercier toutes les personnes qui, avant moi, ont consacré leurs recherches aux estampages : elles ont, en quelque sorte, fil après fil, tissé une toile magnifique, un espace de rêve, où brillent l'esprit de sagesse et l'adoration d'un art prouvant l'existence intellectuelle des hommes. Pour les mêmes raisons, j'adresse également mes remerciements à tous ceux qui se consacrent à la protection de ces œuvres.

Je souhaiterais également adresser toute ma gratitude à Mme Pauline CHASSAING : son très bon mémoire et le projet qu'elle a mené, pour la restauration d'une partie des estampages de la collection du musée Cernuschi, m'ont guidée dans mes recherches.

Je souhaite remercier Véronique, qui a relu mon mémoire, pour ses très bonnes corrections et ses conseils judicieux, prodigués avec beaucoup de patience.

Enfin, je désire remercier ma famille et mes amis qui m'ont apporté leur soutien inestimable tout au long de mes recherches.

Table des matières

AVANT-PROPOS	1
REMERCIEMENTS	4
INTRODUCTION	7
PARTIE I : L'ESTAMPAGE ET SON ORIGINAL LAPIDAIRE	14
A. À PROPOS DE L'ESTAMPAGE	14
1. <i>Histoire de l'estampage chinois</i>	14
2. <i>Technique de fabrication</i>	16
3. <i>Spécificité de l'estampage</i>	20
B. HISTOIRE DE LA PIERRE GRAVÉE	21
1. <i>Les beijie</i>	23
2. <i>Les pierres religieuses figurées</i>	26
3. <i>Les moya</i>	28
4. <i>Les jingchuang</i>	28
5. <i>Pierre destinées aux pratiques funéraires</i>	30
6. <i>Les huaxiangshi</i>	31
7. <i>Les huaxiangzhuan</i>	34
8. <i>Les tombeaux rupestres</i>	36
PARTIE II : ESTAMPAGES FUNERAIRES	37
A. TOMBEAUX RUPESTRES.....	37
B. LES SIX COURSIERS DU MAUSOLEE ZHAOLING.....	52
C. LES HUAXIANGZHUAN	67
D. LES ESTAMPAGES DE LA PROVINCE DU SHANDONG	69
1. <i>Wushi ci</i>	69
2. <i>Autres estampages de la province du Shandong</i>	84
3. <i>Estampages à l'identité moins claire</i>	89
E. PROVINCE DU JIANGSU, PORTE DU SHEYANG	91
PARTIE III : ESTAMPAGES A L'IMAGE CREEE BOUDDHIQUE	93
A. PRESENTATION	93
B. ESTAMPAGES DES DYNASTIES DU NORD	96
C. ESTAMPAGES DE LA DYNASTIE TANG	110
D. ESTAMPAGES DE LA DYNASTIE QING	113
E. ESTAMPAGES A L'IDENTITE MOINS CLAIRE	116
PARTIE IV : ESTAMPAGES ET STELES CALLIGRAPHIQUES ET ICONOGRAPHIQUES	120
A. ESTAMPAGES ET STELES CALLIGRAPHIQUES.....	120
1. <i>Estampages consacrés à l'histoire du musée Beilin</i>	121
2. <i>Estampages à caractère politique</i>	127
3. <i>Estampages à caractère religieux</i>	130
4. <i>Estampages consacrés à un personnage historique</i>	133
5. <i>Estampages consacrés à la nature</i>	139
6. <i>Estampages aux caractères calligraphiques de très grand format</i>	146
7. <i>Estampages offerts par Laurent Long</i>	148

B. ESTAMPAGES ET STELES ICONOGRAPHIQUES	150
1. <i>Cartes</i>	151
2. <i>Estampages aux sujets politiques</i>	155
3. <i>Estampages aux sujets religieux</i>	157
4. <i>Représentations des règnes animal et végétal</i>	161
CONCLUSION	165
TERMINOLOGIE	171
BIBLIOGRAPHIE	172

Introduction

« Les Chinois, certes, s'intéressèrent dès une époque fort ancienne à leurs antiquités nationales. Ils en compilèrent de beaux catalogues rehaussés d'une abondante illustration par voie d'estampages. »¹ écrit Vadime Elisseeff. Les estampages en Chine comptent parmi les représentants de l'art local : ils reflètent non seulement des arts particuliers, mais également toute une histoire politique, sociale, économique et quotidienne. L'estampage est un intermédiaire qui véhicule souvent l'information sur un objet difficile d'accès pour la plupart des gens. Collectionner des estampages correspond tout naturellement au désir de copier et fixer le contenu d'un original dont l'approche n'est guère aisée, au souhait ardent de connaître profondément le passé en considérant chaque pièce comme un être vivant. D'où vient-elle ? Qui est-elle ? Quelle est sa mission ? Est-elle seule ? Où va-t-elle ? Un estampage, une histoire, une passion et une découverte.

Le musée Cernuschi a acquis environ quatre cents estampages chinois depuis le début du XX^e siècle. La plupart des pièces de ce fonds sont dans un bon état de conservation. L'acquisition de ces œuvres est intimement liée à l'histoire du musée. Propriété du banquier, voyageur et collectionneur Henri Cernuschi (1821-1896), patriote italien naturalisé français, le musée était, à ses débuts, un hôtel particulier de l'avenue Vélasquez : il accueillait notamment les œuvres qu'il avait rapportées de son voyage autour du monde, effectué de 1871 à 1873.² À cette époque, l'Asie, et plus particulièrement l'Extrême-Orient, n'était pas vraiment à la mode, sauf le Japon, considéré comme une source d'inspiration. Elle attirait surtout les esprits curieux et aventureux. H. Cernuschi fut en somme un précurseur, qui ne se refusa jamais la possibilité de côtoyer des œuvres d'une beauté profonde. Le musée, qui a hérité de son goût pour la liberté, poursuit une politique d'acquisition alliant toujours souplesse et ouverture d'esprit.

Le musée Cernuschi possède un nombre d'estampages chinois relativement peu important par rapport aux autres grandes collections, ainsi la bibliothèque nationale de Pékin ou la bibliothèque Fu Sinian de l'Academia Sinica à Taiwan. À Paris, l'Institut des hautes études chinoises du Collège de France dispose d'environ 700 pièces, et l'École française d'Extrême-Orient de 379 pièces, soit presque autant que le musée Cernuschi. Bien que le

¹ SEGALEN, 1995, p735

² DAVOLI, 2008

fonds de ce musée soit peu important quantitativement, il n'en est pas moins digne d'éloges en raison de sa richesse iconographique, de la variété des sujets abordés, des relations qui unissent les estampages, et de la qualité de conservation de ces pièces, en dépit des changements d'environnement qu'elles ont subis depuis leur création.

Dès le premier regard, bien avant le début de nos recherches, il nous est apparu que chaque estampage narrait une aventure. Certaines pièces partagent un même sujet ou un même style, d'autres peuvent être assemblées en une scène, d'autres encore proviennent d'un même lieu et permettent de reconstituer l'histoire de ce lieu. L'identité de chaque estampage, les relations entre les estampages, les caractéristiques du fonds du musée Cernuschi sont ainsi trois questions essentielles, indissociables l'une de l'autre. Le but de ce mémoire est d'enrichir le plus possible le dossier de chaque estampage, de placer chaque pièce dans un réseau de relations dévoilant l'histoire de leurs originaux, et de déduire les caractéristiques du fonds du musée Cernuschi.

Deux estampages sur tuile (M.C.2011-15, M.C.2016-47) et une pièce réalisée à partir d'une pierre de l'époque Han (M.C.2016-48), qui ont été offerts par Laurent Long, ont été étudiés dans les dossiers du musée : nous ne les évoquerons donc pas ici. Précisons toutefois que le M.C.2011-15 présente deux tuiles gravées de caractères signifiant la bonne fortune, typiques de l'époque Han ; le M.C.2016-47 montre deux tuiles de gouttière Qing d'une antéfixe de l'époque Han ; la pierre du M.C.2016-48 a un motif plus stylisé.

En outre, deux estampages sur bronze (M.C.8762A, M.C.8762B) ne seront pas examinés dans notre corpus car ils ont déjà été étudiés par Pauline CHASSAING. Ces deux estampages sur bronze ont été réalisés par la technique du *quanxingta* (全形拓, estamper l'apparence complète d'un objet en trois dimensions). On considère que cette technique a été créée vers le XIX^e siècle, sous la dynastie Qing, par Ma Qifeng (馬起鳳, vers 1800-1861). Deux méthodes prévalent : l'estampage des différentes parties d'un objet et leur assemblage sur papier, ou le dessin de l'objet en perspective sur papier, suivi de l'estampage. Le M.C.8762A montre un *Huan pan* (寰盤), dont l'original date de la fin de l'époque des Zhou de l'Ouest (西周, 1050-771 av.J.C.) ; le M.C.8762B présente un *Gebo gui* (格伯簋), dit aussi *Pengsheng gui* (棚生簋), dont l'original date du milieu de l'ère des Zhou de l'Ouest.³ Deux

³ 1. Rapport d'inventaire par Pauline Chassaing, dossier du musée Cernuschi

2. Digital Archive of Bronze Rubbings, Institute of History and Philology, Academia Sinica :

sceaux apposés sur chaque estampage indiquent que les bronzes ont fait partie de la collection de la famille Ruan (阮氏) et qu'ils ont été faits par Wang Lisheng (王麗生). Selon l'ouvrage *Qing baileichao* (清稗類鈔),⁴ du lettré Xu Ke (徐珂, 1869-1928), « il est difficile de faire un estampage du type *quanxingta* sur les bronzes. Les estampages faits à partir des bronzes originaux collectionnés par la famille Ruan sont rares. Beaucoup sont faits à partir d'une copie en pierre ou en bois. Les plus authentiques ont une tonalité moins harmonieuse, sur certains d'entre eux, l'extrémité des traits des caractères est moins nette. » Il n'est guère possible de dire si les estampages M.C.8762A et M.C.8762B proviennent d'originaux ou non : leur couleur est relativement uniforme, mais les caractères un peu flous à certains endroits nous rappellent tout à fait ce que est précisé dans *Qing baileichao*.

L'étude des estampages nécessite d'aborder une question importante, celle de l'authenticité, notion ambiguë s'il en est. En principe, un estampage est une reproduction sur papier de la surface d'un objet. On peut donc, en théorie, en faire autant que l'on souhaite, et tous ces estampages seront authentiques. En réalité, un estampage ne se définit pas juste par le transfert d'informations d'un objet sur un autre : l'original et la technique utilisée doivent être pris en compte. Il faut tout d'abord savoir si cet original est authentique. S'il est faux, l'estampage lui aussi sera considéré comme faux par rapport aux estampages réalisés à partir de la matrice originale, souvent appelés « estampages en *yuan ta* » (原拓)⁵. Il faut ensuite s'intéresser à la technique employée. Pour les collectionneurs et les experts qui observent la tradition la plus pure, aucun trait peint n'est autorisé sur un estampage : n'est considérée comme tel qu'une œuvre élaborée par cette seule technique.⁶ Il est enfin indispensable, quand on parle d'authenticité, de s'intéresser à l'estampeur. Les estampages doivent être différenciés selon les mains qui les ont réalisés. Si un estampeur réputé a son propre style, très évident, les œuvres faites par des imitateurs ne sont absolument pas considérées comme des œuvres

pour l'estampage du *Huan pan*:

https://ndweb.iis.sinica.edu.tw/rub_public/System/Bronze/Search/detail.jsp?Rubbing_ID=2755&Record_NO=23

pour l'estampage du *Gebo gui*:

https://ndweb.iis.sinica.edu.tw/rub_public/System/Bronze/Search/detail.jsp?Rubbing_ID=2754&Record_NO=20

5

3. *Huan pan*, collection du musée de la Cité Interdite

<https://www.dpm.org.cn/collection/bronze/228223.html>

Gebo gui, collection du musée national de Chine à Pékin

http://www.chnmuseum.cn/zp/zpml/201812/t20181218_26169.shtml

Consulté le 6 octobre 2020

⁴ XU, 1982

⁵ BAI, 2013, p.92

⁶ GUO, 2014, p.145-153

authentiques. La qualité d'un estampage dépend donc de plusieurs facteurs et varie : s'il a été réalisé à partir d'un original précieux, si son contenu n'a pas été modifié et si rien n'a été ajouté ultérieurement, s'il a été fait très tôt, et porte ainsi moins de traces de dégradation, si un lettré a apporté sa contribution, sa valeur n'en sera que plus grande.

Ce mémoire a commencé par un travail de récolement. En combinant les listes établies par Pauline CHASSAING lors de son évaluation en 2016, les cartes réalisés par les conservateurs, et les dossiers du musée sur certains estampages, nous avons dressé une première liste destinée à guider nos travaux ultérieurs. Cette liste terminée, nous avons vu qu'il était nécessaire de prendre à nouveau des photographies : certaines faisaient défaut, d'autres n'étaient pas nettes dans les détails. Nous avons alors constaté que certains estampages étaient introuvables : ils avaient probablement été perdus au cours des périodes de récolement ou de restauration. Ainsi 16 estampages sont manquants (M.C.5251, M.C.5252, M.C.5253, M.C.5335, M.C.5350, M.C.5362, M.C.5373, M.C.5383, M.C.5385, M.C.5396, M.C.5402, M.C.5544, M.C.6427, M.C.10497, M.C.10527, M.C.10569). Tout en faisant les photographies, nous avons procédé à un classement en fonction du contenu des pièces. Nous les avons ainsi réparties en petits groupes et nous avons effectué nos recherches groupe par groupe. Nous avons également étudié l'histoire de l'estampage et l'histoire des pierres et briques qui servent de matrice, ce qui était indispensable dans la mesure où les pièces du musée Cernuschi proviennent de divers originaux. Comprendre la nature de l'original aide, en outre, à comprendre l'œuvre elle-même. Cette étude fondamentale et synthétique constitue la première partie de notre corpus. Les trois parties suivantes sont consacrées aux estampages de la collection, que nous avons classés selon trois critères de manière à prendre en compte la totalité de cette collection. L'une traite des estampages au sujet bouddhique. La suivante est consacrée aux estampages liés aux pratiques funéraires. La dernière étudie des estampages aux sujets variés, plutôt séculiers, avec un point commun : ils ont été réalisés à partir de stèles classiques ou de plaques de bois ou de cuivre. Précisons que les stèles religieuses figurées (*zaoxiang bei*, 造像碑), qui sont tout à fait particulières, mais dont la nature bouddhique prévaut, ont été classées dans la partie bouddhique.

Avant d'aborder l'étude approfondie des estampages, il nous paraît important de retracer l'histoire de la collection, qui nous apportera certainement des éléments sur l'origine de ces pièces. Le fonds du musée Cernuschi n'a pas été réuni en une seule fois. L'acquisition des estampages s'est faite au fur et à mesure. Plus de cent cinquante d'entre eux, c'est-à-dire

presque la moitié du fonds, viennent de différents dons. Onze donateurs ont été enregistrés dans les dossiers du musée.

1. Édouard Chavannes (1865-1918), sinologue, a fait deux dons *** au musée : 8 pièces la première fois en 1911 (M.C.5251-M.C.5258) ; 4 pièces la seconde fois en 1914 (M.C.5587-M.C.5590).
2. Adolphe Worch (1843-1915), antiquaire allemand qui a possédé des collections d'art chinois à Paris, a aussi fait deux dons au musée, en 1912 (M.C.5261, M.C.5262) et en 1914 (M.C.6313, M.C.6314). Il a offert au total 4 estampages.
3. Le don de Gaston Jessé-Curély (1876-1958) en 1912 compte un nombre considérable d'estampages, qui apparaissent sous 80 numéros d'inventaire, soit au total 83 pièces selon la manière de chiffrer utilisée dans ce mémoire (M.C.5331-M.C.5409, et M.C.5421). Il a également donné 5 autres pièces. (M.C.5551-5555) Son poste en Chine lui offrait la possibilité d'acquérir des œuvres. Il partit, en effet, en 1909 dans ce pays, en tant que secrétaire de troisième classe à la Légation de Pékin, et y resta environ deux ans.⁷
4. Victor Segalen (1878-1919), sinologue, entreprit trois voyages en Chine, en 1909, 1914 et 1917, et fit don de 4 estampages en 1914 (M.C.5636-M.C.5639).
5. Goloubev, dit Victor Goloubew (1878-1945), a offert au musée 6 estampages en 1914 (M.C.5604-M.C.5609). Il était professeur d'histoire de l'art oriental à l'École des langues orientales, puis à l'École Pratique des Hautes Études, et également membre de l'École française d'Extrême-Orient.
6. Maurice Michon a donné 8 estampages en 1921 (M.C.6006-M.C.6013).
7. Le don du couple Wannieck, en 1921, comprend 26 estampages (M.C.6160-M.C.6185). Léon Wannieck (1875-1931) et Marie-Madeleine Wannieck (1871-1960) ont également joué un rôle très actif à Paris grâce à leur galerie spécialisée dans l'art asiatique. Léon Wannieck fréquentait aussi le musée Cernuschi et fut membre, puis vice-président, de la Société des Amis du musée Cernuschi.⁸
8. Deux estampages sur bronzes ont été donnés par Miss Humphrey en 1950, et sont entrés dans la collection du musée en 1956 (M.C.8762A, M.C.8762B).
9. Jean-Michel Beurdeley a fait deux dons : un don de 2 pièces en 1997 (M.C.9945A, M.C.9945B) et un don de 3 pièces en 1998 (M.C.10677-M.C.10679). Il a ouvert, à Saint-Germain-des-Prés, une galerie spécialisée dans les arts d'Extrême-Orient.

⁷ GENEVOIS, 2019, p.10-11

⁸ ROBIN, 2019, p. 1-4

10. Paul Mallon (1884–1975), qui était un marchand d’art spécialisé dans l’art asiatique, a donné un estampage au musée (M.C.5612).
11. Laurent Long (1962-) a donné plusieurs estampages au musée en 2011 (M.C.2011-10 – M.C.2011-17) et en 2016 (M.C.2016-47, 2016-48). Il collectionne les œuvres chinoises et son Studio des Pensées-fraîches est bien connu.

Tous les donateurs que nous avons cités ont entretenu des liens plus ou moins étroits avec l’Asie. Ils ont tissé une sorte de réseau, tout en étant parfaitement intégrés au milieu artistique parisien. Les échanges et les acquisitions d’œuvres étaient alors monnaie courante. Ainsi le couple Wannieck avait installé un bureau à Pékin pour rechercher des pièces. La plupart de ces collectionneurs sont allés sur place dans l’espoir de nouvelles découvertes. Édouard Chavannes mérite ici une attention toute particulière en raison de ses missions archéologiques en Chine. Chavannes est bien le maître de la sinologie française. Il a séjourné deux fois en Chine, en 1893 et en 1907, et publié un nombre considérable d’ouvrages où il expose les résultats de ses recherches. Il a laissé son empreinte dans des régions très importantes, riches en œuvres artistiques des temps anciens, ainsi par exemple les provinces du Henan et du Shandong, qui étaient le but principal de son premier voyage. Il est également allé, à l’occasion de son second voyage, dans les provinces du Shanxi et du Shaanxi. Ses découvertes et acquisitions ne sont pas le fruit du hasard. Il connaissait déjà l’existence des pierres du *Wushi ci* (武氏祠) avant de se rendre sur place, et savait que l’estampage était utilisé comme un outil destiné à diffuser l’information. À son arrivée dans la province de Canton, au mois de janvier 1891, des marchands sont venus lui offrir des estampages sur le *Wushi ci*. Il les a achetés et a décidé d’aller sur le site pour vérifier leur authenticité.⁹ Il a également mentionné, dans *Les deux plus anciens spécimens de la cartographie chinoise*,¹⁰ qu’il avait pu se procurer la collection complète des estampages de la Forêt des stèles, musée épigraphique nommé « musée Beilin » (碑林). Il est revenu au musée Beilin à Xi’an lors de son second voyage. Il a indiqué que « l’estampage est en Chine un véritable procédé industriel d’imprimerie. » Dans *Mémoires concernant l’Asie orientale : (Inde, Asie centrale, Extrême-Orient)*¹¹ il explique que les deux cartes qu’il a décrites dans *Les deux plus anciens spécimens de la cartographie chinoise* sont, en fait, gravées sur le recto et le verso d’une pierre qui semble destinée à être vue à travers un estampage. Il mentionne aussi 4 estampages

⁹ CHAVANNES, 1893, Introduction, p.I-III

¹⁰ CHAVANNES, 1903, p.1, note 2

¹¹ CHAVANNES, 1913, p.20-21, note 1

cartographiques dont les originaux sont des stèles de la ville de Suzhou (蘇州), qui lui ont été envoyés par un ami japonais, le professeur Sakaki.¹² En outre, d'après *Mission archéologique en Chine septentrionale*, publié en 1909, il est probable que Chavannes ait fréquenté des marchands ou recruté des estampeurs locaux. Le recrutement des estampeurs, notamment ceux qui possédaient une très bonne technique, n'était pas rare. Ainsi le collectionneur Wu Dacheng (吳大澂, 1835-1906), qui prêtait une grande attention à la qualité des estampages, avait l'habitude de faire appel à un estampeur réputé quand il souhaitait faire réaliser une pièce. L'achat, ou les échanges, entre amis étaient des pratiques essentielles dans l'acquisition d'estampages à l'époque Song. À l'époque Qing, en revanche, il était beaucoup plus courant d'aller sur place et de faire l'estampage, ou de copier les contenus, à partir de l'original, directement, soi-même, ou avec le concours d'un estampeur. Les collectionneurs qui ne pouvaient se rendre sur place demandaient souvent à un estampeur renommé d'aller sur le site pour effectuer leur travail.¹³ Il est intéressant de connaître le parcours exact de chaque pièce : cela permet en effet de vérifier son authenticité. Le parcours d'un estampage est pourtant difficile à déterminer, sauf si son original est très connu et rare, et si les collectionneurs y ont apposé des sceaux. Les informations sur le parcours d'un estampage sont souvent disponibles sur les sites des musées ou dans des catalogues. La date la plus importante est celle de l'original, la date précise de la fabrication de la pièce est souvent plus floue. Au cours de notre étude nous avons trouvé sans difficulté la provenance et la date de l'original de nombre d'estampages grâce aux informations liées aux dons et aux publications de Chavannes. En outre, certains sujets iconographiques et inscriptions ont été relativement faciles à reconnaître.

¹² *Ibid.*, p.22

¹³ BAI, 2013

Partie I : L'estampage et son original lapidaire

A. À propos de l'estampage

1. Histoire de l'estampage chinois

Les épigraphistes et les collectionneurs ont un attachement profond pour l'estampage, qu'ils considèrent comme « la mue de cigale et l'incarnation des patrimoines ».¹⁴ L'apparition de l'estampage a joué un rôle historique majeur dans l'épanouissement de la civilisation chinoise. La présence d'esprits brillants, dans de nombreux domaines, a concouru à l'émergence d'une transcription matérielle et d'une communication plus fluide. Grâce à l'estampage, les informations ont été transmises avec davantage de facilité, et pour ainsi dire fidèlement. La réalisation d'estampages a été favorisée, dès l'époque Song (960-1279 ap.J.C.), par deux facteurs essentiels : la passion de la calligraphie et le développement de l'épigraphie. L'estampage reproduit les surfaces précieuses des pierres, des bronzes, entre autres supports, dont il est une version simplifiée. Il constitue aujourd'hui une source de connaissance primordiale d'objets à la valeur patrimoniale multiple, qui bien souvent ont disparu au fil du temps, pour des raisons artificielles ou naturelles. Relativement petit et léger, facile à transporter et à conserver en dépit de possibles dégradations de ses composants, l'estampage permet ainsi de reconstruire une histoire matérialisée.

Actuellement le terme « estampage » se traduit par deux termes chinois : « *ta pian* » (拓片, pièce faite en estampant) et « *ta ben* » (拓本, volume fait en estampant). Ces termes, tirés de l'œuvre *Stèle du fonctionnaire Liu Kuan* (*Ba Liu Kuan Bei*, 跋劉寬碑) de Huang Bosi (黃伯思, 1079 – 1118), datant de l'époque Song,¹⁵ indiquent clairement qu'un estampage est une pièce, ou un volume, réalisé grâce à la technique du même nom. Le terme *da ben* (打本, volume fait par tapement) a, quant à lui, été utilisé à l'époque Tang (618-907

¹⁴ GUO, 2008, p.488

¹⁵ YUAN, 2019, p.58-62

Version de la bibliothèque nationale et numérique de Chine :

<http://www.nlc.cn/newhxjy/wjsy/wjls/wjqcsy/wjd27q/d27qjycx/201011/P020101124377119176906.pdf>

Consulté le 19 mai 2020

ap.J.C.). Certains ouvrages anciens mentionnent également un autre caractère, « ta (搨) », qui a la même prononciation que « ta (拓) », et quelquefois le même sens, mais qui peut aussi désigner la copie d'une œuvre par l'application d'un papier calque sur la surface originale.¹⁶ Selon le *Nouveau Livre des Tang* (新唐書),¹⁷ trois fonctionnaires, au palais impérial, étaient plus particulièrement chargés de copier les œuvres précieuses avec cette technique.

D'après les *Livres des Sui* (*Suishu*, 隋書), la fabrication d'estampages est attestée à l'époque Sui (581-618 ap.J.C.). L'auteur précise, en effet, que "les estampages transmis depuis les temps anciens sont toujours conservés au palais dans un département spécial."¹⁸ Les estampages existaient donc probablement avant l'avènement de la dynastie Sui. Dans l'ouvrage *Histoire de l'archéologie chinoise*, Wei Juxian en déduit que la technique de l'estampage était déjà connue vers l'époque Liang au VI^e siècle.¹⁹

L'œuvre estampée reproduit en quelque sorte la surface d'un objet, qu'elle restitue fort bien : elle en offre ainsi une réplique fidèle. L'objet concerné peut être une pierre, une brique, un bronze ou même un rocher, dont la surface plutôt dure permet l'application de papier, indispensable à la réalisation de l'estampage. L'effet produit par celui-ci est très particulier, alliant simplicité et netteté, puisque l'encre montre ce qui est en relief, tandis que ce qui est concave reste blanc. Le contact étroit du papier avec l'objet, ou « matrice », permet une reproduction matérielle à l'identique. Même les traces naturelles sur les matrices peuvent apparaître sur le papier, ainsi par exemple, la trace de la dégradation naturelle d'une pierre.

L'histoire de l'estampage dans la Chine ancienne est indissociable de celle de l'encre et du papier. Après les découvertes de Cai Lun (蔡倫, ?-121 ap.J.C.) qui, sous la dynastie des Han de l'Est (25-220 ap.J.C.), perfectionne la technique de fabrication manuelle du papier, ce dernier remplace graduellement le bambou et le bois. Il est alors léger, d'une qualité relativement bonne, et se transporte facilement. L'encre a des origines plus lointaines encore.

¹⁶ ZHOU, 2004, p.1-2

¹⁷ OUYANG, 1975, vol.47, Zhi 37, Baiguan 2, p.1210

¹⁸ WEI, 1973, vol.32, Zhi 27, Jingji 1, p.947

“又後漢鑄刻七經，著於石碑，皆蔡邕所書。魏正始中，又立三字石經，相承以為七經正字。後魏之末，齊神武執政，自洛陽徙于鄴都。行至河陽，值岸崩，遂沒于水。其得至鄴者，不盈大半。至隋開皇六年，又自鄴京載入長安，置於秘書內省，議欲補緝，立於國學。尋屬隋亂，事遂寢廢，營造之司，因用為柱礎。貞觀初，秘書監臣魏徵，始收聚之，十不存一。其相承傳拓之本，猶在祕府。並秦帝刻石，附於此篇，以備小學。”

¹⁹ GUO, 2008, p.480. L'auteur mentionne à cette page : WEI, 1965, p.63 : “據此梁時已會拓碑了。”

Des bâtons d'encre ont été découverts dans les tombeaux de la période des Royaumes combattants (V^e siècle av.J.C.-221 av.J.C.), et des époques Qin et Han (Qin : 221 av.J.C.-207 av.J.C. ; Han : 202 av.J.C.-220 ap.J.C.), ainsi le tombeau n°56 de Jiudian, dans le district de Jiangling, situé dans la province du Hubei (湖北江陵九店 56 號墓).²⁰ Les ateliers de fabrication d'encre étaient nombreux à l'époque des Han de l'Est. Des fonctionnaires y géraient les réserves d'encre et de papier.²¹ Les deux types d'encre traditionnels : l'encre à base de suie du bois de sapin et de la fumée obtenue par l'huile.²² La première donne un aspect mat, et la seconde un aspect foncé, relativement brillant. Quand on parle d'encre, il faut toujours préciser son origine : sa qualité dépend, en effet, plus ou moins, de la personne qui l'a élaborée. Parmi les fabricants illustres, citons la famille Xi (奚氏), à la fin de l'ère Tang, dont le descendant célèbre Li Tinggui (李廷珪) vécut à la période des Cinq Dynasties (907-960 ap.J.C.),²³ ou encore Pan Gu (潘谷), actif sous les Song, vers le XI^e siècle.²⁴

2. Technique de fabrication

La technique de fabrication de l'estampage s'appelle en général « chuan ta » (傳拓, « chuan »: transmettre; « ta » : estamper). Elle n'a pratiquement pas changé depuis les temps anciens. Dans son *Poème à chanter du tambour de pierre* (*Shigu Ge*, 石鼓歌, VIII^e siècle), le poète Wei Yingwu (韋應物, vers 737-792 ap.J.C.), évoque les copies de textes réalisées avec du papier mouillé, et souligne l'effet noir et blanc qui apparaît tout de suite grâce à la manière de taper et de balayer utilisée.²⁵

²⁰ LI, 2015

<https://books.google.fr/books?id=lrjUDwAAQBAJ&pg=PT62&lpg=PT62&dq=戰國墓+墨塊&source=bl&ots=KCjIXtkooW&sig=ACfU3U3e3afzaBRNQTsSCnwh8Uc16Fdcmg&hl=zh-CN&sa=X&ved=2ahUKEwi4kP-EturpAhUPmxQKHcR6DxIQ6AEwAHoECAYQAQ#v=onepage&q=戰國墓%20墨塊&f=false>

Consulté le 19 mai 2020

²¹ ZHOU, 2004, p.3

²² SONG, 1644-1911, Danqing 16 (丹青第十六卷), face 44-47, encre

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52505781g/f363.image.double>

Consulté le 19 mai 2020

²³ BUSSOTTI, 2018, L'encre de Chine Si c'est un titre, il faut des italiques : *L'encre de Chine*

<https://heritage.bnf.fr/france-chine/fr/encre-article>

Consulté le 19 mai 2020

²⁴ ZHOU, 2004, p.59

²⁵ WEI, 1940, p.379

“今人濡紙脫其文，既擊既掃黑白分。”

<https://taiwanebook.ncl.edu.tw/zh-tw/book/NCL-000007997/reader>

Consulté le 20 mai 2020

En général, la fabrication d'un estampage n'est jamais un simple travail de reproduction. Elle comprend plusieurs étapes précises, susceptibles de conférer des effets différents selon les estampeurs, les matériaux employés et l'environnement du travail.

La première étape commence par un nettoyage soigneux de la surface de la matrice avec des outils adéquats, par exemple une petite brosse : enlever les poussières et les salissures permet en effet d'obtenir, sur l'estampage, des motifs plus clairs et relativement plus proches de l'original. On procède ensuite à une sorte de faux collage du papier sur la matrice grâce à un produit liquide. Ce peut être de l'eau, mais il est préférable d'utiliser le liquide de « *baiji* » (orchidée jacinthe, *Bletilla striata*). Selon l'*Abrégé de Materia Medica* (*Bencaogangmu*, 本草綱目), ouvrage du médecin Li Shizhen (李時珍, 1518-1593), le *baiji* (白笈) a un rhizome blanc, à l'origine du terme « *baiji* ». ²⁶ Il est recommandé de préparer le liquide de *baiji* le jour même du travail ou la veille, pour éviter qu'il ne perde sa viscosité. Ce liquide, mélange d'eau et de poudre de *baiji* porté à ébullition, doit avoir une texture semblable à celle de la colle. Sa concentration en *baiji* dépend du type de matrice et du degré de dégradation de celle-ci. ²⁷ Le papier peut être humidifié à l'avance, mais on peut aussi l'humecter par vaporisation après son application délicate sur la matrice. ²⁸

Comme nous l'avons déjà mentionné, l'un des éléments essentiels dans cette technique est le papier, qui n'a cessé de gagner en qualité au fil du temps, les plus hauts dignitaires utilisant toujours le meilleur. On se servait, à l'origine, de papiers en fibres, faits à la main, dont la matière première varie selon les époques : écorce de mûrier, de santal bleu, d'abutilon, etc. Le papier Xuan, apparu à l'époque Tang, est souvent mentionné. Il est renommé, dans l'histoire de l'art chinois, en raison de sa texture et de sa qualité. L'écorce de bois de santal bleu le rend plus résistant et d'une manipulation plus facile. Sa souplesse et son épaisseur sont également satisfaisantes. On distingue deux types de papier Xuan : le *shengxuan* (生宣, traduction littérale : papier Xuan cru, sans ajout d'alun) et le *shuxuan* (熟宣, traduction littérale : papier Xuan cuit, avec ajout d'alun), qui se différencient, comme leurs noms l'indiquent, par l'ajout ou non d'alun. Mais il existe bien sûr, entre ces deux extrêmes, toute

²⁶ LI, 1782, vol.12, face 42

<https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=52814&page=185&remap=gb>

Consulté le 20 mai 2020

“時珍曰其根白色連及而生故曰白及...”

²⁷ DOU, 2012, p.96

²⁸ Chinese Stone Rubbing Collection—East Library, University of California, Berkeley

<http://www.lib.berkeley.edu/EAL/stone/rubbings.html>, last updated September 23, 2004

Consulté le 7 mars 2020

une gamme de papiers. En raison de l'absence d'alun, le *shengxuan* absorbe davantage le liquide, qui s'y répartit mieux. Il est plus souple et l'encre s'y exprime avec plus de richesse. Il a donc souvent été adopté, dans l'une ou l'autre de ses variétés, pour la réalisation d'estampages, notamment aux époques Song, Ming (1368-1644 ap.J.C.) et Qing (1644-1912 ap.J.C.).²⁹ Le papier choisi pour l'estampage dépend de l'objet concerné. En général, un papier très souple, fin et résistant, convient mieux à l'estampage de bronzes ou de pièces d'os oraculaires (il n'est pas forcément appliqué en aplat sur un objet qui porte des motifs assez minutieux et délicats). L'estampage d'une matrice aux reliefs relativement hauts exige souvent un papier résistant et souple. Le papier de Chengxintang (*Chengxintang zhi*, 澄心堂紙) est réputé pour sa finesse, sa résistance, sa brillance et sa souplesse. En raison de l'essor de l'épigraphie à l'époque Song, le papier utilisé pour l'estampage a souvent été strictement sélectionné. Les papiers Xuan et les papiers de Chenxintang étaient appréciés.³⁰ Le papier mianlian (*mianlian zhi*, 棉連紙), principalement fait de jeune bambou, est très en faveur actuellement, en raison de sa stabilité et de sa finesse.

Une fois le papier posé sur la matrice, il faut, en fonction de celle-ci, déterminer quel degré de force adopter pour gaufrer le papier en le moulant dans les creux gravés. On se sert pour cela de brosses. Pour un support solide, comme la pierre, on choisit souvent une brosse un peu dure, « *zongshua* » (棕刷, faite en palmier) pour broser le papier afin de l'aplatir, et une brosse « *dashua* » (打刷, brosse de tapement) pour taper et glisser le papier dans les creux. L'objectif est que le papier épouse parfaitement la surface de la matrice. Un marteau en bois, ou en caoutchouc, peut aussi être utilisé avec des matrices de plus grand format et d'une certaine dureté. Du feutre permet alors d'amortir le choc entre le marteau et le papier/la matrice. Procéder ainsi n'est toutefois pas recommandé. Même si la matrice est relativement dure, comme la pierre, des dommages artificiels sont inévitables si l'estampage se prolonge. L'application du papier semble simple, mais elle prend du temps, et exige de l'estampeur qu'il connaisse précisément l'œuvre même, et porte un regard acéré sur les détails où le papier doit épouser intimement la matrice.

Dès que le papier est à peu près sec, l'estampeur passe à l'étape suivante : l'application de l'encre. Le choix de l'encre pour l'estampage varie selon les époques, les lieux, et les souhaits des personnes concernées. En général, l'encre de la fumée obtenue par

²⁹ ZHOU, 2004, p.58

³⁰ ZHOU, 2004, p.58

l'huile est meilleure que celle de suie du bois de sapin. L'estampeur prépare l'encre, et en imprègne, grâce à un pinceau, une plaque ou un coussinet de tissu, le plus souvent fait de coton, enveloppé dans un tissu à la trame régulière et délicate (il doit absorber l'encre et bien la restituer). L'estampeur applique la plaque (*mo ban*, 墨板), ou ce coussinet (*ta bao*, 拓包), dit encreur, contre le coussinet principal, pour contrôler la quantité d'encre. Il frotte ensuite l'encre sur le papier avec le coussinet principal. La plaque d'encre est couramment employée dans la province du Shaanxi : pour que le coussinet absorbe une grande quantité d'encre, elle est souvent en bois moins hydrophile. Un brouillon peut être placé à côté afin de vérifier la quantité d'encre et sa qualité. Quand l'encre est prête pour l'encrage, l'estampeur tape doucement, à un rythme régulier, la surface encrée du coussinet sur le papier. Son geste doit être vif et net. La première fois, il est préférable que l'encre ait un rendu assez léger et révèle sensiblement les motifs. Le tapement doit être répété jusqu'à ce que l'estampage produise l'effet adéquat, et restitue clairement et nettement la surface de la matrice. Le coussinet doit être déplacé selon des règles précises, en général de gauche à droite, en commençant par la partie sans motif. À chaque tapement la surface encrée doit empiéter d'un tiers sur l'empreinte du tapement précédent.³¹ La technique du tapement (*puta fa*, 扑拓法) est apparue vers l'époque des Song du Sud (1127-1279 ap.J.C.). Elle est plus facile à réaliser que la technique par frottement (*cata fa*, 擦拓法) longtemps utilisée auparavant. Cette dernière est d'une maîtrise délicate : si trop d'encre est appliquée, les crêtes des creux gravés peuvent ne pas être nettes.

Une fois l'encrage terminé, on enlève doucement le papier. La conservation de l'estampage dépend de son propriétaire et de son usage. En général, on conserve un estampage en le pliant, tout simplement, comme un journal. Plusieurs possibilités s'offrent toutefois à toute personne, ou toute institution, désireuse de conserver des estampages très anciens et d'une valeur particulière, puisqu'ils peuvent être pliés, enroulés, doublés ou encadrés. Cette dernière solution est souvent choisie pour une décoration intérieure ou une exposition artistique. Les propriétaires, si ce sont des professionnels ou s'ils sont fortunés, créent souvent un environnement de conservation stable et adéquat pour ces œuvres, grâce à des appareils qui empêchent leur dégradation artificielle ou naturelle. Parmi les facteurs essentiels qui doivent être pris en compte, citons la lumière, la température, l'humidité

³¹ YUAN, 2019, p.58-62

Version de la bibliothèque nationale et numérique de Chine :

<http://www.nlc.cn/newhxjy/wjsy/wjls/wjqcsy/wjd27q/d27qjycx/201011/P020101124377119176906.pdf>

Consulté le 19 mai 2020

relative et la présence d'insectes. La durée de conservation d'un estampage dépend principalement de la matière qui le compose, de son histoire et de ses conditions de conservation. Un papier au vieillissement lent, une encre de bonne qualité, un parcours peu tourmenté (ainsi des manipulations peu fréquentes) et une conservation contrôlée par des machines perfectionnées garantissent sans nul doute, à un estampage, une longévité relative.

3. Spécificité de l'estampage

Les estampages noirs et blancs sont les plus répandus. Citons, parmi eux, le « *Wujinta* » (烏金拓, estampage au noir pur et brillant) et le « *Chanyita* » (蟬翼拓, estampage au noir léger, semblable aux ailes des cigales). Ces estampages se différencient par leurs nuances de noir. Comme leurs noms l'indiquent, le *Wujinta* est foncé, contrasté et brillant, tandis que le *Chanyita* est plus léger, plus clair, et requiert un travail plus délicat.³² Si le noir et blanc dominant, il existe toutefois des estampages d'autres couleurs. Le vermillon du cinabre n'est pas rare. Il est souvent employé, dans les temps anciens, pour les estampages initiaux après la réalisation ou la découverte d'une stèle, parce que cette couleur symbolise le bonheur.³³ L'œuvre *Chunhuagetie* (淳化閣帖), sous la dynastie Song, présente les premiers estampages en vermillon, cadeaux privilégiés de l'empereur à ses fonctionnaires proches.

La pratique de l'estampage est double. Si elle est excessive et suit un rythme intense, la matrice peut être endommagée. Ainsi par exemple la pierre, qui est relativement dure par rapport à d'autres matrices (telles que les os ou les monnaies), s'use peu à peu, surtout quand elle présentait déjà des fragilités internes. Si toutefois l'on procède à un nombre limité d'estampages, la surface de la pierre ne devient pas forcément trop sèche (seules les pierres très anciennes ne tolèrent plus d'être estampées). Dans la mesure où l'estampage est toujours susceptible de causer des dégradations, sa fréquence doit être bien contrôlée, et dépendre de l'état de la matrice.

Les changements d'environnement peuvent également modifier la matrice si elle n'est pas protégée d'une certaine manière. Dans le cas de la pierre, le terme « *shihua* » (石花, fleur

³² ZHOU, 2004, p.66

³³ YUAN, 2019, p.60

Version de la bibliothèque nationale et numérique de Chine :

<http://www.nlc.cn/newhxjy/wjsy/wjls/wjqcsy/wjd27q/d27qjycx/201011/P020101124377119176906.pdf>

Consulté le 19 mai 2020

de la pierre) est souvent utilisé pour décrire la partie blanche de l'estampage, qui évoque des fleurs épanouies, mais n'est pas identifiable en raison de la dégradation de la pierre. Les estampages tardifs témoignent assez clairement de cette dégradation, que n'importe quel phénomène naturel ou artificiel est à même de provoquer.

Certaines pierres originales ont été détruites au fil du temps. Au cours de l'histoire, des empereurs ont demandé de faire des répliques à partir d'estampages qui avaient été réalisés avant la disparition de la pierre, et qui avaient été conservés. Ces répliques différaient plus ou moins de l'original dans leur aspect extérieur, mais elles avaient un rôle primordial. Nos ancêtres accordaient une grande attention à ce qui était gravé sur la pierre : les œuvres calligraphiques étaient très demandées, et les estampages étaient indispensables à leur diffusion.

Actuellement, toutes les facettes d'un original précieux font l'objet du plus grand intérêt. Pour préserver les fonctions pédagogique et commémorative de ces œuvres sans les altérer, il n'est pas inhabituel, actuellement, de réaliser des répliques « officielles » à la demande des départements gouvernementaux concernés. Une fois tous les documents administratifs remplis, les répliques sont fabriquées selon des règles strictes à partir de l'œuvre originale, et reproduisent presque à l'identique l'état actuel de cet original (y compris les traces de dégradation de la pierre.). Chacune d'elle peut donc, tout à fait légitimement, servir de matrice d'estampages à usage éducatif ou commercial.

B. Histoire de la pierre gravée

La plupart des estampages du musée Cernuschi ont été réalisés à partir de matrices en pierre. Il nous apparaît dès lors important d'évoquer brièvement l'histoire de la pierre gravée en Chine. La présentation de certains types de pierres gravées est, en effet, essentielle à une meilleure compréhension de la collection d'estampages de ce musée.

La pierre est une composante essentielle du globe terrestre. Son histoire est donc intimement liée à celle des êtres vivants. Elle constitue un environnement original, avec lequel l'homme a peu à peu appris à coexister harmonieusement. À l'origine on se servait des pierres comme d'un matériau pratique qui améliorait la vie quotidienne : grâce à elles, on pouvait

faire du feu, chasser des animaux, et créer des outils ou des ustensiles. À l'époque préhistorique, l'état des connaissances étant limité, on pouvait observer le mystère de la nature, mais non le déchiffrer. La conscience de diverses facettes de la vie humaine s'est développée au fur et à mesure que les générations se sont succédé. La faculté d'exprimer sa pensée a suscité un désir d'enregistrement. Il est devenu possible de matérialiser ce qui était abstrait et de recourir au symbole, source de maîtrise, pour se protéger d'un monde encore plein de risques et mal connu. La pierre, en raison de sa nature, est un média spécifique dans la transmission des informations. La peinture rupestre (*yanhua*, 巖畫) joue ici un rôle exceptionnel. Cette forme d'enregistrement ne pouvait que s'imposer dans l'évolution de l'espèce humaine. Les grottes de Lascaux, en France, ou d'Altamira, en Espagne, en témoignent. La civilisation chinoise a utilisé la pierre relativement tardivement. Toutefois, près des régions de la Chine ancienne, le site de Damaidi (*Damaidi wenhua*, 大麦地文化), dans le Ningxia, région qui, à cette époque, n'appartenait pas à la Chine, en est un exemple insolite. Les motifs exprimés sur les roches ont été « dessinés » par les lignes, mais les outils durs, qui ont été utilisés, leur ont conféré un léger effet en creux, grâce auquel ils se détachent sur le fond de pierre. La culture de la pierre s'est développée dans certains points géographiques, elle a influencé définitivement les régions proches. Les pierres ne sont pas des supports faciles à travailler, ni à transporter. Mais les caractéristiques de bon nombre d'entre elles (dureté, vieillissement relativement lent) correspondent à la recherche d'éternité des peuples indigènes, à leur volonté de laisser une trace mémorielle de leur existence. L'aspect extérieur de la pierre contribue à donner du sens ; sa couleur, uniforme et harmonieuse, confère solennité et noblesse ; sa lourdeur la rend imposante et incontestable. Ceci explique peut-être pourquoi la gravure sur pierre a été pratiquée avec tant de passion dans les temps anciens en Chine. Des mesures politiques aux messages votifs, les Chinois des siècles passés ont laissé d'innombrables trésors lapidaires.

Les pierres gravées ont souvent été classées selon leur type et leurs caractéristiques. Ce classement a longtemps posé problème aux chercheurs. Selon les lieux et les époques, de multiples différences se faisaient jour. La définition d'un certain type de pierre n'était pas rigoureuse. Les noms pouvaient varier suivant les peuples. Les changements fréquents dans le détail des principes canoniques expliquent également les difficultés rencontrées. Certaines pierres gravées peuvent, semble-t-il, appartenir à plusieurs catégories. D'autres, en revanche, requièrent une classification plus subtile. Parmi les critères de classement retenus, citons l'inscription gravée, qui a la faveur de certains chercheurs, et l'aspect extérieur de la pierre,

qui est lui aussi privilégié. En raison de la complexité des travaux consacrés à ce classement, nous n'approfondirons pas ici cette question, qui n'est pas l'objet de notre mémoire. Il nous semble plus pertinent de présenter les types de pierres utilisés pour les estampages que nous étudions. Il nous apparaît également très important de préciser les termes techniques les plus courants, pour que leur emploi soit, par la suite, cohérent. Nous aurons recours, pour ces termes, à la transcription pinyin. Elle rend, certes, la lecture un peu difficile, mais sa présence dans un texte en français permet de réunir culture chinoise et culture française : conserver les dénominations originelles ne peut donc qu'être une source d'inspiration dans nos recherches.

1. Les beije

Il existe deux types de pierres gravées anciennes et connues. Le premier, nommé « *jie* » (碣), servait de support d'informations. D'ordinaire, il présente au moins une partie en demi-cercle (souvent il s'agit de la partie supérieure, qui est aussi plus petite que la partie inférieure). Les *Inscriptions sur tambours de pierre* (*Shiguwen*, 石鼓文), de la période des Royaumes combattants, en sont un exemple. Signalons que si ces pierres sont classées aujourd'hui dans le type « *jie* », à l'époque, comme la matrice lapidaire n'avait pas été traitée spécialement avant la gravure, on les désignait habituellement sous le terme de « pierre gravée » (*keshi*, 刻石), appellation plus simple et générale. À partir de l'époque Han, on a précisé quelque peu les principes canoniques de ces pierres gravées, et on a commencé à utiliser le terme « *bei* » (碑) pour décrire des pierres gravées et dressées, portant des inscriptions. Souvent plat, de forme parallélépipédique, le *bei*, qui servait principalement à l'enregistrement de textes, est devenu progressivement à la mode.

C'est sous la dynastie Qin que le *bei* a commencé à être utilisé pour fixer des informations. Le mot existait cependant auparavant : il désignait non seulement une stèle (terme réservé à la pierre³⁴), mais aussi une forme proche de celle-ci, fabriquée en bois. Le *bei* avait quatre fonctions principales : indiquer le temps solaire par le déplacement de l'ombre, attacher les animaux, décorer un palais ou une résidence, et aider à descendre et enterrer le

³⁴ La définition de « stèle » dans le dictionnaire *Le Robert* est : « Monument monolithe qui porte une inscription, des ornements sculptés.»

<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/stele#definitions>

La définition de « stèle » dans le dictionnaire Larousse est : « -Pierre dressée, parfois revêtue d'inscriptions ou de reliefs.

-Colonne brisée, cippe, plaque de pierre destinés à porter une inscription, le plus souvent funéraire. »

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/stèle/74573>

Consulté le 14 juin 2020

cercueil.³⁵ De ces fonctions anciennes, le *bei* de l'époque Han a souvent conservé un trou percé habituellement en sa partie sommitale, et destiné, en général, à faciliter le déplacement de la pierre. La fabrication du *bei* devint florissante sous les Han de l'Est pour deux raisons essentielles : la diffusion des outils en métal et le développement des pratiques funéraires. L'homme d'État, historien et lettré Ouyang Xiu (歐陽修, 1007-1072 ap.J.C.), dans son ouvrage *Jigulu bawei* (集古錄跋尾), mentionne que « les élèves et les fonctionnaires, à partir des Han de l'Est, ont érigé beaucoup de *bei* pour célébrer leur bonne conduite. »³⁶ L'enregistrement est devenu la fonction principale du *bei*, de sorte que le trou a disparu progressivement à cette époque. Sous les dynasties du Sud (420-589 ap.J.C.), Liu Xie (劉勰, 465-521 ap. J.C.) confirme, dans *l'Esprit de littérature en dragons ciselés* (*Wenxin diaolong*, 文心雕龍), que « l'épanouissement des *beijie* a commencé avec les Han de l'Est. »³⁷ Les termes *bei* et *jie* ont ainsi été peu à peu réunis pour former le terme « *beijie* » (碑碣), qui désigne des stèles gravées.³⁸ Ce terme générique est plus large que le simple terme *bei*, utilisé plus couramment, car le *beijie* comprend des formes antérieures au *bei* pris au sens actuel. Ces deux termes équivalent approximativement au nom « stèle » dans la langue française, qui est lui-même générique.

³⁵ XU, 2018

https://books.google.fr/books?id=rg61DwAAQBAJ&pg=PT38&lpg=PT38&dq=下棺&source=bl&ots=c_plGGxWok&sig=ACfU3U36zRZ39_rDdGPRoJ-4g0HpfRY2mA&hl=zh-CN&sa=X&ved=2ahUKEwi-a7sld7pAhWyyIUKHTGBCdsQ6AEwFnoECAoQAQ#v=onepage&q=下棺&f=false

Consulté le 31 mai 2020

³⁶ OUYANG, 1888

【宋文帝神道碑】

“...然自後漢以來，門生故吏更多相與立碑頌德矣。余家《集古》所錄三代以來鐘鼎彝盤銘刻備有，至後漢以後始有碑文，欲求前漢時碑碣，卒不可得，是則冢墓碑自後漢以來始有也...”

<https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=108630&page=217&remap=gb#宋文帝神道碑>

Consulté le 3 juin 2020

³⁷ LIU, 1368-1644

<https://ctext.org/wenxin-diaolong/zhs?searchu=碑碣>

Consulté le 12 juin 2020

La traduction du titre de l'ouvrage est empruntée à Marie BIZAIS,

BIZAIS, 2005. p. 249-267

www.persee.fr/doc/etchi_0755-5857_2005_num_24_1_1361

Consulté le 12 juin 2020

³⁸ 教育部國語推行委員會，《重編國語辭典修訂本》

Comité de la promotion du chinois sous l'égide du Ministère de l'Éducation, *Dictionnaire du chinois, version nouvelle*

<http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/cbdic/gsweb.cgi?o=dcbdic&searchid=Z00000014819>

Consulté le 3 juin 2020

Comme nous l'avons vu, les principes canoniques des stèles apparaissent, à un stade embryonnaire, sous les Han de l'Est. Il est alors de taille variable, et respecte au mieux la forme originale de la pierre (du calcaire, de préférence).³⁹ Il est souvent constitué de trois parties avec, de haut en bas : la tête (*bei shou*, 碑首), de forme pointue, en demi-cercle ou carrée, qui accueillait le titre et des décorations ; le corps (*bei shen*, 碑身), où se trouvaient le contenu principal et des décorations ; un soubassement (*bei zuo*, 碑座) supportant la stèle. La tête et le corps étaient souvent monolithes. Quant à la partie de la tête où était gravé le titre (*bei e*, 碑額), elle pouvait avoir des formes variées.

L'architecture de la stèle a été parachevée au cours des dynasties postérieures. Sous la dynastie Tang, trois types se sont imposés : la stèle, au soubassement en forme de tortue, à la tête décorée de dragons mythologiques sans cornes (*chi*, 螭) représentant, selon la légende, le deuxième fils du dragon ; la stèle à tête de dragon sans cornes, au soubassement cubique ; la stèle à tête en forme de toit en croupe (*wudian ding*, 廡殿頂),⁴⁰ très apprécié également, et susceptible d'être associé à n'importe quel soubassement existant. Le soubassement revêt ainsi souvent la forme d'une tortue (parfois associée à un serpent), qui évoque l'animal mythologique *xuanwu* (玄武), animal hybride moitié serpent et moitié tortue, protecteur du nord, capable de communiquer avec l'au-delà. Mais dans une autre version, il a l'apparence de *bixi* (赑屃), fils du dragon, qui se consacre au port de charges lourdes. En somme, la conception des stèles reflète la philosophie d'une époque où l'homme recherchait l'union avec la nature, et croyait dans une cosmologie selon laquelle le ciel était hémisphérique et la terre carrée.

L'architecture de la stèle est, en outre, liée au rang des fonctionnaires. Ainsi, dans le troisième volume de son ouvrage *Protocole de l'ère Kaiyuan de la dynastie Tang* (*Datang kaiyuan Li*, 大唐開元禮), le premier ministre Xiao Song (蕭嵩, ?-749 ap.J.C.) déclare :

³⁹ HE, 2015

<https://books.google.fr/books?id=pJ58DwAAQBAJ&pg=PT101&lpg=PT101&dq=东汉碑碣形制&source=bl&ots=Tk8AadfYvT&sig=ACfU3U1xgOYSK8xISDw845vEpfQ0NBSUPg&hl=zh-CN&sa=X&ved=2ahUKEwiH5oC06vzpAhVGXhoKHVeTBm0Q6AEwAXoECAAsQAQ#v=onepage&q=东汉碑碣形制&f=false>

Consulté le 12 juin 2020

⁴⁰ ZHANG Y, 2014, p.126

<http://www.namoc.org/xwzx/hzmt/2014/rbz/rbz201401/>

Consulté le 12 juin 2020

« Quand on dresse un *bei*, les fonctionnaires de cinquième catégorie⁴¹, au titre supérieur, sont autorisés à avoir une stèle à tête de dragon, avec un socle en forme de tortue ; sa hauteur ne dépasse pas neuf *chi*⁴². Les fonctionnaires de septième catégorie, au titre supérieur, peuvent avoir une stèle de forme pointue, au socle cubique ; la partie située au-dessus du socle mesure quatre *chi*⁴³. »⁴⁴ Le protocole, la pensée politique et l'idée de l'harmonie entre l'homme et la nature, sont au cœur de la conception de la stèle à l'époque. Au fil du temps, l'apparence formelle reste assez stable, mais la tête et le corps cessent d'être monolithes, et les trois parties de la stèle sont souvent réunies par un assemblage de tenons et mortaises.⁴⁵ Les détails décoratifs, quant à eux, évoluent continuellement.

Les inscriptions sur la stèle sont diverses. Ce sont principalement des écrits importants, voire même fondamentaux. Il peut s'agir de mesures politiques, de conseils d'officiers à un empereur, de textes canoniques des sages, de textes élogieux sur une personne ou un événement, de récits de voyage, de poèmes, ou encore de textes canoniques du bouddhisme. Mais la stèle peut également porter des représentations iconographiques, ainsi par exemple des cartes géographiques ou astronomiques.

2. Les pierres religieuses figurées

Le *beijie* forme une catégorie essentielle de pierres gravées. En raison de la diversité féconde de ses inscriptions et motifs, et d'une architecture dynamique, qui admet des variantes, le *beijie* a connu des formes dérivées. L'une d'elles, très particulière, est la stèle qui porte une image religieuse et sert à faire une offrande. Elle est désignée, en chinois, par le terme « *zaoxiang bei* » (造像碑). Le mot « *zaoxiang* » (造像) peut se traduire littéralement par « image créée », et désigne des créations sur des supports différents, liées à l'iconographie religieuse, notamment bouddhique. Créer des images religieuses est une tradition originaire d'Inde, qui permet de diffuser l'image et le dogme religieux de manière plus directe et compréhensible, et de propager les croyances.

⁴¹ cinquième catégorie (*wupin*, 五品) : dans la Chine ancienne, il existait un classement des officiers par catégories (et par titre à l'intérieur de chaque catégorie). Plus la valeur du chiffre porté par chaque catégorie est faible, plus le rang de l'officier qui en fait partie est élevé.

⁴² Le *chi* est une mesure de longueur de la Chine ancienne : neuf *chi* équivalent à environ 2,7 mètres.

⁴³ Quatre *chi* équivalent à environ 1,2 mètre.

⁴⁴ ZHANG Y, 2014, p.127

“凡立碑，五品以上螭首龜附（趺），高不得過九尺；七品以上立碣圭首方趺，附（趺）上高四尺。”

<http://www.namoc.org/xwzx/hzmt/2014/rbz/rbz201401/>

Consulté le 12 juin 2020

⁴⁵ WANG, 2012, p.25-49

La fabrication de la stèle de l'image créée (dit plus précisément « stèle religieuse figurée ») a vu le jour, et a connu son apogée, sous les dynasties du Nord (386-581 ap.J.C.). Elle a décliné progressivement sous la dynastie Tang. Elle tire son inspiration du pilier central des grottes. La stèle religieuse figurée comprend deux formes classiques. La première consiste en une stèle quasiment plate, en trois dimensions, dont le recto et le verso constituent le champ principal de la gravure ; les côtés droit et gauche sont en forme de bande, et un peu trop étroits pour des gravures de grande dimension : celles qu'ils accueillent sont par conséquent de taille modeste (noms des donateurs, motifs décorés ou petites niches). La seconde forme classique ressemble à un bloc hexaèdre, carré ou rectangulaire, qui offre donc quatre grandes surfaces pour la gravure. Ces gravures sont très riches : il s'agit essentiellement d'une ou plusieurs niches somptueusement décorées, qui abritent le bouddha et ses disciples. Les décorations des niches sont gravées en relief, de manière appuyée. Près du bouddha vénéré sont parfois gravées des scènes qui représentent l'histoire bouddhique. Il est également habituel de graver un texte qui relate l'histoire de la création, et il est tout aussi habituel de faire la liste des innombrables donateurs sur les surfaces les moins importantes de la stèle. Les stèles religieuses figurées jouissaient d'une grande faveur. Les personnes les plus fortunées les commandaient probablement à des artistes et à des calligraphes. Pourtant, beaucoup ont été financés par des gens humbles, de sorte que leurs gravures sont plus simples et quelque peu rugueuses. Les noms gravés reflètent le niveau d'instruction du peuple, et les caractères témoignent du talent moindre du graveur. La somme contributive par chaque personne est quelquefois précisée, ce qui constitue un reflet de la situation économique de l'époque. Dans certains cas, le portrait du donateur apparaît en ligne ciselée. La plupart des stèles religieuses figurées sont consacrées au bouddhisme, mais certaines s'inspirent de sujets taoïstes, comme la stèle de Yao Boduo (姚伯多), réalisée en 496 ap.J.C.

« L'offrande d'image créée » peut être une sculpture indépendante, mais elle peut aussi être une gravure dans une grotte ou sur une falaise. Les grottes sont, en effet, un support connu, qui reflète toute l'histoire de la vénération bouddhique. Citons, par exemple, les grottes de Yungang, creusées dans la province du Shanxi à partir de la dynastie des Wei du Nord (386-534 ap.J.C.) ; les grottes de Longmen, excavées dans la province du Henan à partir d'environ 493 ap. J.C. ; et les grottes de Dunhuang, construites dans la province du Gansu à partir du milieu du IV^e siècle. Les images créées diffèrent selon les donateurs et les époques. Ce sont, là encore, principalement les classes supérieures qui ont initié leur création et favorisé leur diffusion. Les gens du peuple y ont ensuite participé. Ainsi de 494 environ à 524

ap.J.C, de nombreuses petites niches sont apparues dans les grottes de Yungang à leur demande.

3. Les *moya*

La falaise est très présente en Chine. Elle constitue un support possible pour la gravure. Ces œuvres sont à l'origine de la peinture rupestre. Les grottes peuvent, en fait, être classées dans la catégorie des *moya*, si l'on prend ce terme dans son acception la plus large, qui indique la nature du media. Au sens restreint, il désigne la gravure de textes importants sur des falaises. Ces textes peuvent être des canons ou des relations d'événements. Ils sont gravés à même la falaise, sur une surface choisie et relativement plate. La matière ne requiert pas de traitement particulier, ce qui est un avantage indéniable. La surface est, en général, assez grande, et la gravure peut s'y exprimer librement. Les aléas sont dus essentiellement aux conditions naturelles. Le travail n'est pourtant pas nécessairement aisé, en raison de la morphologie de la falaise, qui offre un environnement de travail assez limité. De plus, la gravure reste presque éternellement sur place. Les personnes qui résident loin ne peuvent donc pas facilement venir en visite. L'*Éloge des gorges de l'Ouest (Xixiasong, 西狹頌)*, dans la province du Gansu, est un exemple connu de *moya*. Il a été réalisé vers 171 ap. J.C. et raconte l'histoire d'un fonctionnaire de la région, dont le projet est de reconstruire les rues locales afin de faciliter la communication entre les habitants.⁴⁶

4. Les *jingchuang*

Le nombre de types de pierres gravées en Chine est considérable. Certains d'entre eux sont hérités de la tradition chinoise, d'autres viennent de formes chinoises inabouties, qui exigeaient d'être perfectionnées, d'autres encore sont issus d'influences étrangères. Dans l'ancienne Chine, la religion imprégnait la société en profondeur. Des empereurs l'utilisaient comme un outil politique pour gouverner le pays. Mais elle était aussi une sorte d'utopie, un havre de paix pour les esprits troublés. Il existe deux religions autochtones, le confucianisme et le taoïsme, auxquelles s'est ajouté le bouddhisme. Ces trois grands courants de pensée ont longtemps coexisté et se sont influencés. Il fut, bien sûr, nécessaire de trouver des moyens de diffuser les canons au sein du peuple. La pierre, support populaire par excellence, a été choisie en priorité. Nous avons mentionné que les canons religieux étaient des sujets très

⁴⁶ ZHOU, 2004, p.34

appréciés pour les gravures sur les *beijie*, notamment aux époques Sui et Tang. Cela s'explique en grande partie par le fait que les fidèles ont été longtemps fortement marqués par l'interdiction du bouddhisme sous l'empereur Taiwu, de la dynastie des Wei du Nord (règne : 424-452 ap.J.C.) et l'empereur Wu, de la dynastie des Zhou du Nord (règne : 560-578 ap.J.C.). Au cours de la dynastie Tang, le bouddhisme s'est développé et les traductions d'ouvrages se sont multipliées. Dans le même temps, le *Vajrayāna* s'est imposé en territoire chinois.⁴⁷ L'apparition du « *jingchuang* » (經幢 ; pillier-bannière ; *jing* : les canons), sous cette même dynastie, s'inscrit dans ce contexte, et témoigne de l'influence de l'Inde. Le terme « *chuang* » (幢), quant à lui, désigne, à l'origine, un type de drapeau tenu par les gardes, qui est devenu par la suite un instrument rituel du bouddhisme.⁴⁸ Comme le *jingchuang* est souvent en pierre, il porte également un autre nom plus précis, « *shichuang* » (石幢), qui permet de le différencier des supports faits d'autres matières : « *shi* » (石) signifie « pierre ».

Situé dans des temples, des rues importantes ou près des tombeaux, le *jingchuang* est une sorte de bloc à plusieurs pans identiques, orné d'un dais et posé sur un socle. Il ressemble à une tour et devient, au fil du temps, de plus en plus monumental et décoré : il comporte des niveaux superposés et offre des motifs chargés de sens. Le corps, composé de plusieurs pans (au nombre de huit le plus souvent), a une surface large tout à fait adaptée aux canons longs. Les gravures évoquent également l'histoire de la fabrication, mentionnent les noms des artisans et des donateurs, et offrent des représentations iconographiques bouddhiques. Le *Uṣṇīṣa vijaya dhāraṇī sūtra* (*fodingzunshengtuoluoni jing*, 佛頂尊勝陀羅尼經) est le canon le plus répandu, mais il existe également des *jingchuang* gravés de canons du taoïsme, qui est apparu vers le milieu de l'époque Tang. Au début de la dynastie Tang, le *jingchuang* mesure en général moins de 2 ou 3 mètres. Par la suite il peut atteindre 4 ou 5 mètres, voire davantage. Le *jingchuang* du temple de Fantian (*fantiansi jingchuang*, 梵天寺經幢), érigé en 965 ap. J.C., fait 15,67 mètres de hauteur.⁴⁹ Comme nous le voyons, le *jingchuang* n'est pas

⁴⁷ Bouddhisme, Bureau de la religion, site : the State Council of the People's Republic of China, 2017 Si ce qui est en vert est le titre, il faut le mettre en italiques.

http://www.gov.cn/guoqing/2005-09/13/content_2582717.htm

Consulté le 3 juin 2020

⁴⁸ WANG, 2017

https://books.google.fr/books?id=4FC8DwAAQBAJ&pg=PT78&lpg=PT78&dq=经幢&source=bl&ots=crUENM4P1W&sig=ACfU3U0_rqMoAQ8Rq0rhHC0IzuFYUPtaGA&hl=zh-CN&sa=X&ved=2ahUKEwj9x5zatODpAhXqBGMBHbcrAzYQ6AEwGXoECA8QAQ#v=onepage&q=经幢&f=false

Consulté le 3 juin 2020

⁴⁹ LIU, 1997, p.643-786

seulement un support d'informations : il matérialise la force protectrice et bénissante, et possède, par conséquent, une fonction religieuse.

5. Pierre destinées aux pratiques funéraires

Dans les temps anciens, la vie quotidienne des peuples chinois était pénétrée par quelques grands thèmes universels. La religion et la mort sont deux de ces sujets récurrents. Un nombre important de pierres gravées sont associées aux pratiques funéraires. Au cours de ces pratiques, les vivants matérialisent leur pensée en l'honneur du défunt et prient pour obtenir la protection de leurs ancêtres. Toute une série d'objets commémoratifs, chargés de sens, ont donc bien naturellement vu le jour. Ces objets se rencontrent dans les diverses chambres que compte le tombeau, l'une d'elles abritant le cercueil, où repose le défunt, qu'il protège. Outre la partie funéraire sous-terrain, on a construit des monuments, regroupés sur un périmètre donné. Chacun d'eux a une fonction spécifique. Les plus remarquables sont les « *que* » (闕) et les « *citang* » (祠堂).

Les *que* ressemblent à des tours. Ils sont souvent érigés par paires à l'entrée d'un ensemble architectural, et servent à marquer cette entrée. Sous la dynastie Jin (265-420 ap. J.C.), l'officier et lettré Cui Bao (崔豹, actif au III^e - IV^e siècle), dans son ouvrage *Notes sur les choses d'hier et d'aujourd'hui* (*Gujinzhu*, 古今注) précise que « les fonctionnaires méditent sur leurs manques quand ils arrivent devant le *que*. »⁵⁰ La prononciation du terme « *que* » est identique à celle du caractère « *que* » (缺), qui signifie « manque ». Les origines du *que* remontent à la période néolithique, au cours de laquelle nos aïeux construisaient des tours en bois aux abords des groupements d'habitations, pour observer le lointain afin de se protéger. Le *que*, inspiré de ces tours, est de plus en plus répandu aux époques Qin et Han, mais il perd peu à peu sa fonction défensive, et acquiert un sens plus profond. Il symbolise, en effet, le statut social du propriétaire de l'édifice concerné, qui peut être un palais. Quand ils s'approchent du *que*, les invités doivent descendre de leur moyen de locomotion et suivre les serviteurs de ce propriétaire. Le *que* apparaît également devant des temples ou des ensembles d'architecture funéraire. Il est décoré et comprend, en général, un seul niveau, qui repose sur

http://ccbs.ntu.edu.tw/FULLTEXT/JR-MAG/nx83543.htm#_ftn1

Consulté le 12 juin 2020

⁵⁰ CUI, III^e - IV^e siècle

“人臣将至此，则思其所阙，故谓之阙。”

<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=30705&searchu=阙&remap=gb>

Consulté le 25 mai 2020

un soubassement surélevé. Sa partie supérieure est couverte d'une toiture au style architectural chinois, le plus souvent un toit en croupe. Il existe un type de *que* dont le corps principal est flanqué d'un autre *que* plus petit, le « *zimuque* » (子母闕). Victor Segalen a traduit le grand *que* par « pilier principal » et le petit *que* par « pilier contrefort ». ⁵¹ Cette traduction n'est pas tout à fait appropriée. Les deux *que* ne peuvent être réduits à leur simple fonction matérielle. D'ailleurs, le petit *que* ne sert pas, à proprement parler, de contrefort, et certains *que* renferment un espace dans lequel il est possible de pénétrer.

Dans le système funéraire, l'ordre des monuments sur le terrain suit une organisation rigoureuse. Si le *que* se situe à l'avant, le *citang*, quant à lui, se trouve au fond. Le *citang* est le lieu où les vivants vénèrent leurs ancêtres, vénération qui, auparavant, se déroulait devant une sorte de tumulus. Le *citang* a vu le jour sous la dynastie des Han de l'Ouest (202 av.J.C- 8 ap.J.C.). Les familles fortunées en construisaient en bois ou en pierre. Cet endroit leur permettait de concrétiser leur piété filiale. L'activité essentielle, dans le *citang*, consistait à offrir un sacrifice. Le *citang* est donc également appelé « *shitang* » (littéralement « emplacement où l'on mange », *shi* signifiant « manger »). L'offrande des descendants reflète leur respect envers leurs aïeux, qu'ils souhaitent aider à devenir immortels, ainsi que leur espoir d'obtenir une protection familiale.

6. Les *huaxiangshi*

Les monuments funéraires ont tous fourni un certain espace décoratif, qui accueillait des représentations iconographiques, afin de parachever le rituel funéraire. Un élément architectural, le « *huaxiangshi* » (畫像石, *shi* signifie ici « pierre », et *huaxiang* « images ») est donc apparu sur les surfaces libres des monuments. Il est souvent considéré comme emblématique de l'art funéraire, et constitue un composant essentiel du tombeau à l'époque des Han. Le *huaxiangshi*, s'est développé, et a connu son apogée, sous cette dynastie, plus précisément sous les Han de l'Est. Il n'a pas disparu après eux. ⁵² Il s'est toutefois dissocié des rites funéraires en raison de la décadence du style funéraire luxueux des Han, et ne se nomme quasiment plus *huaxiangshi*. Dans la conscience individuelle, et même dans le domaine de la recherche, le terme *huaxiangshi* est presque réservé à l'époque Han et au domaine funéraire.

⁵¹ WEN, 1955, préface

⁵² ZHAO, 2019, version du kindle, 1299 (dans le système de la pagination du Kindle)

Les sujets des *huaxiangshi* deviennent peu à peu de plus en plus riches, et la technique de la gravure gagne en raffinement et variété. Ceci reflète, de toute évidence, l'évolution de la société. Le besoin de pratiques funéraires imposantes et prolongées est profondément lié au contexte politique, social et économique, ainsi qu'à la géographie du pays.

Au début de l'ère Han les empereurs choisissent une ligne politique relativement souple, pour restaurer la sérénité dans le pays, qui vient juste de subir la politique cruelle des Qin. Les conditions de vie matérielles sont dramatiques et l'économie doit être redressée. L'empereur lui-même adopte un train de vie relativement modeste. La situation évolue sous le règne de l'empereur Wu (漢武帝, règne : vers 141-87 av. J.C.). Le pays s'agrandit, prend son essor dans différents domaines, notamment dans l'art militaire, et s'enrichit. Les gouvernants changent de mode de vie, et le luxe fait inévitablement son retour. Les pratiques funéraires atteignent alors une sorte de paroxysme émotionnel et spirituel dans la conscience populaire. Une phrase célèbre l'exprime parfaitement : « On n'accorde pas suffisamment d'honneur et de soin, dans la famille, aux aînés, pour lesquels nous sommes pourtant prodiges en rituels funéraires après leur mort. »⁵³

Grâce à l'empereur, la pensée de Confucius se répand largement parmi le peuple. Dans le système dogmatique confucéen, la piété filiale (*xiao*, 孝) est considérée comme le premier dogme à suivre pour accomplir une vie terrestre brillante. En outre, à l'époque des Han de l'Est, une mesure intitulée *Recommander des candidatures pieuses et probes* (*Ju xiao lian*, 舉孝廉) est promulguée, qui préside à la sélection des fonctionnaires. La piété filiale est, dès lors, un critère absolu dans le choix des candidatures. Dans ce cadre, la construction de tombeaux luxueux pour exprimer son amour envers ses proches défunts devient tout naturellement un usage populaire et adéquat.

En raison de sa croyance en l'immortalité, liée à plusieurs religions, le peuple des Han était profondément persuadé de la potentialité positive de la vie dans l'au-delà. Il prêtait une attention particulière aux pratiques funéraires. Il faisait peindre, ou sculpter, sur les monuments, des scènes reproduisant le plus fidèlement possible la vie quotidienne du défunt, pour créer les derniers témoignages de son existence terrestre. La quête d'une éternité sereine

⁵³ WANG, 102-167, chapitre 12, *fuchi* (浮侈)

“生不極養，死乃崇喪。”

<https://ctext.org/qian-fu-lun/zhs?searchu=生不極養>

Consulté le 27 mai 2020

nourrissait un espoir permanent. L'aspiration à l'immortalité permettait, semble-t-il, de vivre une vie qui transcende le temps et les malheurs.

En toute logique, les cultures funéraires se sont épanouies dans les régions les plus développées à l'époque, ainsi la province actuelle du Shandong, berceau de la pensée de Confucius, ou la ville de Xuzhou, dans la province du Jiangsu qui fut la terre des rois du Chu et des rois de Pengcheng (Pengcheng est l'ancien nom de Xuzhou), et qui vit naître Liu Bang (劉邦, règne : 202-195av.J.C.), empereur fondateur de la dynastie Han. Les provinces actuelles du Shanxi, du Shaanxi, du Shandong, du Jiangsu, du Henan et du Sichuan comptent un très grand nombre de *huaxiangshi*. Ces régions figurent dans les classements géographiques de *huaxiangshi* réalisés par des chercheurs. L'un des plus connus est celui de Xin Lixiang, dans son ouvrage *Recherche synthétique des huaxiangshi de l'époque Han (Handai huaxiangshi zonghe yanjiu, 汉代画像石综合研究)*.⁵⁴ Ces grandes régions sont alors gérées par les empereurs de la dynastie Han, une gestion qui repose tout à la fois sur le système du découpage des territoires en préfectures et comtés, et sur le système du fief. Ces deux systèmes parallèles permettent une certaine liberté de communication et de concurrence entre les différents territoires. Les empereurs récupèrent, au fur et à mesure, le pouvoir dispersé parmi les hauts dignitaires. Sous l'empereur Wu, des Han de l'Ouest, le commerce du sel et du fer est sous contrôle impérial. Les hauts dignitaires s'enrichissent dans leurs territoires, mais la présence d'officiers chargés de la production et de l'achat du sel et du fer stimule, dans le même temps, le développement de la productivité régionale. Les personnes les plus fortunées recherchent des objets qui reflètent leur réussite. La fabrication de ces objets nécessite obligatoirement le recours à des forces humaines et à des outils perfectionnés. En raison de la convergence des croyances populaires et de facteurs géographiques, les pratiques funéraires s'expriment par un langage visuel à travers des monuments décorés, notamment de *huaxiangshi*.

Les scènes gravées sur les *huaxiangshi* sont expressives. Elles évoquent la mythologie, l'histoire, la religion, la vie du défunt, sa représentation de la vie dans l'au-delà, et ses vœux pour celle-ci. La composition et les motifs décoratifs sont également très riches. Les thèmes abordés et les styles artistiques varient suivant l'époque, le lieu, la tradition populaire, mais aussi selon le donateur, sa famille, et les auteurs des œuvres. Par ailleurs, si nous considérons que les *huaxiangshi* se sont inspirés en partie de l'art pictural, la présence de cartouches paraît

⁵⁴ XIN, 2000

naturelle. Ces espaces explicatifs, appelés *huaxiangshitiji* (畫像石題記),⁵⁵ présentent d'ordinaire le nom des personnages, le sujet de la scène, une synthèse de l'histoire relatée, ainsi que des éloges. Jouer avec le style de gravure du *huaxiangshi* permet de rendre les scènes plus éloquentes et les motifs plus vivants. Le nom « gravure » est ici utilisé au sens premier d'« action de graver ». La technique principale, pour créer un *huaxiangshi*, consiste à pratiquer des creux dans la pierre. Les lignes creusées (*vinxianke*, 陰線刻, *yin* signifie « en creux » ; *xian* veut dire « ligne » ; *ke* a le sens de « graver, gravure ».) sont le style le plus ancien et le plus représentatif. Bien sûr la technique a évolué, et l'on est passé de scènes relativement plates à des scènes beaucoup plus en volume, mais l'esprit de la création d'un *huaxiangshi* demeure la modification d'une pierre naturelle par enlèvement de matière. Les chercheurs ont réalisé divers classements, qui sont quasi similaires. Plusieurs techniques sont mentionnées : les lignes creusées, la gravure en creux ou en saillie, les reliefs et la sculpture ajourée. Si nous classons les styles de gravure en général, selon le chercheur Teng Gu (騰固),⁵⁶ il en existe seulement deux : l'un imite la peinture, l'autre la sculpture. Le résultat final est, en fait, soit en creux, soit en saillie. Les lignes creusées consistent à ciseler les motifs en ligne concave par rapport à la surface de la matrice. Deux autres styles lui ont succédé : l'un revient à ciseler la silhouette des motifs, puis à en creuser l'intérieur, afin qu'ils se situent à un niveau inférieur à la surface ; l'autre nécessite de graver la silhouette des motifs, et d'enlever la partie qui se trouve en dehors, pour qu'ils soient en relief. Ces reliefs, apparus plus tardivement, sont le fruit du progrès technique engendré par l'expérience et le génie créateur des artisans. Ils se déclinent en deux styles, le bas-relief et le haut-relief. Les motifs ont finalement été détachés de la surface en deux dimensions, pour créer une sorte de sculpture ajourée. Chaque *huaxiangshi* est ainsi une œuvre artistique indépendante, mais également collective, puisqu'elle participe à un projet global.

7. Les *huaxiangzhuan*

Un autre élément architectural revêt autant d'importance que le *huaxiangshi* : il s'agit du *huaxiangzhuan* (畫像磚, *zhuan* signifie « brique »), qui désigne une brique sur laquelle sont représentées des images. Les deux termes se ressemblent. Ils ne renvoient pourtant pas tout à fait à la même réalité, puisque les matériaux utilisés sont différents. Le *huaxiangzhuan* est, à l'origine, un élément décoratif dans un palais, mais il acquiert par la suite une fonction

⁵⁵ ZHAO, 2019, version du kindle, 1295

⁵⁶ TENG, 1937, p.483-502

funéraire essentielle pour répondre aux besoins de la société. À l’instar du *huaxiangshi*, il devient un élément des monuments funéraires. Dans la Chine ancienne, le bois est le premier matériau choisi pour l’architecture. En raison de sa nature (la brique est plus légère et résiste mieux à l’humidité⁵⁷), et pour de multiples considérations sociales, à partir de la période des Royaumes combattants, la brique creuse s’impose dans l’édification de certains tombeaux dans l’État de Qin. La stabilité de la société, dans les terres qui bordent le fleuve Yangzi, suscite là aussi la création de *huaxiangzhuan*. Deux grandes provinces en sont particulièrement riches : le Henan et le Sichuan. En revanche, les guerres incessantes depuis la fin de l’époque Han, et l’instabilité sociale dans les contrées du Nord, autour du fleuve Jaune, sont autant de facteurs qui empêchent que leur développement ne soit florissant.

La fabrication du *huaxiangzhuan* est complexe, et comporte plusieurs phases. Pour répondre à sa mission funéraire, le *huaxiangzhuan* doit servir de support à des représentations iconographiques : faire apparaître ces images dans le corps de la brique est ainsi une étape essentielle. Deux techniques prévalent. Une fois la brique en argile est prête, on prend un moule (autre que le moule destiné à fabriquer la brique), qui est souvent en bois et porte déjà l’image gravée, et on le tape sur la brique qui n’est pas encore sèche, pour imprimer l’image inversée de celle gravée sur le moule. Cette première technique revient à utiliser un sceau. La seconde consiste à graver les images directement dans le moule qui sert à préparer la brique. Dès que la brique est prête, l’image est imprimée directement dessus. On peut aussi graver des motifs directement sur la brique à demi sèche. On procède ensuite à la cuisson. On observe que beaucoup de briques sont en relief : l’image sur le moule était donc concave. Ceci s’explique par le fait que, lorsqu’on grave l’image sur le moule, creuser la partie principale est en général plus facile que la faire apparaître en relief. Quelquefois, par exemple dans un *huaxiangzhuan* retrouvé dans le comté de Peng (彭縣太平鄉), dans le Sichuan, le *huaxiangzhuan* porte l’empreinte de la mortaise et du tenon. Des découvertes, dans cette province, montrent que les briques étaient à l’origine en couleur.⁵⁸ Les thèmes choisis sont proches de ceux des *huaxiangshi*, mais la surface relativement restreinte d’une brique n’offre pas la même liberté, et ne permet pas de laisser se dérouler une scène aussi grande et complexe que sur un *huaxiangshi*. L’assemblage de plusieurs briques est la manière la plus

⁵⁷ LIU, 2003, p.54

⁵⁸ YUAN, 2005, p.18

courante de représenter, sur ce support, des scènes en détail, avec concision et délicatesse, et d'obtenir un scénario relativement riche.

Les *huaxiangshi* et les *huaxiangzhuan* sont le cœur même des monuments funéraires. Ils occupent une place particulière dans l'art chinois grâce à leur valeur esthétique et historique. Bien qu'une exagération et une transformation artistiques soient possibles lors de la création de ces monuments, leur conservation nous permet de saisir visuellement la réalité de la vie quotidienne dans des temps reculés.

8. Les tombeaux rupestres

En raison de la géographie complexe de la Chine ancienne, il est *** indéniable que les ensembles d'architecture funéraire ne sont pas toujours un choix judicieux. Quand le terrain est très montagneux, il est difficile d'installer un ensemble tombal comme le font les habitants de la plaine. En général, le peuple chinois a parfaitement suivi la règle selon laquelle il convient de profiter de ce qu'offre la région si l'on veut bénéficier le plus possible des bienfaits de la nature. Prenons par exemple la province du Sichuan. Elle est dépourvue de littoral, compte de hautes montagnes à l'ouest, qui descendent vers un bassin à l'est. Sa morphologie géographique est, par conséquent, variée. Les autochtones ont été obligés de s'adapter à l'environnement pour mener une vie relativement confortable, quelquefois même idéale. L'apparition de tombeaux rupestres, dans le Sichuan, n'est donc pas une surprise. Ces tombeaux ont été creusés dans des rochers. Ils rappellent un motif en nid d'abeille quand on les voit de loin. Ils sont plus simples que ceux de la plaine à cause des limites naturelles, et sont devenus une sorte de symbole de la région. Le cercueil est une des parties essentielles de ces tombeaux rupestres. Il contient probablement le défunt et quelques objets importants. Il sert également d'espace spirituel où les vivants essaient de laisser des traces de leur existence. Le *huaxiangshi* en est le véhicule principal, mais des *huaxiangzhuan* peuvent aussi remplir cette fonction. Un type de cercueil, creusé directement dans le rocher et qui, par conséquent, ne peut être déplacé, se rencontre dans la province du Sichuan. Son nom soulève souvent des discussions. Il s'agit du terme *shihan* (石函, *shi* signifie « pierre » ; *han* désigne le contenant), généralement employé localement. Beaucoup de chercheurs l'utilisent, mais certains soulignent qu'il est moins clair qu'un terme professionnel décrivant nettement l'objet qu'il désigne. Comment, dès lors, trouver un mot qui indique précisément où se trouve ce type de contenant en pierre, tout en reflétant sa nature spécifique par rapport à un cercueil déplaçable ?

Le nom « *yaguan* » (崖棺, *ya* veut dire « falaises » ; *guan* signifie « cercueil ») a été proposé.⁵⁹ Victor Segalen a utilisé le nom « sarcophage », qui n'est pourtant pas tout à fait équivalent.⁶⁰ Le sarcophage est en pierre et ses décorations sont en relief. Ces deux points correspondent donc. Mais il décrit plutôt un contenant dans lequel on place le corps. Or il n'est pas encore certain que le type de cercueil creusé directement dans le rocher, dont nous parlons, renferme le cadavre ou bien des objets. Peut-être même est-il vide. Il est difficile de trouver, actuellement, un terme correspondant parfaitement au terme *shihan*. Longtemps utilisé par les autochtones, ainsi que dans le domaine de la recherche, il nous est toutefois familier. C'est donc lui que nous allons utiliser dans ce mémoire.

Les diverses pierres gravées que nous venons de présenter ont toutes contribué à un art lapidaire chinois spécifique. Chacune pierre gravée est investie d'une mission propre, et permet d'élaborer des estampages, chargés de diffuser les informations qu'elle contient. Un travail de recherche sur l'estampage ne saurait donc se limiter à l'étude de l'estampage lui-même. Il doit également s'intéresser à l'original, c'est-à-dire à la matrice. Tous les maillons de cette chaîne, de la naissance de la pierre originale à l'estampage collectionné, recèlent sans nul doute des informations inestimables, qui nous permettront d'approfondir notre analyse, et de mieux comprendre ce qu'est un estampage.

Partie II : Estampages funéraires

A. Tombeaux rupestres

D'après nos recherches, onze estampages de la collection du musée Cernuschi proviendraient de la province du Sichuan et de la ville de Chongqing. Il s'agit des pièces M.C.10540, M.C.10541, M.C.10543, M.C.10544, M.C.10545, M.C.10546, M.C.10547, M.C.10548, M.C.10550, M.C.10656 et M.C.10657 (voir annexe 1, p.1, fig.1).

⁵⁹ GAO *et alii*, 2004, p.24

⁶⁰ WEN, 1955, préface

Selon le *Recueil de huaxiang de l'époque Han provenant de la province du Sichuan* (*Sichuan handai huaxiang xuanji*, 四川汉代画像选集)⁶¹, les 4 pièces M.C.10544, M.C.10548, M.C.10656 et M.C.10657 sont issues d'un même *shihan*, qui se trouvait dans un tombeau rupestre de la montagne Baozi (*Baozishan*, 寶子山), située dans le comté de Xinjin (*Xinjinxian*, 新津縣) (voir annexe 1, p.2). Ce *shihan* a été découvert au début du XX^e siècle, mais a malheureusement été détruit. Chacune des scènes situées sur le côté d'un *shihan* constituant avec les trois autres une histoire complète, il est donc indispensable d'étudier chacun de ces côtés pour parvenir à une interprétation satisfaisante

L'estampage M.C.10548 (voir annexe 1, p.3, fig.2) mesure environ 78x217 cm. Une pièce sur le même sujet, conservée à la bibliothèque Fu Sinian de l'Academia Sinica à Taiwan, mesure environ 67,5x224,6 cm. Une autre pièce, reproduite dans le *Recueil de huaxiang de l'époque Han provenant de la province du Sichuan* mesure 72x220 cm. La comparaison de ces trois pièces met en évidence des dimensions approximatives, qui correspondent à celles d'un parallélépipède rectangle. Selon les chercheurs, les deux scènes estampées avaient probablement été gravées sur le côté long d'un *shihan*. Elles présentent deux thèmes aisément identifiés : l'art de jouer au *liubo* et l'art de jouer d'un instrument de musique (*guqin liubo*, 鼓琴六博).

Sur la partie gauche de l'estampage un oiseau est posé sur une colonne qui est vraisemblablement un tronc d'arbre. Sa queue est particulièrement grande et longue. À côté de lui, deux personnages sont agenouillés face à face. Ils sont nus (leurs côtes saillantes en témoignent) et minces. Celui de gauche porte deux chignons, une paire d'ailes sortent de son dos, son bras gauche est tendu vers un objet placé entre son partenaire et lui-même, son bras droit est levé. Celui de droite porte un seul chignon, ses deux bras se tendent en avant, son profil souligne un sein saillant. L'objet placé entre les deux hommes est un plateau de jeu sur lequel se distinguent un certain nombre de baguettes. Il semble qu'il y ait quelques pions dans un coin du plateau. Au-dessus de ce dernier, un autre objet, en suspension dans l'air, est probablement un tapis aux quatre côtés bordés de franges. Tous ces éléments nous indiquent que ces hommes jouent au *liubo*, un jeu très populaire en particulier sous les Han, qui tomba

⁶¹ WEN, 1955

en désuétude aux époques Wei et Jin, soit entre 220 et 420 ap.J.C., jusqu'à ce que l'on ne sache plus comment y jouer.⁶²

D'après les chercheurs la pierre originale a été réalisée sous les Han de l'Est. Cette datation explique la présence d'immortels dans cette scène. Nous les identifions grâce à leur apparence physique (ailes, silhouette mince et squelettique, nudité) et aux êtres mi-réels, mi-fantastiques, qui les entourent. Il n'était pas inhabituel de voir des immortels dans les créations de cette époque, puisque l'on croyait alors en l'existence d'un monde céleste susceptible d'accueillir les mortels au terme d'une vie terrestre épuisante.

L'objet porteur, situé au premier plan, ressemble à un soubassement, mais cela pourrait également être une haute montagne. Cette seconde interprétation offre matière à discussion. Nous sommes probablement ici devant un autre signe du monde céleste. Il pourrait, en effet, s'agir du mont Kunlun (*Kunlunshan*, 崑崙山)⁶³, qui apparaît souvent sur les *huangxiangshi* liés aux divinités et à la Reine-mère de l'ouest (*Xiwangmu*, 西王母). Ce mont, qui n'avait qu'une existence abstraite sous les Zhou de l'Est (770-256 av.J.C.), a été identifié sur une carte, de manière plus scientifique, à l'époque Han, après l'extension territoriale menée par l'empereur Wu. Elle peut être représentée soit comme une sorte de champignon, soit comme l'assemblage de trois montagnes. Dans ce cas son sommet est un plateau, son pied réunit trois montagnes, et l'ensemble est soutenu par une tortue. Selon certains ouvrages, ainsi le *Hetukuodixiang* (河圖括地象) et le *Shizhouji* (十洲記), le mont Kunlun a la forme d'une colonne large en haut et étroite en bas, et permet au ciel et à la terre de communiquer.⁶⁴ Sa partie inférieure n'est pas visible sur l'estampage que nous étudions. Nous voyons seulement les deux éléments en forme de colonne. Il nous semble toutefois tout à fait justifié d'identifier ce motif comme le mont sacré. Son apparence générale est, de fait, assez proche des descriptions qui en sont faites dans divers ouvrages. La partie inférieure soulève, certes, des questions, mais dans le domaine de l'art représenter un objet ne signifie pas forcément en faire une réplique fidèle. La forme du plateau en zigzag peut aussi figurer des nuages flottants.⁶⁵ Tous ces éléments indiquent que la scène se déroule dans le monde céleste. Par ailleurs, derrière le personnage de droite nous distinguons un autre objet en forme de colonne,

⁶² JIANG, 2010, p.229

⁶³ JIANG, 2010, p.232

⁶⁴ WU, 2006, p.135-142

⁶⁵ WEN, 1955, texte de la figure 26

d'où s'échappent des dessins semblables à des plumes de moineau. Cette forme hybride représente probablement l'arbre *Fusang* (*Fusangshu*, 扶桑樹). Selon le *Classique des monts et des mers* (*Shanhaijing*, 山海經), l'arbre *Fusang* est un arbre mythologique où reposent les soleils. Il vient ici accentuer l'atmosphère céleste, qui s'intensifie encore si nous prenons en compte un être semblable au dragon chinois, à la droite de l'estampage. La scène du jeu de *liubo* évoque ainsi un environnement céleste, à l'instar de la seconde scène que nous allons maintenant examiner.

La partie droite de l'estampage est consacrée à des musiciens. L'un d'eux, assis en tailleur, à gauche, paraît jouer d'un instrument de musique à cordes. Son compagnon, en face, l'écoute et appuie sa tête sur sa main droite : il semble s'enivrer de musique. Tous deux portent une sorte de chapeau qui rappelle le *liangguan* (梁冠)⁶⁶ et une robe ample. Ils sont assis sur une plateforme ronde supportée par une robuste colonne cannelée, apparemment en haut, au niveau du dragon volant. Il est possible que ceci évoque l'histoire de Boya et Ziqi. Boya était un musicien talentueux de la période des Printemps et Automnes (VIII^e-V^e siècle av.J.C.). Il aimait que Zhong Ziqi écoute sa musique. Après la mort de celui-ci, il décida de cesser de jouer de son instrument car il avait perdu l'ami qui le comprenait si profondément. Cette histoire s'est enrichie sous les Han de l'Ouest : on a, à cette époque, précisé que Boya avait été conduit par son professeur dans une montagne divine, nommée Penglai (蓬萊山), pour perfectionner sa technique.⁶⁷ Le récit était alors mis en scène dans le monde céleste, ce qui paraît tout à fait justifié. Sur l'estampage que nous étudions, il semble qu'un oiseau s'envole vers le haut, derrière le musicien. Il a un long bec pointu, ses ailes se rapprochent, prêtes à se déployer, ses pattes se serrent. Il joue peut-être ici un rôle de transition entre deux scènes.

Le style de gravure utilisé est le bas-relief, remarquable ici par les traces de différents burins. La surface de la pierre a été préalablement traitée. Les motifs principaux ont été ciselés par des burins pointus de diverses tailles, et le reste a été enlevé par une sorte de burin plat. Les lignes profondément creusées soulignent soigneusement les parties importantes des corps. Des lignes courtes et parallèles, peu prononcées, donnent un fond unifié et la scène principale n'en ressort que mieux.

⁶⁶ *liangguan*: chapeau historique chinois, apparu vers l'époque Qin, qui a souvent été la marque des empereurs et des dignitaires. Sa calotte porte des sortes d'épines courbes et ses bords sont étroits.

⁶⁷ WU, 2005, p.180-181

L'estampage n'est pas dans un bon état de conservation. Deux bâtons constituent un montage sommaire et provisoire, probablement réalisé par d'anciens conservateurs du musée, ou effectué à un moment ou l'autre du parcours de cette pièce. Selon les archives, le papier a subi de nombreuses restaurations dans le passé. Les cassures et taches sont bien visibles. Il semble donc que cet estampage ait eu une histoire mouvementée. Notons qu'un tampon rectangulaire (voir annexe 1, p.3, fig.2) apparaît à gauche, sous la queue de l'oiseau. Il est en *baiwen* (白文), c'est-à-dire que les caractères sont creusés (*bai* signifie « blanc », et *wen* « caractère »). Les caractères « 潛修山館珍藏 » (*Qianxiushanguan zhencang*) sont gravés en petit style sigillaire (*xiaozhuan*, 小篆) : *Qianxiushanguan* est le nom d'un cabinet de travail ; *zhencang* signifie « collection précieuse ». Ceci révèle que l'œuvre appartenait à la collection précieuse du cabinet de travail « *Qianxiushanguan* », ⁶⁸ ainsi nommé par le collectionneur, calligraphe et peintre, Jiang Youqiao (江友樵, 1926-2003), issu d'une grande famille de collectionneurs de la région du Sichuan et de la ville de Chongqing. Par ailleurs, un estampage sur le même sujet, conservé à la bibliothèque Fu Sinian porte également un tampon au nom de ce cabinet. La comparaison des deux tampons indique qu'ils viennent probablement du même sceau. Ceci confirme que la pièce M.C.10548 a appartenu un certain temps à Jiang Youqiao. Il est possible qu'il ait été le premier propriétaire de l'œuvre. Le fait qu'il soit originaire du Sichuan lui offrait un avantage incontestable pour collectionner les œuvres de cette région. Son tampon est d'ailleurs le seul qui ait subsisté.

L'estampage M.C.10544 (voir annexe 1, p.4, fig.3) mesure 66,8x211,4 cm. Son format est proche de celui du M.C.10548 (78x217cm). Les dimensions de ces pièces nous révèlent l'emplacement de leurs matrices sur le *shihan*, matrices qui constituaient probablement les deux côtés longs de ce dernier.

Sur la pièce M.C.10544, un cortège défile de droite à gauche. Deux soldats (*wubo*, 伍伯), dont l'un tient un bâton, guident ce cortège, et s'élancent vers une entrée à double toiture à l'extrême gauche. Deux chars, chacun mené par un cheval et véhiculant deux personnes, filent à vive allure derrière ces deux soldats. Le cortège est représenté avec vivacité : la

⁶⁸ Le cabinet de travail *Qianxiu* (*Qianxiu shanguan*, 潛修山館) : les lettrés chinois aiment nommer leur cabinet de travail. Le nom qu'ils choisissent reflète souvent leurs pensées sur leur vie quotidienne et spirituelle. *Qianxiu* signifie « maintenir une attitude paisible, chercher ce que l'on veut, et devenir ce que l'on souhaite. »

vitesse se devine dans la posture des soldats et des chevaux. Un petit chien court à côté des deux chars. Le style de la gravure rappelle celui de la pièce M.C.10548. Les lignes gravées des motifs reflètent bien la complexité des vêtements.

Le cortège est un thème récurrent des *huaxiang*, et ses significations sont diverses. Il peut représenter le défunt dans sa vie quotidienne passée ; il peut aussi le conduire vers le monde des vivants pour recevoir la vénération des descendants ; il peut encore le mener en direction d'un monde nouveau, probablement le monde céleste, selon le souhait du peuple à l'époque.

Un tampon (voir annexe 1, p.4, fig.3) se trouve sur l'une des colonnes de l'entrée. Les caractères sont en relief et en vermillon, dit « 江鶴笙訪得 » (*Jiang Hesheng fangde*), en petit style sigillaire. Ceci indique que l'estampage a été découvert et collectionné par Jiang Hesheng, le père de Jiang Youqiao que nous avons mentionné plus haut. Jiang Hesheng vécut à la fin de la dynastie Qing et connut les premières années de la République de Chine. Il fut également l'un des collectionneurs célèbres du Sichuan et de Chongqing, et s'est adonné avec passion à l'épigraphe.

Les pièces M.C.10544 et M.C.10548 ont toutes deux été tamponnées d'un sceau attestant le lien qui les unit. Elles ont été collectionnées par le père et le fils. Comme la famille Jiang est originaire de la province du Sichuan, il est logique de penser que ses membres ont reconnu les estampages réalisés à partir de matrices locales d'une valeur inestimable, et qu'ils ont eu plus de facilité à les acquérir. Ces deux pièces ont donc pu appartenir à la collection familiale, ou aux deux collections du père et du fils, avant leur acquisition par le musée Cernuschi.

Les estampages M.C.10656 (69,6x79,2 cm) et M.C.10657 (71,2x79,5 cm) ont des dimensions proches, et semblent issus des deux petits côtés du *shihan*. La pièce M.C.10657 (voir annexe 1, p.5, fig.4) est consacrée à deux personnages mythologiques, Fuxi (伏羲) et Nvwa (女媧), un sujet récurrent dans diverses expressions lapidaires. Fuxi et Nvwa sont considérés comme deux des tout premiers ancêtres du peuple chinois. Ils ont souvent un corps hybride mi-humain, mi-serpent. Ce couple incarne les deux sexes, ce qui symbolise la prospérité. Fuxi est souvent associé au soleil (représentation du yang, masculin) et Nvwa, en

raison de son caractère, à la lune (représentation du yin, féminin). La représentation du soleil et de la lune est particulière dans l'art chinois : ils sont souvent figurés par deux ronds simples où prend place un animal spécifique. Pour le soleil il s'agit d'un corbeau à trois pattes (*sanzu wu*, 三足鳥), pour la lune c'est en général un lapin.

La scène de la pièce M.C.10657 rappelle, par ses caractéristiques iconographiques et le style de gravure, la pièce M.C.10550 (voir annexe 1, p.5, fig.5) qui, d'après son identification, viendrait d'un tombeau rupestre des Han de l'Est situé dans la montagne Baozi.⁶⁹ Dans la mesure où ces deux estampages ont une provenance proche, il est préférable de les étudier ensemble. Certains détails du M.C.10657 étant moins précis et moins délicats, nous commencerons par l'observation du M.C.10550 afin de mieux comprendre ces deux pièces.

L'estampage M.C.10550 a probablement été réalisé à partir d'un *shihan* ou d'un *shiguan*. La scène a un fond carré, elle se situe sur une surface modeste, plus précisément sur un petit côté. Dans cette scène Fuxi et Nvwa croisent leurs queues de serpent en signe d'accouplement. Nvwa est représentée la tête de profil, mais le buste de trois quarts. Elle est à gauche, son bras droit se lève, et sa main soutient une lune ronde qui abrite un lapin bien en chair. Son bras gauche se lève aussi, sa main gauche tient un tissu, qui ressemble à un bandeau de danseur. Son visage se distingue moins nettement. Il semble qu'elle ait une arcade sourcilière haute, des yeux foncés et un nez charnu en son extrémité. Elle porte un chapeau haut à ficelle et probablement un tour de cou. Fuxi occupe la place de droite, en face de Nvwa, symétriquement. Sa tête et son torse sont représentés de profil. Il lève le bras gauche, sa main gauche soutient un soleil où se trouve un corbeau à trois pattes. Son bras et sa main droites font le même geste que le bras et la main gauches de Nvwa. Sa physionomie se distingue plus clairement, son œil est grand et son regard vif. Il porte également un chapeau à ficelle, plus simple toutefois. Les silhouettes gravées des deux personnages sont minces et étirées. Les lignes creusées soulignent soigneusement les écailles des corps serpentins et les parties des vêtements. Le rendu de ces derniers est remarquable en raison de la complexité de la manche, qui est longue et largement évasée en son extrémité. Un tissu rigide en forme de corne d'abondance est ajouté à l'emmanchure. La scène a un effet dynamique et léger. Elle est nettement en relief par rapport au fond en lignes légèrement ciselées, mais pas complètement estampé (on a laissé apparaître quelque peu les contours autour des deux personnages). Une

⁶⁹ GAO, 1987, p.90, fig.23

coupure du haut vers le bas, de la manche droite de Fuxi à l'intersection des deux queues serpentes, témoigne de la détérioration de la matrice en pierre. Cette détérioration se voit davantage sur l'estampage n°26949 sur le même sujet, conservé à la bibliothèque Fu Sinian (voir annexe 1, p.5, fig.6).

Revenons maintenant à la pièce M.C.10657 (voir annexe 1, p.5, fig.4). Sa pierre originale a peut-être subi une importante érosion naturelle : l'estampage offre, en effet, une scène plus rugueuse et moins nette. Il existe également quelques différences par rapport au M.C.10550. Ainsi le bras droit de Fuxi et le bras gauche de Nvwa sont relativement éloignés l'un de l'autre. Fuxi porte un chapeau en forme de petite montagne. Les animaux dans les sphères ne sont peut-être pas les mêmes. Celui dans le soleil, soutenu par Fuxi, à droite, est certes identifiable comme un corbeau, grâce à ses ailes et sa queue prêtes pour l'envol. Mais ce qui est figuré dans la lune, portée par Nvwa, à gauche, est assez flou à cause de la dégradation de la pierre. Nous observons une sorte de branche sur la gauche. Selon le *Recueil de huaxiang de l'époque Han provenant de la province du Sichuan*, la lune abrite un lapin et une branche de laurier. Ceci n'est pas sans fondement. Le mythe de Wu Gang qui fend le laurier (*Wu Gang fagui*, 吳剛伐桂)⁷⁰ apparaît pour la première fois dans l'ouvrage *Youyangzazu* (酉陽雜俎) de l'époque Tang, qui conte des histoires aux thèmes divers, hérités de l'époque Han. Celle qui relate comment Wu Gang fendit le laurier a été transmise de génération en génération. Elle était probablement déjà connue à l'époque Han. Il n'est pas inhabituel que l'art utilise un tel récit (les pierres de Xiaotangshan, dans la province du Shandong, en témoignent), mais les découvertes archéologiques attestent que cela n'est pas récurrent.

Globalement, malgré quelques différences de détail, le M.C.10657 et le M.C.10550 semblent partager un modèle identique. Il existait probablement des esquisses-modèles servant à transposer une scène gravée sur la pierre. Dans une même région, les ateliers disposaient d'un marché relativement stable : le partage et la transmission des modèles iconographiques s'imposaient donc. Les esquisses-modèles reflètent également les croyances, les modes, le niveau de technique de la gravure et sa spécificité dans une région à l'époque. Le modèle facilite l'ouvrage et évite les erreurs d'un graveur peu expérimenté. Il sert de base,

⁷⁰ Il existe plusieurs versions de cette histoire, que nous pouvons résumer ainsi. Un homme mythologique, nommé Wu Gang, tua une divinité qui avait eu une relation intime avec sa femme. Il fut condamné à fendre un laurier sur la lune. Ce châtement fut éternel en raison de l'immortalité de l'arbre.

et les dessinateurs, ou graveurs, qualifiés peuvent travailler directement sur la pierre, tout en modifiant certains éléments intentionnellement, à leur convenance. Dans ce cas, les détails varient, ce qui confère à l'estampage son unicité. Le jugement critique porté sur une œuvre à l'époque dépend de l'œuvre même, qui a parfois été un champ de liberté où une idée pouvait s'exprimer, et qui offrait à l'artiste la possibilité de laisser libre cours à son talent et à son imagination.

La dernière pièce, parmi ces quatre pièces d'un même *shihan*, est l'estampage M.C.10656 (voir annexe 1, p.6, fig.7), qui a pour sujet principal le *que*. La scène montre deux *que* symétriques, tout en hauteur, pourvus de deux niveaux superposés de toitures. Leur partie inférieure ressemble à un boisseau, où des lignes blanches verticales et obliques figurent probablement des éléments porteurs : il s'agirait d'un *zimuque*. Entre les deux *que*, un personnage, monté sur un cheval qui prend le galop ou s'arrête, tient une lance décorée de deux plumes flottant au vent. Cette représentation iconographique peut avoir plusieurs explications. En général, la scène gravée sur le *que* est liée à la vie quotidienne du propriétaire du tombeau, et le soldat-guide est le premier personnage du cortège à arriver devant le *que*. Selon une autre version, très répandue, les deux *que* figureraient la porte du monde céleste. Le personnage qui a pris l'apparence d'un soldat terrestre joue le rôle du gardien, du juge et du guide. C'est lui qui mène l'âme du défunt vers le monde de l'au-delà. L'inscription sur le cercueil en pierre n°3 du tombeau rupestre de la montagne Guitou, dans le comté de Jianyang, dans la province du Sichuan, corrobore cette hypothèse (voir annexe 1, p.6, fig.8).⁷¹ Une inscription en deux caractères, « 天門 » (*tian men*, *tian* signifie « ciel » ; *men* signifie « porte »), se situe entre les deux *que*. Précisons toutefois que l'estampage que nous étudions ne comporte pas d'éléments mythologiques, contrairement à ce que cette interprétation aurait pu laisser supposer.

La pièce M.C.10656 a la même apparence stylistique que les trois autres pièces du même *shihan*. Le graveur a, de toute évidence, essayé de décrire la scène avec davantage de détails grâce aux lignes creusées. Les différentes parties du corps du cheval et son harnachement sont soulignés, le crin est fait de courtes lignes parallèles. Les toitures en brique du *que* sont également bien soulignées.

⁷¹ L'illustration vient du site <http://www.han-art.net/view.asp?id=199> (WANG, 2019, N°6, p.94-104)
Consulté le 10 juin 2020

À travers ces quatre pièces estampées d'un même *shihan*, nous découvrons ce qu'est un *shihan* décoré. Les quatre représentations iconographiques différentes qu'il propose ont été choisies et repensées par les ancêtres : rien n'était le fruit du hasard, tout concourait à l'accomplissement d'un événement funéraire. La scène centrée sur les deux *que* se situe souvent à l'avant, sur le petit côté (*qiandang*, 前檔 ; *qian* signifie « avant » ; *dang* signifie « côté ») du *shihan*. Elle figure probablement une porte, qui peut être céleste ou terrestre. En revanche, la scène qui dépeint Fuxi et Nvwa, ainsi que des motifs comme le phénix, est fréquemment à l'arrière, sur le petit côté.⁷² L'apparition du couple ancestral dans un environnement funéraire semble avoir un sens particulier. Fuxi et Nvwa sont considérés comme les géniteurs du peuple et symbolisent, en outre, le couple et le plaisir conjugal. Ils peuvent, par conséquent, répondre aux aspirations de la population de l'époque, qui souhaitait que le défunt puisse profiter de la même vie heureuse dans l'au-delà que dans la vie réelle, ou qu'il puisse jouir immédiatement d'une nouvelle vie heureuse.⁷³ Fuxi et Nvwa incarnent parfaitement la dualité : le yin et le yang, vivre et mourir, naître l'un de l'autre, s'encourager, se modérer, s'opposer. Précisons toutefois que Fuxi et Nvwa peuvent aussi apparaître sur les côtés longs d'un *shihan*, ainsi sur les pierres trouvées dans le comté de Bishan (璧山縣).

Ces observations sur les deux petits côtés d'un *shihan* nous permettent de découvrir le langage propre au défunt et à sa famille, que nous comprenons mieux encore si nous les relierons aux deux autres pièces. Les estampages M.C.10548 et M.C.10657 sont associés au monde imaginaire. Les estampages M.C.10544 et M.C.10656 sont ambigus et n'indiquent pas un environnement spécifique. Ces quatre pièces ont été assemblées sur un *shihan* imaginaire, reconstitué par un logiciel (voir annexe 1, p.7, fig.9). Ceci nous permet d'approfondir notre réflexion.

Deux axes d'étude peuvent ici être dégagés. Il est possible que les *que* figurent simplement une porte réelle, inspirée de la vie quotidienne du défunt. La scène de cortège du M.C.10544 évoque un voyage : comme nous l'avons vu, il peut s'agir d'un voyage effectué par le défunt de son vivant, ou du voyage de l'âme du défunt vers un autre monde, ou vers le monde terrestre. Les *que* peuvent donc figurer la porte de sa maison terrestre, ou symboliser un lieu familier. Mais ils peuvent également représenter la porte céleste comme destination

⁷² GAO *et alii*, 2000, p.16

⁷³ ZHEN, 2008, p.60

finale du cortège : elle serait ainsi un relais entre le monde terrestre et le monde céleste. Dans ce cas le premier char est le conducteur, l'âme du défunt prend place sur le second char, le guide debout entre les deux *que* les accueille. Les scènes qui représentent les joueurs de *liubo* et les musiciens décrivent l'atmosphère agréable du monde céleste dont rêve le défunt. Quand son âme pénètre dans l'au-delà, il profite d'une vie heureuse et confortable. C'est du moins ce que l'on peut supposer en accord avec le concept d'immortalité, cher au peuple à l'époque. Si, en revanche, la porte s'ouvre sur une sortie, il est possible que le cortège de l'âme du défunt se dirige vers le monde terrestre pour recevoir la vénération des descendants. Dans la mesure où ces scènes sont toutes gravées sur un *shihan*, elles sont probablement intimement liées au corps du défunt ou aux objets précieux qu'il possédait. L'hypothèse selon laquelle les *que* représenteraient la porte céleste et le cortège une procession vers l'autre monde nous semble donc plus convaincante.

D'après nos recherches, l'estampage M.C.10543 (voir annexe 1, p.8, fig.10) provient aussi d'une matrice lapidaire datant de l'époque des Han de l'Est, et plus précisément de la montagne Baozi. La scène se trouvait probablement sur un *shihan* ou un *shiguan*. Ses dimensions (66x113 cm) correspondent vraisemblablement à un petit côté. Si la bordure haute du fond est bien circulaire, cette forme arrondie correspond à celle du petit côté de la couverture d'un cercueil, qui est en général voutée, sa section verticale étant par conséquent en demi-cercle. La hauteur de la couverture est inférieure à celle du cercueil. La hauteur du papier est de 113 cm, mais celle de la scène est sûrement plus petite.

La forme et la netteté du M.C.10543 nous laissent supposer que le fond a été estampé de manière particulière : l'estampeur a choisi de garder seulement la bordure du fond, peut-être pour ne pas gêner le regard sur la scène principale. Nous avons comparé cet estampage avec la pièce n°26962 (voir annexe 1, p.8, fig.11) conservée à la bibliothèque Fu Sinian. Il est clair que le fond de la scène est, comme à l'habitude, traité en lignes parallèles ciselées. La pièce de cette bibliothèque offre des détails plus nets, mais la pièce que nous étudions propose une scène estampée au choix de l'estampeur. L'effet visuel de ces deux pièces est assez différent. Le style de la gravure est identique à celui des autres pièces originaires du comté de Xinjin mentionnées jusqu'à présent. Les lignes gravées sont toutefois ici de deux types et permettent de distinguer deux sortes de vêtements : les robes intérieures, qui sont représentées par des lignes obliques, fines, parallèles ; les robes extérieures, qui sont soulignées par des

lignes relativement plus épaisses et moins régulières, ce qui accentue les bordures du tissu et laisse parfois deviner la texture.

La scène du M.C.10543 représente deux personnages debout : chacun tient une longue épée dont la poignée est de forme rectangulaire. Le personnage de droite tourne la tête vers l'arrière et semble converser avec le personnage de gauche, qui regarde dans sa direction. La scène est coupée par une grande cassure, probablement due à la dégradation de la pierre, qui la traverse en diagonale.

Les estampages M.C.10540 et M.C.10547, que nous allons maintenant examiner, proviennent également du comté de Xinjin. L'estampage M.C.10540 (voir annexe 1, p.9, fig.12) est de dimension relativement modeste (37,8x66,6 cm). La scène représentée est d'une hauteur limitée. Le fond, en lignes parallèles ciselées, a pratiquement la forme d'une demi-lune, qui reproduit probablement celle de la matrice. Cette pièce serait donc le petit côté de la couverture d'un *shihan* ou d'un *shiguan*. Le style de la gravure ressemble à celui d'autres pièces provenant de la montagne Baozi, mais il est plus rugueux. Les lignes creusées du fond, en particulier, sont plus grandes et plus longues. Sur cet estampage, la silhouette d'un bœuf, bien qu'approximative, est relativement reconnaissable. Comme souvent, le sujet de la scène est lié à la vie quotidienne : il s'agit ici clairement d'un bœuf tirant un chariot. C'est la famille de Du Yu (杜宇, ?) qui a diffusé, dans les temps anciens, les techniques agricoles dans le royaume de Shu (qui correspond actuellement à la moitié est de la province du Sichuan, à la ville de Chongqing et à quelques territoires de provinces limitrophes). Après la guerre entre les pays de Qin et de Shu, la culture Zhongyuan a pénétré la région de Shu. Le développement de la société s'est intensifié. Le peuple, qui jouissait d'une vie matérielle solide, a pu s'intéresser à la vie spirituelle et les artistes n'ont pas hésité à introduire des scènes quotidiennes dans les expressions lapidaires, notamment dans la culture funéraire, très populaire à l'époque des Han de l'Est. Le bœuf était un motif excellent : symbole de la vie agricole, chargé de diverses fonctions, il incarnait aussi la richesse de la vie.

L'estampage M.C.10541 (voir annexe 1, p.9, fig.13) présente les mêmes caractéristiques stylistiques que le M.C.10540. Nous avons toute raison de croire que ces deux pièces proviennent de la même région. Le M.C.10541 figure un poisson sur un fond en demi-lune. La représentation de ce poisson est simple, mais vivante. Sa petite bouche est ouverte, son œil rond est relativement grand, ses nageoires aux extrémités pointues et sa queue en

forme de ciseaux semblent être en train de nager. Les motifs de l'œil, de la tête et des écailles sont accentués par des lignes profondément creusées. Le poisson, comme le bœuf, symbolise une vie terrestre riche. Il incarne en outre la fécondité des générations, et peut également accompagner l'âme vers un autre monde.⁷⁴

L'estampage M.C.10547 (voir annexe 1, p.10, fig.14) provient aussi du comté de Xinjin. Son sujet a été identifié comme : « un dragon mord un jade *bi* » (*longxianbi*, 龍銜璧 ; *long* signifie « dragon » ; *xian* veut dire « mordre »). Le dragon a été soigneusement gravé en saillie sur un fond en lignes légèrement creusées. Il est de profil. Son corps produit un effet visuel vivant et donne une impression de volume. Son apparence physique est précieuse et élégante. Sa queue pointue, de forme sinueuse, semble vouloir gagner le ciel, ce qui traduit sa vivacité. Ses écailles sont bien ciselées. Ses nombreuses crêtes vertébrales triangulaires paraissent bouger dans le vent. Une de ses pattes arrière est estampée : elle ressemble à la patte d'un ours imposant et énergique. Sa tête est la partie essentielle : un seul des trois poils se dresse sur son crâne, son œil est en amande et son regard plein de force. Sa bouche est très subtile : elle a la forme d'un long bec entr'ouvert, d'où sort une sorte de bâton sur lequel est enfilé un disque de jade percé d'un trou, que l'on l'appelle *bi* (璧). Cette scène est presque devenue un modèle de prédilection pour les motifs mythologiques. Le *bi* sert en général d'instrument liturgique pour vénérer le ciel. Il est également la marque du statut social. Sa matière, le jade, a une fonction exorcisante. Sa forme ronde symbolise complétude et perfection. Quant au dragon, être élégant et plein de force, il est le protecteur qui apporte bonheur et fortune. Il est aussi le messager entre les mondes. Cette composition, qui représente le dragon mordant le *bi*, se rencontre, en toute logique, dans des tombeaux. La superposition de motifs, riches en signification, semble sublimer la force positive.

La pièce M.C.10547 mesure 65,7x112,5 cm. La hauteur de la scène rappelle celle d'un *shiguan* ou d'un *shihan*, mais sa largeur ne donne pas d'indice spécifique. L'image a peut-être été gravée sur la couverture d'un cercueil. La matrice ne livre toutefois pas d'informations sûres à ce sujet. Selon l'identification de la bibliothèque Fu Sinian, la scène se situe sur le côté d'un *shiguan*.

⁷⁴ LUO, 2002, p.210

Les estampages M.C.10545 et M.C.10546 proviennent de la même matrice lapidaire : ils sont tout à fait identiques sur le plan iconographique et du point de vue des proportions. Il est probable que ces deux pièces constituaient les vantaux de la porte d'un tombeau en raison de leur format vertical et de leur sujet, habituel en un tel lieu. Leurs dimensions justifient cette hypothèse : le M.C.10545 (voir annexe 1, p.11, fig.15) mesure 171,5x57,9 cm et le M.C.10546 (voir annexe 1, p.11, fig.16) 153,2x55,3 cm. Le format du papier d'estampage explique une petite différence de taille entre ces deux pièces sur un même sujet. Les dimensions du M.C.10545 et du M.C.10546 sont proches de celles d'autres estampages réalisés à partir de vantaux de portes tombales : nous pouvons, par exemple, les comparer aux figures 15-21 du *Recueil de huaxiang de l'époque Han provenant de la province du Sichuan*.

Le sujet de ces pièces est tout à fait traditionnel pour un *huaxiang*. Les motifs animaliers et une décoration de porte nommée « *pushou* mord un anneau » (*pushou xianhuan*, 鋪首銜環, *pushou* décrit les motifs animaliers ; *xianhuan* signifie « mordre l'anneau ») sont souvent représentés en groupe sur la porte d'un tombeau (plus rarement sur le cercueil), dont ils sont les gardiens et les protecteurs, bien que le *pushou xianhuan* sur la porte d'une architecture normale serve en général principalement à ouvrir cette porte. Les variations sur ce thème sont d'ailleurs innombrables selon les tombeaux et les régions. La composition de la scène suit la forme de la porte. Un ou plusieurs animaux et un *pushou* composent une scène souvent verticale. L'animal choisi est en général chargé de sens et allie des fonctions mythologiques ou réelles. Il peut s'agir de l'oiseau vermillon, de l'ours, animal féroce, ou du tigre blanc, animal mythologique, protecteur de l'ouest et dieu de la guerre. Ces animaux, comme nous l'avons précisé, jouent le rôle de gardiens et de protecteurs, chargés d'empêcher tout risque destructif et de maintenir la tranquillité. Certains animaux sont également considérés comme étant doués d'une force magique qui leur permet de guider le défunt vers le monde céleste et de l'aider à maintenir le statut supérieur dont il jouissait de son vivant. Le *pushou* est, quant à lui, un élément classique du domaine architectural chinois. Il est placé sur la porte pour chasser les maux et apporter le bonheur. Il peut prendre les traits d'animaux, ainsi par exemple le lion, *Taotie* ou *Chi*, qui sont souvent des animaux farouches à l'apparence monstrueuse.

Les pièces M.C.10545 et M.C.10546 se composent d'un oiseau vermillon (*zhuque*, 朱雀) en haut et d'un *pushou xianhuan* en bas. L'oiseau vermillon est un animal protecteur

mythologique de la Chine ancienne, lié au feu et à l'été, gardien de la direction du sud. Il est considéré comme une divinité capable de guider les âmes vers le monde céleste et de rendre immortel. Il est ici présenté de profil. Il semble être en train de marcher car il lève une patte vers l'avant. Il a une longue crête bien dressée et une queue évoquant celle d'un paon, en quatre parties : chacune dessine une ligne courbe mêlant des formes de nœuds, dont le dernier, à l'extrémité, est pointu. L'oiseau, gravé en saillie, est souligné par des lignes creusées sur certaines parties, ainsi les pattes, l'œil et l'aile dont la représentation est rigide.

Au-dessous de l'oiseau, le *pushou* se présente comme un hybride à visage humain, aux yeux en amande et au nez en triangle, soulignés par des creusements très profonds. Sa bouche est grande ouverte et laisse voir deux longs crocs. Il mord un grand anneau. Certains traits, creusés à l'intérieur de sa bouche, représentent probablement une partie de l'anneau et une partie de sa langue. Sa barbe est figurée par deux grandes touffes aux extrémités en spirale. De chaque côté de sa tête se trouvent quatre minces mèches de cheveux, aux extrémités en spirale elles aussi. Il semble que deux cornes en forme de branches, semblables à celles d'un dragon imaginaire, sortent du milieu de sa tête. Entre ces deux cornes se distingue une succession de motifs décoratifs. La spécificité de ce *pushou* est que deux bras robustes sortent de sa tête et tiennent l'anneau avec force.

Un estampage du *Recueil de huaxiang de l'époque Han dans la région de Bashu* (voir annexe 1, p.11, fig.17)⁷⁵, qui mesure 156x69 cm, est très proche iconographiquement des pièces que nous étudions. Cet estampage provient d'un tombeau de l'époque Han du district de Shapingba dans la ville de Chongqing. Comparaison faite avec des motifs observés ailleurs,⁷⁶ il est certain que les estampages M.C.10545 et M.C.10546 sont originaires de la région du Sichuan ou de la ville de Chongqing qui, dans les temps anciens, appartenaient à une grande région sud-ouest de la Chine.

Précisons que les pièces M.C.10545 et M.C.10546 présentent des états de conservation différents. Bien sûr, la dégradation au fil du temps joue un rôle, mais le papier, l'encre, voire la manière d'estamper expliquent des nuances. Il semble que l'estampeur ait mal contrôlé la quantité d'encre et la force avec laquelle il l'a appliquée dans le M.C.10546 : l'effet obtenu

⁷⁵ GONG *et alii*, 1998, fig.322

⁷⁶ ZHANG, 2018

n'est pas régulier, et certains détails sont flous à cause de la quantité excessive d'encre qui n'a pu être absorbée par le papier. Le M.C.10545 est d'une couleur plus légère, la surface de la matrice est mieux estampée et son état plus fidèlement reproduit.

B. Les six coursiers du mausolée Zhaoling

Le musée Cernuschi possède cinq pièces (M.C.5639, M.C.10680, M.C.10681, M.C.10682, M.C.10683) (voir annexe 1, p.12), toutes liées à une série de six pierres représentant les coursiers de l'empereur Taizong (règne : 626-649). Ces pierres se trouvaient, à l'origine, au mausolée Zhaoling (*Zhao Ling*, 昭陵), sur la montagne Jiuzong (*Jiuzong shan*, 九嶷山), à 22,5 kilomètres des localités les plus proches, dans le nord-est du comté actuel de Liquan (禮泉縣), dans la province du Shaanxi. On les appelle en général « les six coursiers de Zhaoling » (*Zhaoling liujun*, 昭陵六駿). Quatre de ces coursiers gravés, baptisés Telebiao (特勒驃), Qingzhui (青騅), Shifachi (什伐赤) et Baitiwu (白蹄烏), sont aujourd'hui conservés au musée Beilin. Les deux autres sont exposés aux États-Unis, au Musée d'archéologie et d'anthropologie de l'Université de Pennsylvanie, couramment nommé « Penn Museum » (voir annexe 1, p.13). Ces pierres rectangulaires (environ 170x205x30 cm) ont été réalisées vers 636 ap.J.C. Selon la plupart des chercheurs elles servaient de décorations commémoratives, et figuraient parmi les monuments de la porte de Sima située au nord (*Beisimamen Jianzhuqun*, 北司馬門建築群).

La date de la création de ces six pierres offre matière à discussion. D'après les *Règles essentielles des Tang* (*Tang huiyao*, 唐會要), il semble qu'elles aient été exécutées sous l'empereur Gaozong (règne : 649-683 ap.J.C.). En revanche, si l'on se réfère au texte de l'officier You Shixiong (游师雄, 1038-1097 ap.J.C.), inscrit sur la stèle des six coursiers du mausolée de Taizong, une phrase⁷⁷ empruntée au *Livre sur les tombes des Tang* (*Tang*

⁷⁷“(…)太宗葬文德皇后於昭陵，禦制刻石文並六馬像贊，皆立於陵後，敕歐陽詢書。高宗總章二年，詔殷仲容別題馬贊於石座(…)”

« (...)Taizong a enterré sa femme, l'impératrice Wende (文德皇后), au mausolée Zhaoling, et a fait graver « le texte et les éloges » ou « le texte, les éloges et les reliefs » (le mot ici est ambigu.) des six coursiers pour les mettre dans le mausolée. Ouyang Xun (歐陽詢, 557-641 ap.J.C.) les a calligraphiés. La deuxième année du règne de Gaozong, Gaozong a ordonné à Yin Zhongrong (殷仲容, 633-703 ap.J.C.) d'écrire d'autres éloges sur les six coursiers pour les mettre sur le soubassement (...) »

lingyuan ji, 唐陵園記)⁷⁸, qui mentionne l'emplacement de ces six pierres, amène à une conclusion différente.⁷⁹ Il est toutefois impossible d'affirmer avec certitude si Taizong a commandité seulement des éloges gravés ou bien des représentations de coursiers et des éloges gravés, après la mort de l'impératrice. De plus, You Shixiong précise que Gaozong a demandé au calligraphe Yin Zhongrong d'autres éloges, destinés à apparaître sur des soubassements. Il est plausible que Taizong ait exigé la production d'éloges gravés, mais que les six coursiers aient été créés ultérieurement, après l'année 636 ap.J.C.

Il est communément admis que ces coursiers gravés en relief ont été dessinés par le célèbre peintre Yan Liben (閻立本, ?-673 ap.J.C.). Aucune source sûre ne le confirme. Cela est néanmoins probable. D'après les *Livres des Tang* (*Tangshu*, 唐書), le frère de Yan Liben a participé à la construction du mausolée Zhaoling. Un autre ouvrage, le *Recueil des illustres peintures de l'époque Tang* (*Tangchao minghua lu*, 唐朝名畫錄) explique que Taizong a demandé à Yan Liben de peindre un cheval. Les frères Yan ont toujours travaillé ensemble. Comme la création des six coursiers était une commande officielle de l'empereur, tout porte à croire que Yan Liben, a participé à ce projet.⁸⁰

Les chevaux représentés étaient réputés pour leurs exploits lors de batailles qui avaient permis à Taizong de pacifier le pays et de consolider l'empire Tang. Ils sont tous gravés dans un encadrement, soit à l'arrêt, soit au galop, soit au pas. Au-dessus des coursiers se trouve un espace libre, de forme rectangulaire, en relief, également bordé d'un encadrement : il s'agit probablement d'un cartouche, où l'on avait prévu d'écrire des informations les concernant. Précisons que chaque pierre pèse environ 2,5 tonnes.

La pièce M.C.5639 (voir annexe 1, p.14, fig.18), entourée d'un cadre de bois, est aujourd'hui dans un état relativement bon de conservation grâce à la restauration dont elle a fait l'objet en 2004-2005. Elle fournit une vision d'ensemble des silhouettes des six chevaux, et nous livre des renseignements par l'intermédiaire d'un texte gravé. Nous avons donc choisi de commencer notre étude par elle. Nous avons déjà mentionné que les six grandes pierres

⁷⁸ Cet ouvrage a été perdu au fil du le temps. Nous ne pouvons pas être sûrs actuellement des informations qu'il renfermait.

⁷⁹ LI, 2002, p.258

⁸⁰ LUO, 2003, p.255-257.

Précisions ici que Luo Hongcai est chercheur au Centre de protection et de restauration des patrimoines à Xi'an.

figurant les coursiers se trouvaient initialement sur une haute montagne. Il était donc difficile d'y accéder dans les temps anciens. Animés d'une passion ardente, les lettrés ont trouvé le moyen de rendre accessible à tous l'histoire glorieuse et conquérante de leurs prédécesseurs. Quelle est l'origine de l'estampage M.C.5639,⁸¹ offert le 5 mars 1914 par Victor Segalen au musée Cernuschi ? Il provient d'une stèle où étaient gravés, ensemble, les six coursiers de l'empereur Taizong, ainsi que des éloges et un texte de l'officier You Shixiong. Cette stèle, que nous avons déjà mentionnée, et dont You Shixiong fut l'initiateur en 1089 ap.J.C., porte en général le nom de « stèle des six coursiers du mausolée Zhaoling » (*Zhaoling liujun bei*, 昭陵六駿碑). Elle se trouvait sur le site archéologique du mausolée Zhaoling, dans la province du Shaanxi. Elle est entrée en 1975 au musée de ce même mausolée, où elle est actuellement conservée. Ses dimensions sont les suivantes : 277x106x28 cm, tandis que celles de l'estampage sont 172,5x89,5 cm. Il est donc d'une taille réduite, ce qui s'explique principalement par l'absence de la tête de la stèle (voir annexe 1, p.14, fig.19). Les quatre caractères (*Zhaoling liu jun*, 昭陵陸駿), qui constituent le titre de cette stèle, signifient « les six coursiers du mausolée Zhaoling ».

Cette stèle se compose de deux parties : une partie haute, où est inscrit le texte de You Shixiong en vingt-cinq rangs verticaux, qui comptent chacun onze caractères en style régulier ; une partie basse où sont représentés les six coursiers deux par deux sur trois rangées, les chevaux de chaque paire se faisant face. Les textes descriptifs et élogieux sont gravés légèrement au-dessus du dos de chaque cheval, sur une ligne verticale.

Le texte⁸² de You Shixiong comprend un grand nombre d'informations importantes. Il raconte que You Shixiong, un fonctionnaire, visitait le mausolée quand il vit les six pierres monolithes des coursiers. Selon ce texte, à l'époque Song, on disait que le dessin original des chevaux était l'œuvre de Yan Liben et que les éloges avaient été écrits par dix-huit lettrés. Mais You possédait l'ouvrage intitulé *Livre sur les tombes des Tang*, grâce auquel il

⁸¹ Cet estampage a été le sujet d'un mémoire très important de Pauline Chassaing en 2005, intitulé *État de stèle, empreinte de Chine. Itinéraire d'un estampage donné par Victor Segalen au musée Cernuschi. Impact de différentes méthodes de doublage sur la tridimensionnalité du papier. Ce mémoire est une recherche approfondie sur l'estampage M.C. 5639 et sa restauration. Nous ne répèterons donc pas certaines informations dans le présent mémoire : nous présenterons les plus importantes de manière synthétique. Nous compléterons, en revanche, notre propos par des sources chinoises.*

⁸² Le texte a été cité dans plusieurs ouvrages, ainsi par exemple dans le chapitre 39 du volume 90 du *Recueil des objets épigraphistes de qualité (Jinshi cuibian, 金石萃編)* de Wang Chang (王昶) de l'époque Qing, p21-26 <https://archive.org/details/02090488.cn/page/n20/mode/2up>
Consulté le 23 mai 2020

comprit que les éloges avaient été composés par Taizong. You explique qu'il n'a pas vu les écrits calligraphiés par Ouyang Xun pendant sa visite, mais confirme la présence de ceux de Yin Zhongrong. Il précise qu'il a ordonné de faire des répliques des six coursiers dans les moindres détails, afin que tous puissent voir ce qui était représenté sur ces pierres précieuses, et qu'il également mené projet de la stèle où sont gravés les six chevaux et les textes les concernant. Il est enfin indiqué que « la quatrième année de l'ère Yuanyou, sous les Song du Nord (1089 ap.J.C., *beisong Yuanyou si nian*, 北宋元祐四年), le jour de *duanwu* (au mois de mai), You Shixiong, originaire du comté de Wugong (武功縣) a écrit ce texte, l'officier du comté de Liquan, Diao Jie (刁玠) l'a calligraphié, le secrétaire Cai Anshi (蔡安時) en a écrit le titre, et l'officier supérieur Lü Yousheng (呂由聖) a dressé la pierre ».

La partie basse occupe environ les trois quarts de la surface. Elle est consacrée aux représentations des six coursiers copiées d'après les six reliefs, ainsi que des éloges. Les éloges ont tous été gravés en lignes creusées minutieuses, nettes et énergiques. Cette manière de ciseler des lignes, c'est-à-dire de creuser la silhouette des motifs, est souvent plus facile à exécuter, et plus efficace, quand il s'agit de graver des motifs complexes sur une pierre. Selon le texte de You, ces coursiers reproduisent fidèlement tout ce qu'il a vu sur les reliefs originaux. Les détails abondent, tant dans l'apparence physique que dans le rendu du harnais typique de l'époque. Chaque cheval est accompagné d'un paragraphe qui indique son nom, sa place dans le mausolée, sa description physique (notamment son poil), sa blessure, la guerre à laquelle il a participé, son tempérament, et son éloge en quatre phrases, qui chacune compte quatre caractères. Cette stèle est probablement la première source visuelle associant le coursier et son nom, et précisant son emplacement dans le mausolée. Une telle source est particulièrement précieuse dans la mesure où nous possédons davantage de témoignages écrits que visuels des temps anciens. Beaucoup d'auteurs n'ont pas eu la chance d'aller sur place, de sorte que l'exactitude de leurs écrits est toujours sujette à caution. Cette stèle a influencé les œuvres des périodes ultérieures, ainsi celles du peintre Zhao Lin (赵霖), qui vécut au XII^e siècle et fut au service de l'empereur à l'époque Jin, de 1162 à 1189. Ses peintures des six coursiers sont aujourd'hui conservées au musée de la Cité Interdite à Pékin (voir annexe 1, p.14, fig.20).

La particularité de l'estampage M.C.5639 réside dans la présence d'un cheval supplémentaire (voir annexe 1, p.15, fig.21) entre le texte de You et les rangées des six coursiers. Ce petit cheval anonyme se trouve au milieu. Il a aussi été gravé en lignes creusées,

plus légères cependant que pour les autres chevaux. Son apparence physique est toutefois assez grossière. Il a certes la morphologie correcte d'un cheval, mais il manque de précision dans les détails et d'énergie expressive. Il baisse un peu la tête, son antérieur droit est levé, il semble marcher vers la gauche. Quelle pourrait-être la raison de sa présence ? Il s'agit d'un graffiti ajouté après coup, probablement sans motif sérieux. Curieusement, les ouvrages chinois ne le mentionnent pas, et les chercheurs, en grande majorité, l'ignorent. Il est toutefois présent sur l'estampage du même original conservé par l'École Française d'Extrême-Orient avec le numéro d'inventaire EF90 (voir annexe 1, p.15, fig.22), ainsi que sur l'estampage conservé au musée du mausolée Zhaoling.⁸³ (voir annexe 1, p.15, fig.23). Apparemment, ce graffiti figure bien sur la pierre originale, mais il est actuellement difficile de trouver des informations justes sur ce cheval. L'avenir permettra peut-être d'en obtenir.

Les quatre pièces de grand format de la collection (M.C.10680, M.C.10681, M.C.10682, M.C.10683) ont été réalisées à partir des quatre pierres conservées au musée Beilin. Chacune montre un grand cheval dans un encadrement, et mesure environ 138x196 cm. Les pierres originales avaient déjà été endommagées, artificiellement ou naturellement, à l'époque où Édouard Chavannes a visité Zhaoling en 1907.⁸⁴ Les surfaces de ces pierres étaient déjà incomplètes (voir annexe 1, p.16, fig.24). De nombreux détails avaient disparu : ainsi les flèches manquaient de netteté. À partir du début du XX^e siècle, aucun estampage exécuté à partir des pierres originales ne montre la position exacte des flèches. Il semble que les estampages du type *yuanta* des six coursiers n'existent pas officiellement sur le marché de l'art. Plusieurs raisons peuvent être invoquées à cela : la difficulté de procéder à un estampage sur un relief haut, la détérioration des pierres et le parcours tourmenté de ces dernières.⁸⁵

Le musée Beilin a organisé une exposition itinérante au Japon en 1980, lors de la célébration du cinquième anniversaire de l'amitié entre les villes de Xi'an et de Nara. Elle était intitulée : *Exposition des estampages épigraphiques et de la peinture murale de Xi'an dans la Chine ancienne* (中華人民共和國西安古代金石拓本與壁畫展). Pour répondre aux besoins de cette exposition importante, des estampages ont été réalisés sous la direction de Ma Ziyun (馬子雲), originaire de Xi'an, et spécialiste des estampages au musée de la Cité

⁸³ ZHANG P, 2014

<http://www.cafa.com.cn/cn/figures/article/details/816032>

Consulté le 24 juillet 2020

⁸⁴ CHAVANNES, 1909, Pl., N°440-445, TCHAO LING (Zhaoling)

⁸⁵ LUO, 2003, p.260-261

Interdite.⁸⁶ Comparaison faite, il est certain que les quatre estampages que nous étudions ne sont pas du type *yuanta* (voir annexe 1, p.16, fig.25).

De plus, un tampon de forme rectangulaire (voir annexe 1, p.16, fig.26), au recto de chaque pièce, porte les caractères « 長安市隱李月溪手拓金石章 » (*Chang'an shiyin Li Yuexi shouta jinshizhang* : ce sceau épigraphique indique que la pièce a été estampée de la main de Li Yuexi (李月溪), originaire de la ville de Chang'an. Ces caractères sont en relief, et donc en rouge, en style sigillaire (*zhuan shu*, 篆書). Nous disposons de peu de sources sur Li Yuexi. Nous savons qu'il vécut de 1881 à 1946, et qu'il était estampeur à Xi'an. Il était expert en calligraphie, et s'était spécialisé dans la réalisation d'estampages de bronzes. Il savait comment estamper en détail les différentes parties d'un bronze pour créer une œuvre révélant l'apparence quasi complète de ce dernier.⁸⁷ Le 2 juin 1944, le journal *Huabei* a publié un article intitulé *Le mythe des six coursiers de Zhaoling*.⁸⁸ Li Yuexi y est mentionné pour sa manière d'estamper les six coursiers, inspirée de la technique de l'estampage des bronzes, qui transforme une image sculptée en peinture.

La technique précise de Li Yuexi reste un secret. Son fils, Li Yousong (李友松, vécu au XX^e siècle), également connu sous le nom de Li Songru (李松如) lui a succédé après son décès. Il semble que Li Yuexi et son fils aient copié la silhouette des six coursiers. La taille du cheval recréé est donc quasiment la même que sur les pierres originales. Ils ont ensuite rempli, à leur façon, le corps du cheval.⁸⁹ Leurs versions comportent donc souvent des différences de détail. Il est, de plus, certain qu'ils ont ajouté des éléments. Ces créations artistiques étant réalisées avec un coussinet de tissu, le mot « estamper à la manière d'un peintre » (*hua ta*, 畫拓) semble mieux convenir pour décrire la manière d'exécuter ces œuvres. Les considérer comme des estampages est toutefois discutable : tout dépend si l'on se réfère, ou non, à une tradition stricte.⁹⁰ Dans son article sur la stèle des six coursiers, Pauline Chassaing utilise le

⁸⁶ LI *et alii*, 2006, p.26-27

⁸⁷ 腳註 26 ; 有關李月溪生平，可參見 1958 年修撰的長安縣志。

Note 26 : Chronique du district de Chang'an (Chang'an xianzhi, 長安縣志), édition de 1958

De l'article : LUO, 2003, p.270

⁸⁸ LUO, 2009, p.63

⁸⁹ 腳註 2 : 毛昌杰:《君子馆类稿》页 129,《近代中国史料丛刊》第二辑,文海出版社,台湾,1966 年

Note 2, Mao Changjie, Junziguanleigao, In : « Série sur l'histoire de la Chine moderne », vol.2, Wenhai chubanshe, Taiwan, 1966, p.129

De l'article : GUO, 2004, p.149

⁹⁰ GUO, 2004, p.149

terme « pseudo-estampage »⁹¹, qu'elle emprunte à un ouvrage de Helen Fernald. Ce terme nous paraît décrire les œuvres de Li avec davantage de pertinence. Le mot « estamper et recréer en imitant l'original » (*mo ta*, 摸/摹拓) est mentionné dans l'un de ses articles par Luo Rongcai, chercheur au Centre de la prévention et de la restauration des patrimoines à Xi'an. Le caractère « mo » a pris ici le sens d'« imiter ». La pièce réalisée par Li Yuexi n'est pas une œuvre estampée exclusivement à partir de la matrice. Seules les silhouettes sont des répliques authentiques. Selon le *Recueil des poèmes du Haitangxianguan* (*Haitangxianguan shiji*, 海棠仙館詩集), de l'officier et artiste Song Bolu (宋伯魯, 1853-1932), les pierres des coursiers ont subi beaucoup de dégradations d'origine humaine et ont été très endommagées. Elles ont été placées dans des locaux gouvernementaux pour être exposées après la révolution Xinhai de 1911.⁹² Il est probable que Li Yuexi se soit approprié ces silhouettes à cette occasion. À partir de cette silhouette « authentique », Li Yuexi a probablement reproduit une sorte de copie sculpturale pour produire ensuite des estampages au même sujet.

La pièce M.C.10682 (voir annexe 1, p.17, fig.27) est assez facile à identifier. Il s'agit de Baitiwu. Un papier jaune⁹³ (voir annexe 1, p.17, fig.28), collé au verso, mentionne son nom, ses caractéristiques, la bataille à laquelle il a participé et l'ode en son honneur. Le texte principal peut se référer au *Recueil complet des proses de la dynastie Tang* (*Quantangwen*, 全唐文, compilé au XIX^e siècle)⁹⁴, où il est décrit comme un cheval entièrement noir, mis à part ses quatre sabots qui sont d'un blanc pur. Il a accompagné l'empereur Taizong pendant la bataille de Qianshuiyuan (淺水原) contre les forces autochtones menées par Xue Rengao (薛仁果).⁹⁵ Parmi les six coursiers gravés, seul Baitiwu est représenté galopant vers la gauche.

⁹¹ CHASSAING, 2005, p.43

⁹² LUO, 2003, p.262

⁹³ Sur le papier jaune est écrit :

紅 rouge

蹄烏 Tiwu

西第三純黑色四蹄俱白 Troisième cheval à l'ouest, entièrement noir, mis à part ses sabots qui sont blancs.

平薛仁果時乘 Destrier lors de la guerre Qianshuiyuan contre les forces locales conduites par Xue Rengao

回鞍定蜀 聳轡平隴 追風駿足 倚天長劍

Cet éloge raconte que Taizong a monté ce cheval, et qu'ils ont réussi à reconquérir les territoires de Shu et de Long. Taizong porte une épée, une image héroïque s'il en est, et le destrier court joliment comme à la poursuite du vent.

⁹⁴ TONG *et alii*, 1819

<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=446008&searchu=白蹄烏&remap=gb>

Consulté le 25 juillet 2020

⁹⁵ Selon le texte sur la stèle de You Shixiong, You a vu les éloges de Yin Zhongrong concernant Baitiwu. Sur la pierre, il a également vu le nom de Xue Renguo (薛仁果, vécu au VII^e siècle). Il a donc pensé que les *Livres des*

La pierre du musée Beilin a été morcelée et reconstituée. Les détails sont donc presque invisibles. La forme globale du cheval de la pièce M.C.10682 ressemble à celle de Baitiwu sur la pierre originale. Sur l'estampage tous les détails sont nets : trois houppes de crin s'inspirent du style turc et symbolisent un cheval de qualité et de haut rang ; les quatre membres s'envolent à vive allure et l'étrier se soulève amplement dans la direction inverse de celle du galop. Certaines articulations et lignes musculaires des membres apparaissent. Les détails de la silhouette sont soulignés par une sorte de contour linéaire blanc, qui trahit visuellement la technique utilisée pour réaliser l'estampage d'un relief relativement haut, et révèle combien il est difficile, en général, d'estamper la partie la plus épaisse d'un tel relief. L'encadrement est, quant à lui, particulier, fait de traits horizontaux et verticaux, plutôt réguliers et linéaires, comme si l'estampeur avait peint cette partie. Cette pièce possède aussi un cartouche aux traits noirs verticaux. Son encadrement est bien différent de celui de la pièce FSC-R-407 de la Freer Gallery of Art, dont l'effet imite la surface rugueuse de la pierre (voir annexe 1, p.17, fig.29), grâce à des touches moins régulières, en dégradé.

Le cheval de la pièce M.C.10680 (voir annexe 1, p.18, fig.30) galope vers la droite. Il ressemble à Baitiwu, porte trois houppes de crin et le harnachement nécessaire pour un combat. L'encadrement semble avoir été peint avec des traits au rythme régulier. Le cheval de la pièce M.C.10681 (voir annexe 1, p.18, fig.31) a la même silhouette que celui de la pièce M.C.10680, mais les détails sont différents. Les contours linéaires qui soulignent la silhouette sont ici aussi prononcés. Le cartouche est, là encore, devant la tête du cheval.

L'identification de ces deux pseudo-estampages soulève une difficulté. Quand nous observons la tête des deux chevaux, une différence apparaît clairement : une touffe de crins, de forme échancrée, couvre le bas de l'oreille droite du coursier sur le M.C.10680. Dans le M.C.10681 les crins du destrier sont dressés au milieu du crâne, l'oreille droite, en forme de coquillage, est visible. Sur les pierres conservées au musée Beilin (voir annexe 1, p.18, fig.32 et fig.33), l'oreille droite de Shifachi apparaît de profil, tandis que celle de Qingzhui est cachée sous les crins. Si nous nous concentrons sur les oreilles, nous identifions Qingzhui sur la pièce M.C.10680, et Shifachi sur la pièce M.C.10681. Les parties de la bride, sur les deux pièces, corroborent cette hypothèse. Si toutefois nous prenons comme point de comparaison la pièce d'estampage de la stèle de six coursiers du mausolée Zhaoling, nous aboutissons à la

Tang comportaient une erreur sur le caractère *guo* (果), écrit *gao* (杲). Par la suite les *Livres des Tang* ont été pris comme référence. Le nom Xue Rengao (薛仁杲) prévaut aujourd'hui.

conclusion inverse. En raison de la position des flèches et de celle du crin, nous identifions Shifachi sur la pièce M.C.10680, et Qingzhui sur la pièce M.C.10681 (voir annexe 1, p.19, fig.34)

Une pièce conservée à la bibliothèque de l'Asie de l'Est à l'Université Washington à St-Louis (voir annexe 1, p.20, fig.35) a été identifiée comme Shifachi. La pièce M.C.10680 lui ressemble beaucoup, bien que sur cette dernière une flèche pénètre l'arrière-main du cheval d'une autre direction. Selon le cartel, la pièce de l'Université Washington a également été réalisée par Li Yuexi.⁹⁶ Par ailleurs, la Freer Gallery of Art possède aussi une série de six pièces représentant les coursiers de Taizong, mais elle ne donne pas suffisamment d'informations sur leur identification. La pièce FSC-R-403,⁹⁷ (voir annexe 1, p.20, fig.36) de leur collection est presque identique à celle de l'Université Washington qui représente Shifachi. Des différences apparaissent toutefois dans les traits et le rendu coloré de l'avant-main et de la tête.

Les deux pièces américaines, que nous venons d'évoquer, sont sûrement des récréations, à l'instar de notre pièce, malgré des différences de détail, puisque toutes deux, comme la pièce M.C. 10680, portent le tampon de Li Yuexi. Ces pseudo-estampages, où l'image est recréée, sont très proches de la stèle des six coursiers du mausolée Zhaoling qui porte le texte de You Shixiong. Il est probable que les estampeurs du XX^e siècle se sont inspirés de cette stèle pour créer leurs coursiers en détail. Une autre source est souvent mentionnée, qui est peut-être moins utile pour l'identification, mais néanmoins d'intérêt. Le dixième volume du *Recueil complet des proses de la dynastie Tang* renferme quelques phrases dans lesquelles l'empereur Taizong chante ses chevaux préférés. Cet ouvrage date de l'époque Qing. La source du texte de Taizong est vraisemblablement la stèle de You Shixiong.⁹⁸ Dans cette description Shifachi a reçu quatre flèches de face, et une de l'arrière. Qingzhui a reçu cinq flèches de face. Il est certain que le nombre de flèches des pièces que nous étudions correspond aux informations données dans cet ouvrage : le cheval de la pièce

⁹⁶ Bibliothèque de l'Asie de l'Est à l'Université Washington à St-Louis, East Asian Library Special Collections: Rubbings of Taizong Horses
https://library.wustl.edu/units/ea/spec_col/taizong-horses/
Consulté le 23 mai 2020

⁹⁷ 1 of Six rubbings of the Six Horses of T'ang T'ai-Tsung (r. 627-649), Freer Study Collection
<https://asia.si.edu/object/FSC-R-403/>

Consulté le 15 mai 2020

⁹⁸ LI, 2002, p.258

M.C.10680 a cinq flèches dans l'arrière-main, et celui de la pièce M.C.10681 en a quatre dans l'arrière-main et une dans l'avant-main. La position des flèches reste toutefois inconnue. Il est, par conséquent, impossible de procéder à une identification exacte de ces deux pièces.

Comme nous le voyons, nous sommes ici face à deux versions d'identification, ce qui n'est guère inhabituel pour un sujet dont les chercheurs débattent toujours. Dans la première de ces versions, les informations fournies par le musée Beilin sont considérées comme une référence juste, mais il est possible qu'elle ne le soit pas. Chen Songju (陳誦雉), chercheur dans ce musée, a compulsé un grand nombre d'ouvrages, et mis en évidence deux écoles qui s'opposent dans l'identification de Shifachi et Qingzhui. La stèle de You Shixiong, et le texte *Odes aux six coursiers* qui figure dans le *Recueil complet des proses de la dynastie Tang*, sont selon lui deux sources essentielles pour authentifier l'iconographie des coursiers gravés de grand format, auxquelles peut être ajoutée *L'image des six coursiers*, œuvre du peintre Zhao Lin de la dynastie Jin, qui présente peu de différences avec la stèle. La comparaison de ces sources montre que l'apparence de Shifachi et de Qingzhui se différencie sur quatre points: Shifachi a reçu quatre flèches de face et une de l'arrière, les crins couvrent son front, son postérieur droit est représenté plus haut que le gauche, une partie du crin est relevé devant la selle ; Qingzhui a reçu cinq flèches de face, les crins sur son front se dressent vers l'arrière, son postérieur droit est plus bas que le gauche, il n'y a pas de crin devant la selle. Cette identification est à rebours de celle du musée Beilin. Chen Songju pense que l'identification de ce musée se réfère à l'ouvrage *Recherches sur les sites archéologiques de Chang'an* (*Chang'an shiji kao*, 長安史蹟考) d'Adachi Kiroku (あだち きろく, 足立喜六), souvent considéré comme une source classique et précieuse, qui propose un grand nombre de photographies du début du XX^e siècle. Il indique qu'Adachi a probablement fait une erreur initiale. Il a, en effet, pris les photographies sur le site et s'est basé sur l'emplacement des chevaux dans le mausolée d'après le texte de la stèle de You Shixiong. Si l'emplacement de Shifachi et de Qingzhui avait déjà été modifié entre la visite de You Shixiong et la sienne, cela peut expliquer l'erreur qu'il a commise.

Il est certain que les pièces M.C.10680 et M.C.10681 représentent l'une Shifachi, l'autre Qingzhui, mais nous n'irons pas plus avant dans leur identification. Les informations présentées dans ces pages doivent jouer le rôle de sources d'inspiration. Elles ne sauraient, en aucun cas, enfermer dans un carcan de déductions. Les deux versions d'identification que

nous avons évoquées peuvent être inversées si un maillon de la chaîne logique est lui-même inversé, de sorte que les deux conclusions sont possibles.

La pièce M.C.10683 (voir annexe 1, p.21, fig.37) représente un cheval qui marche vers la droite. Le seul des six coursiers à avoir cette position est « Telebiao » (特勒驃), que certains ouvrages appellent également « Teqinbiao » (特勤驃). Ceci mérite commentaire. Le nom « Teqinbiao » serait d'influence turque : « teqin » est peut-être une transcription de « tegin », qui est un titre d'officier. Le coursier aurait donc une relation étroite avec la terre turque. Les noms de chevaux en trois caractères sont très fréquents aux époques Sui et Tang, mais il inhabituel, dans la Chine de l'époque, que le dernier caractère désigne la couleur de la robe. Cela semble être emprunté à une tradition turque. Sur la stèle de Kul Tegin, dans la vallée de l'Orkhon (*Queteqin bei*, 闕特勤碑), sont inscrits des noms de chevaux, composés d'un titre d'officier (ou d'un nom à la signification particulière) et d'un mot évoquant la couleur de ce cheval.⁹⁹ « biao » désigne ici un cheval à la robe jaune avec des taches blanches. Le nom « Telebiao » a une autre origine. À l'époque Tang, les noms des chevaux de qualité, venant de l'extérieur du pays, indiquaient souvent l'endroit (ou la tribu) où ils étaient nés, ainsi que leur apparence.¹⁰⁰ Selon l'*Ancien livre des Tang*.¹⁰¹ « Tele » désignait une tribu nomade connue sur le plateau mongol. Il est possible que le nom du cheval de Taizong ait pris le nom de cette tribu. Par ailleurs, les *Règles essentielles des Tang*, mentionnent, dans le volume 72, une montagne appelée « Tele », et précise que le nord de cette montagne est un lieu idéal pour le pâturage.¹⁰² Cette seconde dénomination est donc également possible.

Ce cheval a été la monture de Taizong pendant la guerre menée par le général Song Jingang (宋金剛, vécu à la fin de la dynastie Sui et au début de la dynastie Tang), subordonné de Liu Wuzhou (劉武周, vécu à la fin de la dynastie Sui et au début de la dynastie Tang), afin de reconquérir le territoire situé actuellement dans la province du Shanxi. La pièce sur

⁹⁹ Nous nous référons ici à une conférence donnée à l'Université Fudan par le professeur Luo Xin de l'Université de Pékin, au sujet *des montures de Kul Tegin : La tradition de la nomination des chevaux de la dynastie Tang et des Turcs*.

闕特勤的坐騎——唐朝與突厥的駿馬制名傳統

https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1322380

Consulté le 6 juin 2020

¹⁰⁰ RUI, 2002

¹⁰¹ LIU, 1975, vol.195, Liezhuan 145, Ouïghours, p.5195-5218

¹⁰² WANG, 1773

<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=844491&searchu=特勒&remap=gb>

Consulté le 7 juin 2020

laquelle il est représenté offre les mêmes caractéristiques que les trois autres pseudo-estampages : les articulations sont marquées par des contours linéaires, les trois houppes de crin sont bien hérissées, la queue tombante révèle un état de tranquillité. Le cartouche est, là encore, en haut à la droite, juste devant la tête du cheval.

Bien qu'il soit déjà clair que les quatre pièces étudiées sont des pseudo-estampages, il est important de savoir si leurs modèles sont les pierres d'origine de l'époque Tang. Le texte de You Shixiong, sur la stèle de six coursiers, nous amène à nous interroger sur l'authenticité des pierres conservées actuellement au musée Beilin. Selon ce texte, You a demandé aux dirigeants locaux de faire une série de répliques des six reliefs, en prêtant attention aux détails, et notamment aux flèches. Ces répliques ont été placées dans le temple de Taizong. Certains chercheurs, comme John Calvin Ferguson, ont eu des doutes sur les pierres découvertes à Zhaoling. Ils se sont demandés si ces pierres dataient vraiment de l'époque Tang. En réponse à cette question, Li Jugang, chercheur au musée Beilin, a avancé divers arguments. En premier lieu, You utilise, dans son texte, le caractère « su » (塑), qui est réservé au travail d'une matière souple et malléable, comme l'argile, et qui ne conviendrait absolument pas pour décrire la manière de graver une pierre. De plus, les répliques n'ont pas été retrouvées, ce qui confirmerait qu'elles étaient faites d'un matériau qui se décompose facilement. Enfin, le transport des répliques de l'époque Song sur la montagne aurait été vraiment harassant à l'époque si elles avaient été faites de lourdes pierres.¹⁰³ Ces arguments sont assez convaincants. Les pierres de six coursiers de Taizong ont été découvertes en haut de la montagne. You a souhaité montrer ce qu'il y avait sur ces pierres. L'ascension était particulièrement éprouvante : il n'aurait donc pas été logique de déplacer une série de répliques vers le haut de la montagne après les avoir achevées au pied de celle-ci. Il est, par ailleurs, presque impossible que des enregistrements textuels n'aient pas été réalisés si le projet de faire les répliques sur place avait effectivement été mené à bien, un tel projet étant, en effet, particulièrement difficile à concrétiser en raison des conditions d'accès limitées.

Dans la mesure où nous parlons de pseudo-estampages, nous devons également aborder le problème de l'attribution de l'œuvre. Le tampon apposé au coin de chaque pièce devient un indice essentiel pour nous aider à confirmer la date de fabrication de ces quatre pièces et leur authenticité. La date de fabrication des estampages peut être précisée grâce à la

¹⁰³ LI, 2002, p.257

biographie de Li Yuexi. Si le tampon a été utilisé par lui seul, et non par son fils ou des parents, héritiers de sa technique, il est certain que les pièces ont été réalisées bien avant son décès en 1946.

L'engouement pour la création des pseudo-estampages paraît indissociable de l'histoire des deux pierres qui représentent l'une Saluzi et l'autre Quanmaogua. Les pierres d'origine de ces deux coursiers sont conservées au Penn Museum depuis 1920.¹⁰⁴ L'histoire de leur parcours est des plus tourmentée. Elles ont tout d'abord quitté leur emplacement originel après la révolution Xinhai. Elles ont ensuite été volées à Xi'an vers 1914. Des trafics ont été organisés, y compris par des fonctionnaires locaux et des marchands d'antiquités.¹⁰⁵ Elles ont alors été cassées artificiellement pour faciliter leur transport. Il semble que la perte de ces deux pierres, et la protection dont ont bénéficié les quatre autres, aient suscité la ferveur populaire. À partir de 1915, un certain nombre d'estampeurs ont fait des pseudo-estampages des six coursiers à leur façon, pour répondre aux besoins du marché.¹⁰⁶ Si cette tendance a vraiment existé, compte tenu de ce que nous savons de la vie de Li Yuexi, la date de fabrication des pièces étudiées se situerait entre 1915 et 1946. Bien sûr, si nous prenons en considération, avec objectivité, les limites de la santé humaine, Li Yuexi a probablement mis un terme à son activité d'estampeur avant 1946. La fourchette de dates proposée peut donc être sensiblement resserrée.

Par ailleurs, si nous comparons les tampons des pièces du musée Cernuschi à ceux des pièces de la Freer Gallery of Art et de la bibliothèque de l'Asie de l'Est de l'Université Washington de St-Louis, mentionnées plus haut, nous nous apercevons qu'ils sont presque identiques. Une question doit toutefois être posée. Si le même tampon a été utilisé, et si nous en déduisons que ces trois pièces ont été réalisées par Li Yuexi, pourquoi une flèche de la pièce M.C.10680 arrive-t-elle d'une direction différente de la flèche de même emplacement dans les deux pièces américaines? Ce détail n'est pas sans importance. Si l'on se réfère à la stèle de You Shixiong, la direction de cette flèche, vers le dos du cheval dans la pièce M.C.10680, est une erreur que Li Yuexi aurait très difficilement pu commettre, dans la

¹⁰⁴ Le site du musée indique que ces deux pierres ont été achetées en 1920.

<https://www.penn.museum/collections/object/239945>

Consulté le 15 mai 2020

¹⁰⁵ PEI, 2000, p.64-66

¹⁰⁶ LUO, 2003, p.266-268

mesure où il avait déjà exécuté au moins deux autres chevaux semblables à ceux de cette stèle. Nous pouvons donc nous demander si cette pièce a bien été réalisée par Li Yuexi. Li Yousong, en tant que héritier de son père, a sûrement passé un temps d'apprentissage auprès de ce dernier pour étudier sa manière si créative de réaliser des pseudo-estampages. Il est probable que certaines parties des pseudo-estampages signés par Li Yuexi aient été l'œuvre de Li Yousong, et que des pièces aient ainsi été le fruit de la collaboration du père et fils. Mais il est également possible que Li Yousong ait décidé, en toute indépendance, d'effectuer ce pseudo-estampage et qu'il ait utilisé le tampon de son père, puisqu'un tampon a la valeur d'une marque. Cependant, connaissant le caractère des artisans chinois, dont beaucoup souhaitent que leur propre nom soit reconnu, Li Yousong possédait sûrement ses propres tampons. Il est toutefois difficile de savoir s'il a utilisé, à un moment, le tampon de son père. Li Yousong était aussi un grand estampeur. Il a participé notamment à un travail de protection et de documentation sur les patrimoines. Il a d'ailleurs réalisé, en 1942, des répliques en plâtre des quatre chevaux, en collaboration avec les membres du Groupe de recherche sur les patrimoines artistiques de la région du nord-ouest (*Xibei yishuwenwu kaochatuan*, 西北藝術文物考察團). Pendant la guerre sino-japonaise, le gouvernement chinois avait en effet décidé d'enterrer les quatre pierres des coursiers dans la bibliothèque de la province du Shaanxi pour les protéger. Le travail de réplique a été fait de nuit pendant toute une semaine. Ces répliques en plâtre ont malheureusement été détruites vers 1949.

Deux autres hypothèses peuvent également être avancées. Selon la première, le tampon a été réutilisé par des parents de Li Yuexi, qui auraient appris sa manière particulière d'estamper. Elle aurait été transmise à son fils, puis à la femme de son fils, et à ses petits-enfants, en perdant peu à peu de son caractère exceptionnel. Dans ce cas, la date de fabrication peut être plus tardive. Selon une seconde hypothèse, plus dramatique, il existerait des faux parmi les pseudo-estampages du musée Cernuschi. La pièce M.C.10680 serait concernée au premier chef. Par « faux » nous entendons ici que Li Yuexi n'aurait pas participé à sa création. Si toutefois nous nous montrons moins stricts, et si nous considérons que ses proches parents sont ses héritiers, cette pièce, à condition qu'elle ait bien été réalisée par la famille Li, peut être considérée comme une œuvre quasi authentique. Bien sûr le pire serait surtout que l'ensemble ait été contrefait (un tampon aussi peut être reproduit).

La fabrication de pseudo-estampages s'est développée au début du XX^e siècle. La famille Li n'est pas la seule à en avoir réalisé. Nous ne comparerons pas ici les pièces du musée Cernuschi avec celles du Penn Museum, bien que deux pierres originales y soient conservées, ainsi qu'une série de six pseudo-estampages, puisque les pièces de cette série ne portent pas les mêmes tampons que les nôtres. Elles proviennent d'une boutique de Xi'an, nommée « *Pao Ching Tang* » (宝经堂), tenue par les frères Xia.¹⁰⁷ Le musée affirme que ces pseudo-estampages ont été faits entre 1900 et 1912. Cette date est sujette à caution. La version des coursiers de Xia Zixin (夏子欣, 1877-1956) est une version connue, contemporaine de celle de Li. Xia Zixin vivait près du musée Beilin, il était marchand d'estampages, et il a ouvert le *Pao Ching Tang* en 1931. Nous savons que ses versions étaient de dimensions réduites. Il semble que Xia ait fait faire six pierres falsifiées, et exécuté des estampages de taille plus petite à partir de ces pierres.

Un autre point attire notre curiosité : trois étiquettes autocollantes (voir annexe 1, p.21, fig.38) ont été placées au revers de trois des quatre pseudo-estampages que nous étudions (M.C.10680, M.C.10682 et M.C.10683). Sur chaque étiquette, dans un rectangle rouge imprimé au coin échancré, est écrit, en caractères d'imprimerie, « Made in China », au-dessus de deux lignes en pointillé. La ligne inférieure commence par « N^o ». Le numéro 1172 semble avoir été apposé chiffre après chiffre par un tampon à l'encre bleue. L'autocollant a été inventé par un américain, Ray Stanton Avery, dans les années 30. Il est donc certain que les étiquettes n'ont pu être apposées sur les pièces avant cette période. Ce type d'autocollant est la marque d'un système industriel et commercial. Les étiquettes ont probablement été collées par un marchand d'antiquités lors d'un inventaire. Les informations qu'elles portent révèlent quelle a été la destinée de ces œuvres : elles ont été mises en vente au moins une fois, après les années 30 et avant l'acquisition du musée Cernuschi. De plus, le nombre « 1172 », qui est un nombre élevé, indique probablement le numéro de l'œuvre, soit dans un ensemble d'œuvres du même type, soit dans un ensemble d'œuvres variées, commercialisées par un marchand. Comme nous sommes en présence de trois étiquettes autocollantes identiques, nous pouvons déduire que les trois pièces appartiennent à une même série, ce qui est logique puisque l'on considère souvent que les six pierres des coursiers de Taizong forment un tout. Notons que lorsque nous parlons ici de « une série », nous ne supposons pas que ces trois

¹⁰⁷ Les frères Xia ont été mentionnés dans la partie *Description* de l'œuvre 86-3-1
<https://www.penn.museum/collections/object/134752>
Consulté le 15 mai 2020

estampages ont été faits en même temps, par un même auteur : nous voulons dire que ces pièces différentes peuvent constituer un groupe qui correspond aux six pierres de Taizong. Comme nous l'avons vu, selon les étiquettes, la date d'acquisition des trois pièces (M.C.10680, 10682 et 10683) ne peut être antérieure aux années 30. Par conséquent les collectionneurs décédés avant cette date n'ont pas eu la possibilité d'en faire un don directement au musée. Ce dernier n'a pu, non plus, les acheter avant cette même date. Précisons enfin que la pièce M.C.10681 ressemble aux trois autres, mais il n'est pas sûr qu'elle appartienne à la même série, dans la mesure où elle ne porte pas d'étiquette autocollante.

Un autre point mérite d'être souligné : le musée Cernuschi ne possède pas de pseudo-estampages de Saluzi et de Quanmaogua, ce qui n'est pas sans nous rappeler l'histoire de la perte de ces deux pierres originales en Chine. Ceci peut s'expliquer par ce dont disposait le marchand dans ses réserves, ou par le choix du personnel du musée lors de l'acquisition des estampages. D'ailleurs, l'Institut des Hautes Études Chinoises (IHEC) a aussi conservé quatre pièces (I.H.1252, I.H.1253, I.H.1254, I.H.1255), parmi lesquelles ne figurent ni Saluzi ni Telebiao. L'acquisition de telle ou telle pièce ne révèle donc pas forcément un choix spécifique lié à l'histoire des pierres.

C. Les Huaxiangzhuan

Douze pièces d'estampage, présentées dans la collection du musée Cernuschi (l'annexe 1, p.22, fig.39) ont pour sujet les *huaxiangzhuan*. Onze de ces pièces (M.C.10619, M.C.10620, M.C.10624 à M.C.10632) ont les mêmes caractéristiques : les silhouettes des motifs (êtres humains, animaux et végétaux), sont semblables ; toutes les scènes sont accompagnées de bandes décoratives géométriques sur les bordures ; les motifs principaux sont en blanc ; les motifs se répètent dans une même scène. Ces estampages proviennent probablement de la ville de Luoyang, dans la province du Henan.¹⁰⁸ Leurs originaux datent de l'époque Han. Mis à part le M.C.10625, qui représente une personne sur un cheval au galop, et le M.C.10631 et le M.C.10624, qui montrent des gardiens de profil, tenant un bâton *shu* (笏), toutes les pièces proposent des scènes composées uniquement d'animaux, réels ou

¹⁰⁸ Huang, 1986

mythologiques, et de végétaux. Il y a des pégases, ainsi le M.C.10620 ; des tigres, dans le M.C.10625 ; des grues, dans le M.C.10619 ; des phénix, dans le M.C.10632 ; et l'arbre Fusang apparaît également, ainsi dans le M.C.10628.

Les originaux de ces estampages sont probablement des briques, dont l'intérieur est creux. Dans la région du Henan les motifs ont toujours été réalisés à partir de moules : les motifs sur le moule sont en relief, et par le tapement du moule sur les briques, on obtient des motifs en creux sur celles-ci. L'effet de l'estampage le confirme. Les moules peuvent être réutilisés, comme le montre le M.C.10630. Ces estampages créent un effet de densité par l'entremise de bandes décoratives en losange, mais les motifs principaux n'en sont pas moins aérés. L'alliance des deux donne un joli effet visuel, plus décoratif que narratif. Les lignes de gravures différentes permettent de donner vie aux êtres qu'elles représentent. La question de la perspective suscite la curiosité. Différents personnages sont représentés sur une scène plate, mais grâce à leur différence de taille, et à leur localisation sur différents niveaux dans la même scène, une sorte d'espace à plusieurs dimensions a pu être recréé. Ainsi par exemple, dans le M.C.10625, le cheval court vers la bande décorative ; sur le M.C.10631, le tigre ne se situe pas au même niveau que l'arbre et les gardiens, il courbe ainsi son corps, et semble être éloigné des spectateurs.

Sur la porte d'un tombeau sont souvent figurés différents motifs : des gardiens, qui le protègent et chassent les maux ; des animaux mythologiques, liés aux croyances populaires de l'époque, à la conviction de l'existence d'une protection divine, et à l'espérance de « devenir l'immortel » ; des animaux terrestres, probablement en relation avec la vie du défunt. Deux pièces, le M.C.10624 et le M.C.10626, sont de forme triangulaire : elles peuvent provenir de la partie triangulaire située au-dessus de la porte du tombeau. Leur hypoténuse correspond à la pente de la toiture. Le M.C.10625 montre une partie d'une forme qui correspond au tympan d'un tombeau.

L'estampage M.C.5612 présente un assemblage de briques aux motifs différents : un arbre, une pièce de monnaie, des oiseaux et une tête de chèvre. Ce type d'assemblage de motifs est caractéristique de la province du Henan à l'époque Han. Il est probable que cette pièce provienne de cette province. L'original de cet estampage fait probablement partie d'un tombeau.

Par ailleurs, le M.C.10563 et le M.C.10564 (voir annexe 1, p.23, fig.40 et fig.41) constituent une paire d'estampages, probablement réalisés à partir des portails d'un tombeau protecteur. Ces deux pièces proviennent également de la région du Henan. La représentation d'un tigre tête en bas, avec un *pushou* mordant un anneau, est répandue dans la ville de Nanyang et ses alentours. Les bandes décoratives en losange sont, elles aussi, caractéristiques de l'art de cette ville, et ne sont pas sans rappeler les motifs sur briques du Henan, que nous avons évoqués. L'iconographie est simple et franche, et les lignes creusées lui donnent vie.

D. Les estampages de la province du Shandong

1. *Wushi ci*

L'enregistrement des pierres gravées du type *huaxiang* remonte, semble-t-il, à l'époque des Jin de l'Est (東晉, 317-420). Ainsi Dai Yanzhi (戴延之, ?), dans son ouvrage *Xi Zheng Ji* (西征記), décrit le tombeau de Lugong (魯恭) dans la province du Shandong. Les pierres n'étaient alors qu'une curiosité dans un lieu déjà visité, qui attirait les lettrés, désireux de mieux connaître cet endroit et l'histoire de la création de la société humaine. Le *huaxiangshi* est devenu un sujet de recherche populaire sous la dynastie des Song du Nord (北宋, 960-1127) et a accompagné, dès l'origine, le développement d'études épigraphiques systématiques. Un nombre considérable d'ouvrages épigraphiques a été publié, ainsi le *Recueil des antiquités* (*Ji gu lu*, 集古錄) du lettré, historien et homme d'État Ouyang Xiu (歐陽修, 1007-1072) ; le *Recueil épigraphique* (*Jin shi lu*, 金石錄) de Zhao Mingcheng (趙明誠, 1081-1129) ; l'*Explication des écrits en style des clercs* (*Li shi*, 隸釋) de Hong Kuo (洪適, 1117-1184), qu'il compléta avec *Li xu* (隸續). Huang Yi (黃易, 1744-1802) est, quant à lui, connu pour ses recherches sur les chambres funéraires et cultuelles de la famille Wu.

Des chercheurs renommés n'ont eu de cesse de découvrir des pierres gravées, considérées comme une source historique, plus ou moins fiable certes, mais néanmoins primordiale. Leur méthode a évolué au fil du temps, et a été influencée par les échanges entre savants de différents pays et le perfectionnement de la technique. La province du Shandong, riche en *huaxiangshi* a attiré des chercheurs venus du monde entier, parmi lesquels des Français, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle : Édouard Chavannes, Victor

Segalen... Chavannes a visité plusieurs fois les sépultures funéraires de la famille Wu et publié des ouvrages importants à leur sujet. Dans *La sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han*, paru en 1893, il récapitule l'histoire de la recherche sur ces célèbres *citang*, et décrit précisément ce qui est gravé sur la pierre. Son approche et sa manière d'envisager la recherche sont ici tout à fait claires : il faut aller sur place et prendre en compte les images gravées. L'arrivée des chercheurs occidentaux, qui préconisent la visite des sites, a quelque peu influencé et stimulé les esprits chinois : les travaux « en plein air » caractérisent ainsi les recherches, dites archéologiques, des temps modernes.

Les épigraphistes ont, quant à eux, souvent considéré que les caractères gravés étaient plus intéressants que les images gravées. Les études épigraphiques, en raison notamment des possibilités de transport limitées à l'époque, et de l'habitude de s'appuyer sur des ouvrages écrits par un auteur réputé ou expérimenté, qui avait déjà visité le monument, ont conduit à une situation surprenante, mais somme toute logique : la plupart des *huaxiangshi* figuraient dans des livres, mais sous forme exclusivement textuelle. Les phrases étaient belles et les descriptions vivantes, mais ce qui était gravé précisément sur la pierre restait abstrait. Des malentendus pouvaient ainsi subvenir après de nombreux échanges littéraires. L'estampage était à même de combler un manque et de remplacer la visite que l'on n'avait pu faire. Il retint donc souvent l'attention des collectionneurs ou des chercheurs spécialisés en épigraphie. Il n'est pourtant pas forcément un outil parfait, le résultat pictural qu'il donne étant lié aux choix de l'estampeur. Du point de vue archéologique, l'original, qui est un matériau historique ancien, occupe, sans conteste, une place souveraine. De nombreuses fouilles ont, par conséquent, été entreprises depuis le XX^e siècle.

Les sujets funéraires constituent une grande partie des découvertes archéologiques, dont le *huaxiangshi* et le *huaxiangzhuan* forment une catégorie large et spécifique, attestant la diffusion des croyances confucéennes : l'harmonie entre l'homme et la nature, la foi en l'immortalité. « Tenir en haute estime les pratiques funéraires » était donc très important à l'époque Han, comme nous l'avons expliqué dans la première partie du mémoire, consacrée à l'histoire de la pierre.

Le musée Cernuschi possède un nombre considérable d'estampages du type *huaxiang*. Ces pièces essentielles et représentatives proviennent de régions très développées à l'époque Han. Les *huaxiangshi* de la province du Shandong, parmi lesquels figurent les *citang* de la famille Wu (*Wushi ci*, 武氏祠), sont les plus réputés.

Les *huaxiangshi* de la province du Shandong sont, en général, ceux dont on parle le plus depuis les temps les plus reculés. La région prodigue, en effet, les conditions adéquates pour leur élaboration. Les *huaxiangshi* se trouvent, pour la plupart, dans la partie sans littoral de la province : les plus connus se situent essentiellement au sud-ouest de la région. Parmi les plus exceptionnels, citons les sépultures de la famille Wu, dans l'actuel comté de Jiexiang, d'où viennent 161 estampages de la collection du musée Cernuschi. Le musée possède presque chaque fois au moins deux exemplaires d'une même partie estampée, l'un en noir et l'autre en cinabre. Nous respecterons, dans ce mémoire, le système d'inventaire du musée : si deux estampages identiques de couleurs différentes, ou si des estampages différents, partagent un même numéro, ils porteront les lettres A et B majuscules, et seront comptés comme deux estampages distincts (il s'agit du M.C.5347, du M.C.10489, du M.C.10491 et du M.C.10650) ; si un estampage a été divisé clairement en un nombre limité de parties, celles-ci porteront les lettres a,b,c (minuscules), et seront comptées comme autant de pièces que de morceaux (il s'agit du M.C.5395 et du M.C.10494) ; si l'estampage est constitué de plusieurs morceaux irréguliers et n'a pas été, avec certitude, découpé nettement, il sera compté comme un seul estampage (il s'agit du M.C.5401, M.C.5403, M.C.5404 et M.C.10499). Précisons que pour toutes ces pièces, l'état et la technique de conservation varient.

Si nous ne prenons pas en compte les pierres portant des textes sur l'histoire des sépultures et les membres de la famille Wu, les *huaxiangshi* sont, au total, au nombre de 149, provenant des différents monuments de l'ensemble funéraire de cette famille.

Le terme « *Wushi ci* » décrit ici une série de *citang* familiaux d'un ensemble de monuments funéraires, en surface ou souterrains, où se trouvent plusieurs chambrettes cultuelles en pierre, situées en surface, consacrées aux membres de la prestigieuse famille Wu. L'ensemble a été construit au cours du II^e siècle sous les Han de l'Est. Les premiers monuments édifiés ont été les deux *que*, qui portent un texte indiquant la date de construction : 147 ap.J.C. L'un des tout premiers chercheurs, Huang Yi, de la dynastie Qing, a vu ces *citang* vers 1786 ap.J.C. Il a tout d'abord découvert la chambrette de Wu Liang, et cela l'a tant ému qu'il a entrepris un véritable travail de récolement et a fait construire une salle de conservation. Au fur et à mesure de la découverte des pierres, dans différents endroits et autour de l'ensemble des *citang*, il a numéroté les *huaxiang* sur pierre en fonction de la localisation de leur découverte par rapport à la localisation de la chambrette de Wu Liang. Il a, ce faisant, exclu de sa numérotation ceux qui étaient sur les *que*, sur les stèles et sur les pierres situés près des chambrettes, mais qui avaient un sujet spécifique, ainsi que les pierres situées

loin des chambrettes. Il a réparti les *huaxiang* étudiés en quatre chambrettes : l'une, dite « chambrette postérieure » selon la traduction de Chavannes dans *La sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han*, se situe à l'arrière de la chambrette de Wu Liang ; l'autre, dite « chambrette antérieure », se situe devant la chambrette postérieure ; la dernière, dite « chambrette de gauche », se situe à gauche de la chambrette de Wu Liang. Cette numérotation par *huaxiang*, nommée aujourd'hui « numérotation de Huang Yi », est incontournable lorsque l'on parle des pierres de la famille Wu. Elle correspond à la situation de l'époque et aux idées de Huang Yi : elle conserve, dans une certaine mesure, son sens, et nous aide à comprendre l'état initial de ces pierres, lors de leur découverte sous la dynastie Qing. Mais elle a quelque peu perdu de sa valeur dans le classement des pierres au cours des recherches florissantes ultérieures sur ces *citang*. Elle est, en fait, imprécise si l'on souhaite aller plus loin dans l'étude de l'organisation architecturale des pierres.

Après les travaux de Huang Yi, la découverte de pierres (une ou deux à chaque fois), dispersées et cachées sous terre, s'est poursuivie par intermittence. En 1981, deux chercheurs contemporains, Jiang Yingju (蔣英炬) et Wu Wenqi (吳文祺), ont proposé une autre numérotation, tout à fait intéressante. Ils se sont basés sur celle de Huang Yi, mais tandis que ce dernier comptait le nombre de faces gravées sur chaque pierre, Jiang et Wu ont décidé de compter uniquement le nombre de pierres. L'article qu'ils ont écrit, intitulé *Recherches sur l'organisation des pierres dans l'architecture des citang de la famille Wu (Wushi ci huaxiangshi jianzhu peizhi kao, 武氏祠畫像石建築配置考)*¹⁰⁹ a été publié dans le magazine *Kaogu xuebao* (考古學報). Ils ont ainsi proposé une solution au problème de la numérotation, et pris pour référence les recherches sur la reconstitution architecturale des pierres du *citang* de Xiaotangshan (孝堂山), montagne actuellement située dans la ville de Jinan, dans la province du Shandong, pour appréhender l'organisation des *citang* de la famille Wu. Dans le même temps, ils ont vérifié l'étude de la reconstitution des pierres dans l'architecture des *citang* de cette famille, effectuée dans les années 40 par Wilma Fairbank (dont le nom chinois était Fei Weimei, 費慰梅, 1909-2002) qui s'est appuyé sur des estampages. Les chercheurs précédents s'étaient intéressés aux cartouches et aux récits décrits sur les scènes. Les relations entre les différentes scènes, sur les différentes pierres, étaient pourtant une question encore plus déterminante pour comprendre l'ensemble funéraire : il fallait donc s'appuyer sur une reconstitution. Jiang et Wu ont travaillé sur place à la suite d'une invitation du musée de la

¹⁰⁹ JIANG *et alii*, 1981, p.165-184

province du Shandong. Leur nouvelle numérotation a permis de clarifier le nombre de pierres et le nombre de *huaxiang*, longtemps confondus par différents chercheurs. Jiang et Wu ont suggéré qu'il existait trois chambrettes et proposé les noms de leurs propriétaires. Certaines pierres manquaient, mais les édifices ont presque tous été reconstitués. Après vérification, ils ont avancé les conclusions suivantes : la chambrette de Wu Liang appartenait bien à ce dernier. La chambrette antérieure est celle de Wu Rong, si l'on se réfère aux informations portées sur les stèles et les cartouches de chaque chambrette. Ces conclusions ont été partagées par d'autres chercheurs. Toujours d'après Jiang et Wu, la chambrette de gauche serait celle de Wu Kaiming. Selon le chercheur Wu Hong, il existerait une quatrième chambrette : Jiang et Wu suppose qu'elle appartiendrait à Wu Ban. Dans ce cas, les quatre membres de la famille Wu, au service de la famille royale, ont probablement disposé chacun d'une chambrette individuelle.

La chambrette de Wu Liang est la plus simple du point de vue architectural : il s'agit d'une pièce ouverte, composée de trois murs portant des représentations iconographiques (le mur est, le mur du fond et le mur ouest). Trois pierres, retrouvées par Huang Yi, permettent de reconstituer les trois murs de cette chambrette. Deux pierres indépendantes, nommées « pierres propices » par Huang Yi, pourraient correspondre à sa toiture. Selon cette hypothèse, quinze estampages de la collection du Cernuschi proviennent de cette chambrette (voir annexe 1, p.24, fig.42).

Le M.C.5399, le M.C.5371, le M.C.10499 (constitué de six petites pièces) et le M.C.10588 proviennent du mur est. Selon la classification de Huang Yi, l'original lapidaire porte le numéro trois ; selon celle de Jiang et Wu, il porte le numéro un. Le M.C.5352, M.C.10532, M.C.10582, M.C.10587 et SN9698 constituent les registres du mur du fond ; le M.C.5353, M.C.5336, M.C.6012 et M.C.10531 ont été levés sur le mur ouest ; le M.C.10524 et M.C.10581 proviennent de deux pierres de la toiture, l'une située à l'avant (pour le M.C.10524), l'autre à l'arrière si l'on se réfère à la position du tenon et de la mortaise. Il est clair qu'il manque les estampages des deux parties triangulaires sommitales des murs est et ouest dans la collection du musée Cernuschi.

Pour le même mur, il existe plusieurs estampages, réalisés en deux couleurs : noir et cinabre, sauf pour la toiture (les pièces sont entièrement en cinabre). Ceci reflète le choix de l'estampeur ou de l'acheteur. La scène en noir a un effet visuel beaucoup plus fort en raison du contraste avec le fond clair ; celle en cinabre a un effet plus doux et moins contrasté.

L'estampage ne témoigne pas de l'état à l'époque : son état actuel est lié à la technique de conservation et à la dégradation matérielle au fil du temps. L'observation précise d'estampages sur le même sujet nous indique que le contenu estampé sur papier est différent dès le début, ce qui n'est guère étonnant : la manière d'estamper donne des effets visuels divers, et la dégradation lapidaire ne cesse d'évoluer au fil du temps. Le M.C.5371, M.C.5352 et M.C.5336 ont tous été encadrés ; le M.C.5371 et le M.C.5336 sont sous un verre protecteur ; le M.C.5353 a été monté sur toile et sur châssis. Les deux estampages sous verre sont dans un meilleur état de conservation. Des quinze pièces, le M.C.5352 est celui qui est dans le plus mauvais état : il présente des pertes et cassures importantes. Les estampages qui n'ont pas été mentionnés ici ont été conservés de diverses manières : certains ont été pliés, d'autres enroulés, d'autres encore ont été doublés. Le papier original est un papier fait main, souvent très mince et souple. Si l'on considère que toute la partie rectangulaire du mur estampé en une seule fois forme un ensemble cohérent, la pièce M.C.10499 manque toutefois un morceau de la partie centrale, au motif géométrique, qui se situerait au-dessous des deux registres supérieurs. Le M.C.10582 est l'estampage de la partie gauche du mur du fond, et le M.C.10532 celui de la partie droite. Les deux sont en cinabre. L'assemblage nous indique qu'ils constituaient probablement, à l'origine, un même estampage, ou du moins qu'ils ont été faits, en même temps, avec deux papiers qui se complètent. Quant au M.C.6012, il ne montre que le premier registre en haut du mur ouest. Parmi les pièces du mur est, seul le M.C.10499 présente une petite bande décorative faite d'une série de demi-cercles, en haut. Globalement, la différence entre les pièces M.C.5399, M.C.5371, M.C.10499 et M.C.10588 n'est pas très prononcée. Le groupe des pièces du mur du fond éveille la curiosité. Le M.C.5352 et SN9698 présentent une partie très dégradée à gauche de la scène. L'illustration N°77 (Pl. XI.VI), dans *Mission archéologique en Chine septentrionale*, publié en 1909 par Chavannes, montre aussi ce morceau. Le M.C.5352 fait partie du don de M. Jessé-Curely au musée Cernuschi en 1912. La pierre originale du mur du fond était probablement dans l'état que révèle le M.C.5352 avant 1912. Les quatre pièces du mur ouest reproduisent fidèlement l'état de l'original de la pierre. Le M.C.5353 et le M.C.6012 comprennent, comme le M.C.10499, une bande décorative en demi-cercles dans leur partie supérieure. Ces bandes de motifs décoratifs ont été souvent ignorées, bien qu'elles soient fort utiles pour une reconstitution raisonnée des *citang*. Précisons que deux pierres propices n'étaient déjà pas en bon état lors de la découverte de Huang Yi.¹¹⁰ Soulignons enfin que le plan de la chambrette, réalisé par Jiang et Wu, indique

¹¹⁰ note 13 : Huang Yi, Récapitulatif de la reconstruction des *citang* de la famille Wu (*Xiu Wushi citang jilue*,

la présence d'une rupture dans la bande de motifs, en bas du mur du fond : une table cultuelle se trouvait devant cet espace.

Les représentations iconographiques sur les murs de la chambrette de Wu Liang ont fait l'objet de nombreuses études. Chavannes les a évoquées en 1893 dans *La sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han*. La description qui en est faite, dans l'ouvrage *Recherches sur les pierres gravées des sépultures de la famille Wu de l'époque Han* (*Handai Wushi muqun shike yanjiu*, 漢代武氏墓群石刻研究),¹¹¹ publié par Jiang et Wu en 2013, est claire et suit leur méthode de reconstitution des chambrettes. La plupart des scènes ont été identifiées. Les sujets sont encore mystérieux, mais des hypothèses, parfois convaincantes, ont été avancées. Les cartouches sont d'une grande aide pour l'identification des personnages et des récits gravés. La Reine-mère de l'ouest et le Roi de l'est se situent toujours dans les triangles sommitaux : comme leurs noms l'indiquent, la Reine-mère se situe sur le mur ouest, et le roi sur le mur est. Ils sont entourés d'animaux fabuleux dans une atmosphère sans aucun doute céleste. Deux registres, en bas, présentent ici des récits mythologiques et historiques, ou des personnages tirés de ces récits, accompagnés de leurs attributs. Les ancêtres et empereurs chinois se trouvent dans le premier registre supérieur du mur ouest. Les récits proposés exaltent les comportements vertueux : la fidélité envers le maître et le sacrifice pour le pays ; la bonté d'un enfant avec ses parents âgés ; la femme chaste, responsable de sa famille. Les bandes décoratives portent des formes géométriques (losanges et demi-cercles). Les deux registres inférieurs représentent une scène de visite (des personnages et des chars défilent) et une scène dans une cuisine. Par ailleurs, malgré la dégradation de deux pierres, dites propices, on distingue, dans le M.C.10581, des animaux ou des objets symbolisant le bonheur, ainsi l'oiseau à deux têtes, dit *Biyiniao* (比翼鳥).

La chambrette antérieure et celle de gauche sont autant de défis pour les chercheurs qui souhaitent les reconstituer. Selon Jiang et Wu, les murs de la chambrette antérieure sont composés de 15 *huaxiang*, portant le numéro de la chambrette antérieure, d'un *huaxiang* représentant Confucius et de deux *huaxiang* appartenant, selon la numérotation de Huang, à la chambrette postérieure (les numéros 4 et 5), soit au total 18 *huaxiang* différents. Selon la numérotation de Jiang et Wu, 15 pierres en tout, parmi lesquelles, les pierres numéro 8, 10 et

« 修武氏祠堂記略 », 1787

De l'ouvrage : WU, 2018, p.13

¹¹¹ JIANG *et alii*, 2013, p.85-158

11 de la chambrette antérieure, ont chacune deux surfaces gravées de *huaxiang*. Selon la reconstitution des deux chercheurs, cette chambrette antérieure comprend six parties: le mur est, le mur du fond, le mur ouest, la pierre triangulaire servant de poutre, la poutre horizontale et la toiture. Le musée Cernuschi conserve 58 pièces provenant de cette chambrette (voir annexe 1, p.25, fig.43) et possède, pour chaque partie, plusieurs estampages de la même scène.

Le mur est peut être identifié grâce à la présence de Dongwanggong (東王公), le roi de l'est, dans un cadre triangulaire, au-dessous duquel des registres se déroulent. Les M.C.5374, M.C.5404, M.C.10580 et M.C.10648 montrent les deux registres supérieurs. Le M.C.5374 est encadré, mais présente des cassures et salissures ; le M.C.5404 est morcelé ; le M.C.10580 est en cinabre. Le M.C.5374 et M.C.10580 comprennent, à des degrés divers, des bandes décoratives en haut ou en bas. Quatre registres narratifs, tout en bas, à gauche, montrent clairement deux grandes fleurs de pierre (sur des estampages). Nous disposons de 5 pièces : le M.C.5254, réalisé seulement sur la partie gauche, est incomplet ; le M.C.10481 et le M.C.10538 (en cinabre) sont en papier simple ; les M.C.5254, M.C.5334 et M.C.5366, tous montés sur toile et sur châssis, présentent des salissures et des pertes.

Le mur du fond de la chambrette antérieure comporte une niche : sa structure en pierre est donc plus complexe. Il compte 6 pierres gravées et au total 8 *huaxiang*. Tout en haut se trouve la pierre nommée *Confucius visitant Laozi*, dont l'extrémité gauche a été gravée de textes de l'époque Qing. L'assemblage de cette pierre, au début exclue par Huang Yi, avec la 1^{ère} pierre de la chambrette antérieure est tout à fait possible en raison de sa taille, de sa surface haute susceptible d'accueillir la toiture, et de la fluidité iconographique. Le M.C.10646 présente une petite perte en bas à gauche. Le M.C.5397, le M.C.5400, le M.C.10520 (en cinabre) et le M.C.10645 ont estampés de la 1^{ère} pierre mentionnée dans cette chambrette. Tous, sauf le M.C.10645, portent un certain nombre de bandes décoratives géométriques. En raison de l'organisation des 58 estampages dans une même image, la dimension relative de chaque pièce, par rapport aux autres, a été est plus ou moins ignorée. En fait, la longueur de l'original du M.C.5333 est égale à la somme de la longueur du M.C.10646 et du M.C.5397. Le M.C.5333 constitue le deuxième registre. Il est consacré au même sujet que le M.C.5351, M.C.10579 et le M.C.10644. Le M.C.5333 et M.C.5351 ont été encadrés. Le premier est en très mauvais état et montre de nombreuses pertes ; le second porte, en bas, une bande décorative de forme sinueuse assez complexe. Enfin, au-dessous des deux registres mentionnés, dans la partie inférieure du mur du fond se trouve une niche aux trois faces

décorées de *huaxiang*. Il y a au total cinq surfaces : 1. une surface à l'est du mur du fond ; 2. la surface est de la niche (que l'on ne voit pas si l'on est devant le mur du fond) ; 3. la surface du fond de la niche ; 4. la surface ouest de la niche (que l'on ne peut voir si on est devant le mur du fond), 5. la surface à l'ouest du mur du fond. Les surfaces 1 et 2, 4 et 5, forment deux paires : chacune se trouve sur deux faces à angle droit d'une pierre. Le musée Cernuschi possède 17 estampages de ces cinq surfaces. Tous sont en noir, sauf le M.C.10498B qui est en cinabre. Globalement, ceux qui sont en noir donnent un effet plus contrasté. Ces estampages présentent des degrés de dégradation divers. Certains d'entre eux ont été encadrés (M.C.10485, M.C.5360, M.C.5379, M.C.10486), d'autres ont été montés sur toile et châssis (M.C.5339, M.C.5338, M.C.5343), d'autres encore ont été doublés (M.C.5347A et M.C.5348). Le M.C.5339, M.C.5360 et M.C.5338 sont dans un moins bon état de conservation en raison de pertes et cassures évidentes.

Le mur ouest est celui où se trouve la Reine-mère de l'ouest. Il nous manque l'estampage de sa partie triangulaire sommitale. Le reste du mur se divise en deux parties. Nous avons étudié 5 estampages des deux registres de la partie supérieure. Le M.C.10498 a un format complet. Le M.C.10575 et le M.C.10578 forment un tout. Le M.C.5401 et le M.C.10502 constituent probablement, eux aussi, l'intégralité de deux registres. Les estampages de la partie supérieure présentent un grand nombre de fleurs de pierres. La partie inférieure du mur ouest reproduit une scène de bataille sur un pont. L'original lapidaire est en assez bon état : l'estampage en est une reproduction fidèle. Seul le M.C.5365 a été encadré et présente des pertes. Les autres pièces ont été conservées sans cadre, et sont dans un état satisfaisant. Le M.C.10491B est en cinabre.

La reconstitution de la chambrette antérieure proposée par Jiang et Wu indique qu'elle a été divisée en deux espaces par une pierre triangulaire dont les deux rampants supportent la toiture et le bord inférieur forme un angle droit avec le mur du fond. Une extrémité de cette pierre triangulaire a été insérée entre la pierre de *Confucius visitant Laozi* et la 1^{ère} pierre de la chambrette antérieure ; l'autre extrémité devait être supportée, à ce que l'on suppose, par un pilier à l'entrée. Ce pilier, qui se trouve au milieu, supporte aussi une poutre horizontale, dont les extrémités reposent sur deux autres piliers, adossés au mur est et au mur ouest respectivement. La pierre triangulaire offre ainsi deux surfaces pour le *huaxiang*. La poutre horizontale est, quant à elle, composée de deux longues pierres, mais seules les surfaces tournées vers l'intérieur ont été gravées de *huaxiang* : les deux surfaces tournées vers l'extérieur portent des motifs décoratifs. Le musée Cernuschi possède un estampage

(M.C.5409) de la surface de la pierre triangulaire donnant sur l'est. L'original est déjà très dégradé : l'estampage n'est donc pas très lisible, surtout en sa partie gauche. Une partie carrée du papier a, de plus, été perdue, à gauche également. Il existe 5 estampages de la poutre horizontale. Deux (M.C.10525 et M.C.10641) ont été levés sur la pierre à l'est de la poutre ; trois (M.C.5359, M.C.10526 et M.C.10640) proviennent de la pierre à l'ouest de la poutre. Il n'est pas très agréable de regarder, ni de lire, ces 5 pièces, tant les fleurs de pierres sont grandes. Il semble que l'estampeur n'ait pas pu faire beaucoup de contrastes entre les figures et le fond. Qu'ils soient en noir ou en cinabre, les estampages, sous l'effet des dégradations, donnent un effet sale et flou. Le M.C.5359 présente notamment beaucoup de taches jaunes sur le fond blanc. La pente antérieure de la toiture se compose de deux pierres. La pierre située à l'est constitue l'original des estampages M.C.5356 (encadré), M.C.5370 (encadré et sous verre), M.C.10535 (en cinabre) et M.C.10633. Le M.C.5356 est en mauvais état avec de nombreuses pertes, le M.C.10633 présente une déchirure. La pierre située à l'ouest a donné les estampages M.C.5377 (encadré), M.C.5577, M.C.10497 (encadré), M.C.10536 (en cinabre) et M.C.10634. Il y a des grandes cassures sur le M.C.5377. Le M.C.5577 n'est pas en bon état en raison de nombreuses pertes et renflements.

L'iconographie est ici plus riche que dans la chambrette de Wu Liang, et des cartouches nous renseignent sur le sujet de la scène. La Reine-mère de l'ouest gouverne, comme à son habitude, le mur ouest, et le roi de l'est occupe le mur est. Les deux registres supérieurs présentent, en haut, des scènes consacrées à Confucius, et en bas, des files de personnages et de chars. Il semble donc que la pensée Confucius prévale. Ces deux registres, qui s'étendent sur trois murs offrent une cohérence iconographique, stylistique et formelle. Un espace portant quatre registres se trouve au-dessous des deux registres des murs est et ouest. Sur le mur est, quatre registres présentent clairement des récits célébrant les vertus et une scène dans une cuisine. Le mur ouest est divisé en deux parties, un registre avec une file de personnages et une scène de la bataille autour d'un pont. La partie inférieure du mur du fond compte cinq faces : des scènes de cérémonie dans des édifices architecturaux, une file de personnages et des récits célébrant des vertus. Il est curieux de voir une file de personnages et de chars dans la partie supérieure du mur et dans sa partie inférieure, d'autant plus que ces files se poursuivent parfois d'un mur à l'autre. Les chercheurs ont avancé diverses hypothèses. La plus convaincante est celle proposée par le chercheur M. Satake Yasuhiko (さたけ やすひ

こ, 佐竹靖彦)¹¹² qui a étudié d'autres tombeaux portant des cartouches : d'après lui, la file, à la fin de laquelle se trouve l'officier portant la plaque *hu*, représente une file dans le monde réel ; la file à l'extrémité de laquelle se tient un officier *tingzhang* (亭長), c'est-à-dire un officier gardien d'un relais de poste, portant un bouclier, est probablement une file liée au monde de l'au-delà. Cette hypothèse semble tout à fait convenir aux deux files représentées dans la chambrette antérieure. De plus, un char à couverture en demi-cercle, dans la file en bas (voir sur le M.C.5343, la 10^{ème} pierre de la chambrette antérieure) porte probablement le cercueil du défunt.¹¹³ La file semble cheminer du monde réel vers le monde de l'au-delà. Les scènes sur la toiture évoquent l'atmosphère d'un monde mythologique et imaginaire, en harmonie avec le lieu où elles se situent : des divinités, des immortels et des animaux mythologiques évoluent dans un monde plein de nuages sinueux.

La chambrette de gauche pose des problèmes de reconstitution. Les 1^{ère}, 2^{ème}, 3^{ème}, 6^{ème}, 7^{ème}, 8^{ème}, 9^{ème} pierres de la chambrette postérieure trouvent, en effet, leur place dans la chambrette de gauche. La pierre dite « 1^{ère} pierre de la chambrette de gauche » est exclue de cette chambre car aucune place ne lui convient. Le musée Cernuschi possède au total 64 pièces (voir annexe 1, p.26, fig.44) de la chambrette de gauche, dont l'organisation est similaire à celle de la chambrette antérieure : elle comporte un mur est, un mur du fond avec une niche, un mur ouest, une toiture et une pierre triangulaire servant de poutre. Selon la reconstitution de Jiang et Wu, il manque la partie triangulaire sommitale du mur ouest. Le musée a au moins un estampage de chacune des autres parties, une pièce en cinabre et quelques exemplaires en noir, sauf pour la partie inférieure ouest du mur du fond et les deux faces de la pierre triangulaire servant de poutre. À l'instar des estampages de la chambrette antérieure, ceux qui ont été montés sur toile et encadrés présentent plus facilement des cassures ou pertes, ainsi le M.C.5337, au fond de la niche, et le M.C.5368, dans la partie ouest de la toiture antérieure. Quelquefois plusieurs estampages ont été réalisés à partir d'un seul registre, par exemple, le M.C.10591 et le M.C.10505, levés sur le mur ouest de la niche. Certains, parmi eux, ne proposent qu'une partie incomplète d'un registre, ainsi le M.C.10590 (du mur ouest de la niche), dans lequel deux personnages à droite font défaut, et le M.C.10592, sur le mur est de la niche, où il manque un personnage à droite. Le M.C.10494 (3^{ème} pierre du mur est de la chambrette de gauche) et le M.C.5395 (1^{ère} pierre de la chambrette postérieure de la toiture) se composent chacun de deux pièces qui peuvent former une scène de plusieurs

¹¹² CHEN, 2004, p.240-241

¹¹³ WU, 2005, p.260-273

registres complets. Comme à l'accoutumée les bandes de motifs sont, là encore, ignorées. Quelques estampages portent sur une petite partie, par exemple le M.C.5378 (la pierre inférieure du mur est ; la bande en demi-cercle qui se situe en haut) ; le M.C.5346 (la partie inférieure est du mur du fond ; les motifs en losange qui sont en bas). En examinant ces estampages, nous nous apercevons que certaines pierres sont en très mauvais état à cause de la dégradation lapidaire, ainsi la 6^{ème} pierre de la chambrette postérieure (sur le mur du fond) et la 8^{ème} pierre de la chambrette postérieure (la pierre triangulaire servant de poutre).

La reconstitution de la toiture de la chambrette de gauche par Jiang et Wu a été remise en cause par Wu Hong. D'après lui, l'assemblage des 1^{ère} (167,5 cm) ; 2^{ème} (167,5 cm) et 3^{ème} (169 cm) pierres de la chambrette postérieure n'a pas une taille suffisante pour couvrir correctement cette toiture (selon Wu, la taille est environ 426 cm). Il semble, en outre, que ces pierres ne participent pas à l'harmonie iconographique.¹¹⁴

Quant au contenu des surfaces intérieures de la chambrette de gauche, la logique de l'organisation des scènes est proche de celle de la chambrette antérieure. Il y a toutefois peu de cartouches. La partie inférieure du mur est paraît curieuse : elle est divisée en deux scènes, dont l'une, à droite, montre des personnages cherchant un tripode en bronze dans l'eau. Cela lie à l'histoire de l'empereur Qin shihuangdi qui a cherché le bronze pour légitimer sa lignée royale. La représentation iconographique est bien vivante bien qu'il ne s'agisse que de silhouettes. Les divinités symbolisent le monde céleste, qui est le rêve des humains, les récits sont instructifs, les scènes de la vie quotidienne du propriétaire représentent tout à la fois son statut de son vivant, et son espoir de profiter du bonheur éternel. Tous ces sujets sont réunis dans une chambrette pour évoquer un monde spirituel à la fonction multiple : une famille pleine de promesses, dans laquelle chacun prie pour soi-même mais aussi pour les autres, l'individu étant indissociable du tout, du monde réel au monde au-delà.

Huit estampages (voir annexe 1, p.27, fig.45) proviennent de 5 pierres différentes, dont l'emplacement n'a pas encore été déterminé. Le musée Cernuschi conserve deux exemplaires originaux, réalisés à partir de la pierre dite « 1^{ère} pierre de la chambrette de gauche » : le M.C.5344, monté sur toile et sur châssis, n'est pas en bon état (il présente des pertes et des salissures) ; le M.C.5386 est morcelé. Deux estampages à l'iconographie identique, le M.C.5255 et le M.C.5363, proviennent de la pierre dite « *Wang ling mu* » (王陵母, la mère de Wang Ling). Le M.C.5255 a été monté sur toile et châssis, le M.C.5363 a été

¹¹⁴ WU, 2018, p.24

encadré. Les cartouches portant les noms des personnages, dans le registre supérieur, sont assez nets. L'histoire est celle du premier ministre Wang Ling (王陵), qui vécut au II^e siècle av.J.C., au début de l'ère des Han de l'Ouest, et dont la mère s'est suicidée après être tombée entre les mains de l'ennemi pour que son fils ne soit pas dans une situation difficile. La personne qui a trouvé cette pierre, en 1880, a gravé une phrase dans la bande décorative en haut : elle a indiqué qu'il s'agissait d'une pierre nouvellement découverte, qui pouvait être assemblée à la 1^{ère} pierre de la chambrette de gauche. Ces deux pierres semblent ne plus être en Chine actuellement.

Environ neuf ans avant la découverte de la pierre « *Wang ling mu* », deux autres pierres ont été retrouvées. La première est dite « L'oiseau semblable à la grue ». Le musée Cernuschi possède deux estampages de cette pierre, le M.C.10585, qui est en cinabre, et le M.C.10643, qui est en noir. L'estampage en noir est toutefois moins complet que celui en cinabre. Selon Wu Hong, cette pierre semble être une partie de la toiture d'une quatrième chambrette qui a bien existé : l'iconographie et l'organisation iconographique sont, en effet, similaires à celles de la chambrette de Wu Liang et il y a des arêtes gravées au verso.¹¹⁵ La deuxième pierre, dite « *He Kui* » (何饋), est l'original de l'estampage M.C.5361. Des cartouches présentent les noms des personnages et l'histoire. La scène « He Kui exposant les différentes idées de Confucius » figure dans le premier registre ; la scène de « L'orphelin de la famille Zhao », qui a été caché et élevé par des savants au service de sa famille, et celle d'« Un homme soutenant une femme en train de tomber » se situent dans la partie inférieure. L'estampage M.C.10647 a été réalisé à partir d'une pierre classée dans l'ensemble des pierres de la famille Wu, qui a aussi été découverte sur la montagne Wuzhai (武宅山 ou 武翟山), également nommée « Ziyun shan » (紫雲山), où se trouvent les sépultures de cette famille. Il présente des chevaux en perspective (ils sont dessinés les uns derrière les autres, ce qui crée un effet de profondeur, notamment au niveau des jambes). Un char, des personnages et la Reine-mère de l'ouest figurent également sur cette scène. La Reine-mère est assise sur des formes nuageuses et paraît recevoir des offrandes tenues par des personnages ailés. Une bande de motifs décoratifs orne la partie inférieure. La scène semble montrer une conversation sacrée entre la Reine-mère de l'ouest et des êtres humains par l'intermédiaire d'immortels (sous formes de personnages ailés).

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 28-29

Une paire de *zimuque* a également été retrouvée à l'époque de Huang Yi. Le musée Cernuschi possède quatre estampages (voir annexe 1, p.28, fig.46) levés sur le *que* situé à l'ouest. Le M.C.5355, monté sur toile, qui présente pertes et salissures, et le M.C.5389, proviennent de la face sud du *que* principal de l'ouest. Ils n'offrent toutefois que trois registres supérieurs sur cinq. De plus, les cadres décoratifs, enchâssés l'un dans l'autre à l'extérieur de ces registres, sont ignorés : seule une petite partie a été estampée dans le M.C.5355. Le premier registre raconte probablement l'histoire de Confucius visitant Laozi : c'est ce que suggère la canne sinueuse tenue par le vieil homme. Cette canne est si légèrement dessinée qu'elle est difficilement visible dans l'estampage M.C.5355 ; dans le M.C.5389, elle n'est presque pas estampée. Les deux registres inférieurs représentent, respectivement, une file de personnages et un char, et une file de personnages qui se saluent. Les estampages M.C.5369 et M.C.5404 ont été réalisés à partir de la face nord du *que* principal situé à l'ouest. Les cadres décoratifs ont été, là aussi, ignorés. Le M.C.5369 est complet, il a été monté sur toile et encadré, mais son état est moins bon en raison de pertes et salissures. Le M.C.5405 est l'estampage de toute la face, le premier registre supérieur excepté. Il a été plié, et présente des salissures suivant les traces de pliage. Un « *pushou* mordant un anneau » se trouve au-dessous des deux registres supérieurs. Il est entouré de deux animaux qui semblent être des tigres. Tout en bas un texte mentionne l'histoire de la construction de la pierre et son prix.

Un certain nombre de textes gravés ont également été découverts dans les sépultures de la famille Wu. Grâce à eux, les chercheurs peuvent avancer des hypothèses sur les propriétaires des monuments et la situation de cette famille. Le musée Cernuschi possède 12 estampages (voir annexe 1, p.29, fig.47) provenant de pierres différentes, qui portent parfois un ou plusieurs titres, et quelquefois un texte de présentation de la construction.

La stèle de forme *gui* (圭), dite « de Wu Ban » (武班), est l'original des estampages M.C.10584 et M.C.10651. Wu Ban, un membre de la famille Wu, était officier à Dunhuang. Ses collègues et compatriotes ont dressé cette stèle en son honneur en 147 ap.J.C. Un estampage de cette stèle, réalisé au début de la dynastie Qing, est conservé au musée de la Cité Interdite à Pékin. Il constitue une référence fiable (voir annexe 1, p.30, fig.48). Les pièces M.C.10584 et M.C.10651 sont les estampages de la partie située au-dessous du rond percé, au milieu, en haut de la stèle. La stèle était déjà très dégradée au début de la dynastie Qing. L'état original des estampages que nous étudions présente davantage de dégradations encore. Les pièces M.C.10584 et M.C.10651 sont visuellement proches. Des différences de

détail apparaissent toutefois à certains endroits, en raison des choix de l'estampeur et de l'état de la surface lapidaire. Le texte n'est pas vraiment lisible. Ouyang Xiu et Zhao Mingcheng ont mentionné cette stèle dans leurs ouvrages. L'*Explication des écritures en style des clercs*, de Hong Kuo, a aussi enregistré le contenu de cette pierre. Chavannes a copié les caractères déchiffrables dans *La sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han*, publié en 1893, page XXXVI. Trois caractères, « 武氏碑 » (*Wushi bei*, « stèle de Wu »), ont été gravés au revers de la stèle ultérieurement. Ils sont reproduits sur les estampages M.C.10528, en cinabre, et M.C.10650E, en noir. Les estampages M.C.10529, en cinabre, et M.C.10650F, en noir, proviennent du même original : un morceau de pilier découvert par Huang Yi. Ils portent également trois caractères : « 武家林 » (*Wujia lin*, « la forêt de la famille Wu »). Jiang et Wu supposent que ce morceau faisait partie du pilier adossé au mur est pour soutenir la poutre horizontale antérieure. À la suite des découvertes de Huang Yi, d'autres stèles ont été érigées afin d'enregistrer les événements importants liés aux *citang* de la famille Wu.

Le célèbre épigraphiste Weng Fanggang (翁方綱, 1733-1818), qui était aussi l'ami et le mentor de Huang Yi, a fait gravé un texte en style des clercs, intitulé *Redresser les pierres de la famille Wu de la dynastie Han* (*Chongli han Wushici shi ji*, 重立漢武氏祠石記) en octobre 1787. Le M.C.10650D en est l'estampage. Il est partagé en six pièces rectangulaires qui comportent l'ensemble du texte et quelques rangs sur les donateurs précisant la somme qu'ils ont offerte. L'estampage M.C.10650A reproduit le grand titre de ce texte. Grâce à ces donations, Huang Yi a pu installer, sur place, une salle où les pièces étaient protégées. Weng, dans son article, raconte les efforts de ses prédécesseurs dans leurs études sur les sépultures de la famille Wu, et la découverte effectuée par Huang Yi.

Suite à la gravure de ce texte de Weng Fanggang, le lettré Qian Yong (錢泳, 1759-1844) a aussi laissé un texte lors de sa visite en 1792. Ce texte évoque brièvement la localisation de l'ensemble architectural de la famille Wu et le nombre de pierres découvertes par des chercheurs comme Huang Yi. Cette gravure lapidaire constitue l'original de l'estampage M.C.10650B.

La même année, Li Dongqi (李東琪), qui vécut à la même époque que Huang Yi, sous la dynastie Qing, et qui était un de ses amis proches et le beau-père de son enfant, a fait graver des caractères, en quatre rangs et en style des clercs, dans une chambrette de la famille Wu. Ces caractères indiquent le nom et le titre d'officier de quatre membres importants de cette

famille : Wu Liang (武梁), le grand lettré ; Wu Kaiming (武開明), officier responsable des déplacements des membres de la famille royale ; Wu Ban (武斑), officier à Dunhuang ; Wu Rong (武榮), officier responsable de la défense de la capitale. Selon les textes gravés, Wu Liang et Wu Kaiming étaient frères, Wu Ban et Wu Rong étaient les fils de Wu Kaiming.¹¹⁶ Le musée Cernuschi possède deux estampages de cette gravure : le M.C.10574 en cinabre et le M.C.10650C en noir. La pièce en cinabre inclut le colophon de Li Dongqi et une phrase laissée par quelqu'un d'autre lors de sa visite.

Un nouveau texte, intitulé *Reconstruction de la chambrette Wu Liang* (重修武梁祠石室記, *Chongxiu Wu Liang ci shishi ji*), a été gravé en 1880 à l'ère Guangxu (光緒, 1875-1908 ap.J.C.) sous l'ordre de l'officier Chen Jin (陳錦, ?). L'estampage M.C.10573 provient de cette gravure. Il est en cinabre, ce qui fait bien ressortir les caractères en style clerics.

Toutes ces gravures montrent le talent des artisans et artistes de l'époque. Les *huaxiang* de ces chambrettes ont été gravés en enlevant le fond par des lignes parallèles et des lignes creusées. Les représentations iconographiques en relief léger sont assez vivantes, et ont un bon rendu sur l'estampage. L'aspect narratif est synthétique et précis, la sélection des motifs clés pour faire comprendre une histoire est assez pertinente, grâce à l'ajout de registres distincts. Les scènes sont parfois vues de profil, parfois en vue plongeante. Malgré sa planéité picturale au fil de l'histoire, l'art chinois ne compte pas de représentations iconographiques témoignant d'une grande maturité. Apparue relativement tard à l'époque Han, dont la société donna le jour aux *huaxiang*, *Wushi ci* marque une étape primordiale dans l'évolution de cet art, qui naquit avant Jésus-Christ et ne cessa d'évoluer ensuite.

2. Autres estampages de la province du Shandong

Le comté de Jiexiang est très riche en estampages. Certes, ce sont les *citang* de la famille Wu qui attirent surtout l'attention, mais d'autres *huaxiang*, situés ailleurs dans le comté, offrent également diverses qualités historiques et artistiques. Ces pierres ont été exposées au regard du public au fur et à mesure de leur découverte. Une cinquantaine d'entre elles ont été mises au jour, et ont fait l'objet d'une publication, avant les années 50.¹¹⁷ Depuis d'autres pierres ont été retrouvées, et ce sans interruption. Dans le comté de Jiexiang, comté

¹¹⁶ WU, 2018, p.32-33

¹¹⁷ ZHU, 1992, préface

natal du célèbre élève de Confucius, Zengzi, la production d'art local est très active, notamment dans le domaine des *huaxiangshi*. Dans le fonds du musée Cernuschi, 23 pièces (voir annexe 1, p.31, fig.49), proviennent sûrement de ce comté (les M.C.10501 et M.C.10668 ne sont pas inclus dans ces 23 pièces). Le M.C.10659 porte une inscription tardive, faite par l'officier Luo Zhengjun (羅正鈞, 1855-1919) au cours de l'hiver 1909. L'inscription révèle que cette pierre a été vendue à un Japonais, puis à nouveau acquise par un Chinois au cours de son transport, qui passait par Jinan, ce qui explique qu'elle ait été trouvée dans cette ville. Elle est aujourd'hui, elle aussi, conservée au Conservatoire épigraphique de Jinan (*Jinan jinshi baocun suo*, 濟南金石保存所).

Le contenu du M.C.10659 mentionne aussi la numérotation de certaines pierres, et parfois l'endroit précis d'où elles viennent dans le Shandong. Nous observons les signes « *huaxiang un* (畫像一), *huaxiang deux* (畫像二), *huaxiang jia* (畫像甲), *huaxiang yi* (畫像乙)... » gravés au coin de quelques-unes (voir annexe 1, p.31, fig.50). Ces signes servent de numérotation, et ont été ajoutés après la création de la pierre. Les termes *jia* (甲), *yi* (乙), *bing* (丙), *ding* (丁), *wu* (戊), *ji* (己), *geng* (庚), *xin* (辛), *ren* (壬), *gui* (癸) constituent un système de numérotation d'origine chinoise. L'inscription indique que les pierres numérotées de *jia* à *ji* (甲-己) ont été découvertes à Caishiyuan (蔡氏園), dans le comté de Jiexiang ; celles qui ont été gravées du caractère *geng* (庚) ont été conservées dans le temple de Guanyu (*guanmiao*, 關廟) dans ce même comté ; la provenance de celles qui sont gravées des caractères *ren* (壬) ou *gui* (癸) n'est pas connue. Par ailleurs, le *huaxiang xin* (辛, M.C.10501), qui est en fait originaire de la ville de Feicheng, ne peut être compté parmi les *huaxiangshi* du comté de Jiexiang.

Le musée Cernuschi possède 2 pièces identiques iconographiquement provenant de la pierre du *huaxiang jia* ; 2 pièces provenant du *huaxiang yi* ; 1 pièce venant du *huaxiang bing* ; 2 pièces identiques iconographiquement provenant du *huaxiang wu* ; 2 pièces identiques iconographiquement provenant du *huaxiang ji*. Il manque l'estampage de la pierre du *huaxiang ding*. Au total le musée dispose de 9 pièces de Caishiyuan. Il a également 1 pièce venant de la pierre du *huaxiang geng*, 1 pièce de la pierre du *huaxiang xin* et 1 pièce de la pierre du *huaxiang ren*. Il n'a pas, en revanche, d'estampages provenant des pierres du *huaxiang gui*. Les estampages qui proviennent de Caishiyuan, de la pierre du *huaxiang xin* (M.C.10501) et de la pierre du *huaxiang ren* (M.C.10668) montrent une gravure particulière.

Les motifs principaux ont été légèrement gravés en creux par rapport au fond qui avait déjà été traité en un lavis de lignes et de traits. C'est pour cela que l'on peut voir un fond en lignes gravées organisées. La gravure de la pierre du *huaxiang geng* (M.C.10515) a probablement été faite par enlèvement du fond. Cet estampage montre une gravure sur pierre d'une qualité plus élaborée et plus délicate que celle des pierres de Caishiyuan. Les sujets, bien connus, font partie des registres iconographiques récurrents dans les architectures funéraires des Han : que ce soit la rencontre d'un maître avec ses invités, une file de chevaux, de personnages et de chars, une scène dans une cuisine. Les scènes sont souvent décorées d'un cadre aux motifs géométriques.

Le musée Cernuschi conserve aussi une autre série d'estampages, numérotés par *huaxiang*, de un à dix. Le fonds du musée n'a pas d'estampage correspondant à la pierre du *huaxiang* quatre, mais dispose d'au moins un exemplaire pour les 9 autres pierres. La technique de gravure est la même que pour les pierres des *huaxiang jia* à *gui*. Parmi les scènes représentées figurent des scènes de divertissement, ainsi sur l'estampage M.C.10623. Cette série numérotée provient de divers endroits dans le comté de Jiaxiang.

Mis à part le comté de Jiangxiang, d'autres régions de la province du Shandong sont riches en découvertes de *huaxiangshi*. Le musée Cernuschi possède des estampages provenant du comté de Yutai (魚台縣) situé, comme le comté de Jiangxiang, dans la ville de Jining (濟寧市) ; des estampages de la ville de Tengzhou (滕州市), et du comté de Weishan (微山縣), qui se trouve dans la ville de Zaozhuang (棗莊市) ; des estampages de la ville de Liaocheng (聊城市), de la ville de Weifang (濰坊市) et du district de Changqing (長清區) dans la ville de Jinan. Précisons ici que nous utilisons les noms portés sur une carte géographique actualisée que nous présentons dans l'annexe 1 (voir annexe 1, p.32, fig.51). Ces estampages ont souvent pour sujet une file de chevaux et de chars, une scène de rencontre, ou une scène mythologique. Dans les pièces de la ville de Tengzhou et du comté de Weishan la scène originale a été gravée en relief léger. Certaines parties ont été accentuées par des lignes creusées. L'apparence des êtres est relativement simple et rugueuse, mais ils semblent bien vivants grâce à leurs formes sinueuses. Les animaux sont souvent plus minces qu'à l'ordinaire. L'estampage de la ville de Liaocheng (M.C.10558) présente une file de personnages à cheval. Le style de la gravure est déjà plus élaboré. Les chevaux sont décalés les uns par rapport aux autres (leurs jambes occupent différents plans). La pièce de la ville de Weifang (M.C.10512) montre aussi un style assez recherché : les chevaux sont très vivants ; ils sont accompagnés de

colophons ; l'estampage est en cinabre. Le M.C.6166, bien stylisé, offre un autre exemple de scènes très énergiques, ainsi une scène de chevaux, et une scène de conflit. Le personnage allongé par terre est un mourant, comme l'indique le colophon à côté de lui.

Le M.C.5388, provenant du comté de Yutai, est un estampage représentatif bien connu. Le texte¹¹⁸ sur papier jaune, collé au verso de cet estampage (voir annexe 1, p.33, fig.52), et une inscription¹¹⁹ à gauche, au recto, révèlent sans équivoque la provenance de cette pièce. L'inscription indique que la pierre originale a été faite en 144 ap. J.C., à l'époque des Han de l'Est (*Donghan Shundi Jiankangyuannian*, 東漢順帝建康元年) pour commémorer la mort de l'officier Wen Shuyang (文叔陽). Cette pierre a été découverte sur la montagne Fuyang (鳧陽山), dans le comté de Yutai (魚臺), situé dans la province du Shandong. La scène sur l'estampage est divisée en deux parties, l'une textuelle, l'autre iconographique. Elle s'inscrit dans un carré, lui-même inséré dans une succession de cadres : seul le premier carré a été estampé. Du côté droit, deux personnes de profil sont assises face à face, sous un oiseau volant vers la gauche. L'image a été gravée par des lignes ciselées et le fond a été enlevé. La scène est globalement rugueuse, mais témoigne déjà de la réflexion du graveur. Dans un souci de gagner en expressivité, les vêtements ont été dessinés par plusieurs lignes sinueuses parallèles épousant la forme des corps qu'ils recouvrent. Les traits du visage sont faits de lignes gravées très légères, les yeux sont légèrement allongés. L'oiseau, qui vole au-dessus des personnages, est représenté d'un point de vue quelque peu hybride : sa tête est de profil, mais son corps, en plein vol, est dessiné comme si on l'observait de haut. La partie gauche porte une inscription en six lignes verticales en écriture des clercs (*li shu*, 隸書), qui se lit de droite à gauche. L'inscription compte au total 79 caractères : elle précise la date, le statut social et familial du défunt, et le prix engagé pour la réalisation des objets funéraires. L'estampage M.C.5388 est d'une dimension modeste (41,7x35,8 cm). Chavannes a publié une photographie¹²⁰ d'un estampage sur le même sujet iconographique que celui-ci (voir annexe 1, p.33, fig.53). Cette photographie montre que cette pièce a été réalisée à partir d'une surface un

¹¹⁸ 東漢 建康元年 文淑□食堂□□□ 魚台城北二十里 王家集馬氏家藏

Han de l'Est, première année de Jiankang, chambrette cultuelle de Wen Shu□, à 20 kilomètres au nord de la ville de Yutai, collectionné par la famille Ma de Wangjiaji.

¹¹⁹ 建康元年八月乙丑朔十九日丁未，壽貴里文叔陽食堂，叔陽故曹史、行亭市掾、鄉嗇夫、廷掾、功曹、府文學掾。有立子三人，女寧、男弟叔明、女弟思。叔明蚤失春秋。長子道〔士同〕立成□，直錢萬七，故曹史市掾。

Le texte ci-dessus se réfère aux informations sur l'estampage conservé à la bibliothèque Fu Sinian de l'Academia Sinica à Taiwan.

¹²⁰ CHAVANNES, 1893, Planche LXXXVIII, N°164, Bas-relief de la salle funéraire de Wen Chou-yang (144 p.C)

peu plus grande, dans laquelle des cadres décoratifs s'inséraient les uns dans les autres autour de la scène centrale. Ceci reflète le choix de l'estampeur, et n'est probablement pas sans lien avec le parcours de la pierre originale. Cette pierre fait partie du tombeau de Wen Shuyang. Elle a été découverte en 1833. Elle a ensuite été conservée par un habitant du comté de Yutai nommé Ma Tieqiao (馬鐵橋), Tieqiao étant son nom de lettré (son nom original est Ma Xingyuan, 馬星垣, ?). Elle est alors entrée dans la collection de l'officier et épigraphiste Duan Fang (端方, 1861-1911). Elle a finalement été achetée par un Français dans les premières années de la République de Chine. À partir de Duan Fang, les estampages réalisés d'après cette pierre ont reproduit tous les cadres qui enserrant la scène principale (auparavant, seul le cadre le plus petit, et le plus proche de la scène iconographique et de l'inscription, était pris en compte).¹²¹ Cette pièce a été offerte au musée Cernuschi par Jessé-Curely en 1912. Jessé-Curely avait quitté la France vers la fin 1909 pour la Chine, où il avait été envoyé, et où il resta jusqu'en février 1912. L'estampage M.C.5388 a été rapporté en France lors de son retour. Soulignons enfin que, d'après les informations contenues sur le papier jaune au verso, cette pièce a probablement été réalisée avant l'acquisition de la pierre par Duan Fang.

Les 8 pièces provenant des pierres de Xiaotangshan (孝堂山) sont également remarquables (voir annexe 1, p.33, fig.54). Le *citang* de Xiaotangshan est considéré comme un des tout premiers exemples de *citang* en pierre. Ce *citang* a été construit vers le début de l'époque des Han de l'Est. Il s'agit d'une chambrette divisée en deux espaces par des colonnes supportant une pierre triangulaire servant de poutre entre ces deux mêmes espaces. D'après l'inscription, la construction a été probablement antérieure à 129 ap.J.C.¹²² Selon la reconstitution des chercheurs, le *citang* comprend trois murs où se trouvent des *huaxiang* dont les sujets sont les suivants : une scène de rencontre, une file de personnages et de chars, des êtres et des motifs mythologiques, une scène dans une cuisine, une scène de bataille, le récit de la recherche d'un bronze *ding*. Les motifs abondent dans ces scènes, et des cadres décoratifs parachèvent la composition. Le musée Cernuschi dispose d'un estampage (M.C.10653) du mur du fond, qui reproduit seulement sa partie supérieure. Les estampages des murs ouest et est, le M.C.5587 et le M.C.5588 respectivement, sont eux aussi incomplets. La partie basse des deux murs n'a pas été estampée. Le M.C.10504 présente uniquement un coin de la partie supérieure gauche du mur ouest. Le M.C.5590 et le M.C.5589 montrent les deux faces de la pierre triangulaire servant de poutre. Ces estampages présentent un type de

¹²¹ ZHOU, 2004, p.49

¹²² WANG A, 2017, p.11-14

gravure qui diffère des autres estampages de la même région. Les iconographies principales de Xiaotangshan ont été gravées en lignes creusées : on observe donc des fonds noirs sur l'estampage. Xiaotangshan est un endroit incontournable si l'on a envie de découvrir des pierres *huaxiang* dans le Shandong. Historiquement, il a été fréquenté par certains fonctionnaires et lettrés. L'un d'eux, nommé Hu Changren (胡長仁), des Qi du Nord, y a séjourné vers 570 ap.J.C. Il a fait graver un texte d'éloge à celui qu'il supposait être le propriétaire de ce *citang*. Il pensait que ce propriétaire s'appellait Guo Ju (郭巨), qui était d'une grande piété filiale. Ce texte en style des clercs a été gravé avec un titre en style sigillaire sur la face extérieure du mur ouest, d'où proviennent les estampages M.C.10614 et M.C.10615. L'hypothèse de Hu Changren sur le propriétaire du *citang* a été réfutée plus tard, ainsi par l'homme politique et savant de la dynastie Qing, Ruan Yuan (阮元). Les chercheurs contemporains, tel Jiang Yingju et Luo Wenzhe (羅文哲), pensent que le propriétaire était un fonctionnaire de haut rang. Mais d'autres sont d'avis qu'il y avait, en fait, plusieurs propriétaires.¹²³

3. Estampages à l'identité moins claire

Nous avons, par ailleurs, choisi de classer 45 pièces (voir annexe 1, p.34, fig.54) dans cette partie sur les pratiques funéraires. Les originaux exacts de ces estampages ne sont pas identifiés. Ces pièces présentent toutefois des caractéristiques proches de celles des estampages identifiés dans cette même partie.

Les estampages sont organisés en rangs verticaux, selon leur ressemblance du point de vue du style de la gravure. Le rang vertical, qui commence par le M.C.6060, montre une gravure proche de celle des estampages de Caishiyuan, originaire du comté de Jiexiang, dans le Shandong. Le fond de l'estampage est traité en lignes parallèles gravées, les motifs et les personnages, de forme synthétique, sont relativement rugueux, les parties du corps et des vêtements sont soulignées par des lignes creusées.

Les estampages, dont le rang commence par le M.C.6164, présentent un style de gravure plus fine et plus élaborée. Le fond est plus net, et les iconographies principales sont en relief léger. Des colophons figurent sur ces pièces, sauf sur le M.C.6167, à sujet

¹²³ *Ibid.*, p.14-18

mythologique, le M.C.10670 et le M.C.10671. Avec l'aide de M. Drège, nous avons mis en évidence que ces deux derniers estampages ressemblent beaucoup aux *huaxiang* du *Wushi ci*. Nous pouvons, par exemple, comparer le M.C.10670 au M.C.5347A (11^{ème} pierre de la chambrette antérieure, *wushi ci*) (voir annexe 1, p.35, fig.56). Ces deux pièces offrent des figures iconographiquement et stylistiquement presque identiques : seuls certains motifs diffèrent, ainsi les deux arbres du M.C.5347A sont remplacés par un personnage et un arbre dans le M.C.10670. Quant au M.C.10671, son dernier registre ressemble beaucoup au dernier registre du M.C.5367 (4^{ème} pierre de la chambrette de gauche, *wushi ci*). Ce registre est consacré à Fuxi et Nvwa (voir annexe 1, p.35, fig.57). Les pierres originales du M.C.10670 et M.C.10671 ont probablement été faites par des artisans et des artistes qui avaient également participé au projet du *Wushi ci*, ou des artisans et des artistes actifs dans des régions très proches du *Wushi ci*. Tout laisse supposer que les estampages de ce rang (M.C.6164, M.C.6167-M.C.6171) proviennent de la province du Shandong. Le M.C.6180 est, quant à lui, proche iconographiquement du M.C.10583 (5^{ème} pierre de la chambrette de gauche, *wushi ci*) (voir annexe 1, p.36, fig.58), mais il est moins délicat. Son papier a jauni, tout comme celui des cinq autres estampages qui figurent sur le rang commençant par le M.C.6175. Le fond des originaux de toutes ces pièces a été enlevé pour faire ressortir les représentations iconographiques en relief léger.

Le M.C.10555 représente des tigres au corps sinueux jouant avec des balles. Ce type de composition figurant des animaux minces, aux courbes ondulées, se rencontre dans la ville d'Anqiu (安丘) (voir annexe 1, p.36, fig.59). Les M.C.10567, M.C.10568 et SN9634 proviennent probablement de pierres d'un même endroit : le style de la gravure et l'iconographie sont proches, les cadres décoratifs sont identiques. Dans le M.C.10567, le char *jiliguche* (記里鼓車), ainsi nommé parce que le tambour retentit quand ce char passe un *li* (soit environ 500 mètres), a une forme semblable à celle de ce véhicule dans l'estampage M.C.10653 de Xiaotangshan (voir annexe 1, p.37, fig.60). Ce char servait de char rituel pour l'empereur. Cet estampage a probablement été levé sur l'ensemble funéraire d'une personne de haut rang, ayant participé à la procession rituelle du souverain.

Le M.C.10613 et le M.C.10616 proviennent de la même surface lapidaire, et présentent une gravure particulière. Les iconographies sont en lignes creusées, comme lorsqu'on dessine au burin sur une surface plane. Nous pouvons comparer ces pièces à un

estampage découvert dans le comté de Jiexiang (voir annexe 1, p.38, fig.61).¹²⁴ Le caractère du dessin confère à la scène sur l'estampage un effet visuel impressionnant. D'après leur forme, le M.C.10559 et le M.C.10675 viennent probablement d'un objet funéraire situé dans un tombeau. Ainsi le M.C.10559 a probablement été réalisé à partir d'un lit en pierre. Les 5 estampages, M.C.9945A, M.C.9945B, M.C.9945F, M.C.10677 et M.C.10679, offrent des personnages et des motifs gravés par des lignes fines. Le M.C.9945A, le M.C.9945B et le M.C.10679 présentent chacun une dame au visage joufflu, portant un chignon typique du style de la dynastie Tang. Avec ce personnage, ces trois pièces se rapprochent iconographiquement des *huaxiang*, ainsi ceux qui se trouvent sur le tombeau de la princesse Yongtai (永泰公主), datant du VIII^e siècle¹²⁵ (voir annexe 1, p.39, fig.62). Les deux motifs floraux rappellent, quant à eux, les *huaxiang* sur la porte du tombeau du couple Yang Zhiyi (楊執一)¹²⁶, qui date de 727 ap.J.C. (voir annexe 1, p.39, fig.63). Nous supposons, par conséquent, que ces 5 estampages proviennent de l'intérieur de tombeaux de l'époque Tang.

Tout, en somme, laisse penser que la plupart des estampages que nous venons d'étudier ici proviennent de la région du Shandong. Selon M. Drège, le M.C.10672 est probablement un faux. Il est impossible de trouver un exemplaire qui s'en rapproche, et sa gravure semble très moderne iconographiquement et stylistiquement.

E. Province du Jiangsu, porte du Sheyang

Le musée Cernuschi conserve seulement un estampage provenant de la province du Jiangsu. La pièce M.C.10542 (voir annexe 1, p.40, fig.64) est souvent intitulée *L'estampage de la porte du Sheyang* : elle provient, en effet, d'une pierre des Han de l'Est, découverte à l'ère Qianlong (1736-1795) dans le bourg de Sheyang, dans le comté de Baoying situé dans la province du Jiangsu (*Jiangsusheng Baoyingxian Sheyangzhen*, 江蘇省寶應縣射陽鎮). Cette pierre a été identifiée, d'après ses motifs, comme le vantail d'une porte. Si nous observons les estampages sur le même sujet (numéro d'inventaire : 27006, voir annexe 1, p.41, fig.65) conservés à la bibliothèque Fu Sinian de l'Académie Sinica,¹²⁷ la pièce du musée Cernuschi

¹²⁴ LAI, 2000, p.32, fig.94

¹²⁵ ZHOU, 2000, p.121, fig.153

¹²⁶ BEILIN, vol.102, 1999, p.93

¹²⁷ 射陽石門畫像：Huaxiang de la porte du Sheyang
<http://museum.sinica.edu.tw/exhibition/47/item/467/>

ne possède qu'une face du vantail, celle qui est tournée vers la salle funéraire intérieure. La pièce M.C.10542 mesure 132,6x57,6cm. Elle est donc de taille assez modeste.

Le M.C.10542 a été doublé. Plusieurs parties présentent des pertes importantes. Bien que cet estampage soit en mauvais état, il est possible de lire l'inscription en haut et de déchiffrer les scènes gravées. Cette pièce est, en quelque sorte, une copie fidèle de la surface lapidaire au moment où l'estampeur l'a réalisée. Des fleurs de pierre se remarquent à droite, et des traces des cassures de la pierre originale se distinguent également. Des motifs géométriques forment des bandes et divisent cette face du vantail en trois parties, l'une située au-dessus de l'autre. La scène supérieure représente Confucius visitant Laozi, accompagné par l'un de ses élèves. Trois cartouches portant les noms des personnages nous indiquent que Laozi est à gauche : il porte une canne de forme sinueuse. Confucius, au milieu, fait un geste de salut, devant son élève à droite qui tient des livres dans ses mains. Les trois personnages portent une robe longue et un chapeau très haut. Cette scène est la partie iconographique la plus surprenante de l'estampage. Une telle scène, figurant Confucius dans la première section d'un vantail, avec des cartouches, n'est guère courante dans la région du Jiangsu. L'esprit de Confucius a eu, de manière générale, moins d'influence dans le Jiangsu que dans la région du Shandong, par exemple. La scène du milieu peut être identifiée si l'on se réfère à l'estampage de la bibliothèque Fu Sinian : elle évoque un divertissement populaire à l'époque Han. Trois enfants font des acrobaties avec des bâtons (*doulu xuntong*, 都卢寻橦). Un bâton vertical soutient un bâton horizontal sur lequel ces trois enfants sont en mouvement et en action. Deux musiciens frappent sur un tambour placé à l'extrémité du bâton vertical. La scène inférieure se déroule dans une cuisine où se trouvent plusieurs personnes en train de préparer un repas. Le personnage de gauche tue un poisson ; un autre personnage tend la main pour lui présenter un plat ; deux autres personnages se tiennent devant le fourneau. Toutes sortes de viandes sont suspendues au plafond. L'estampage M.C.10542 a une grande valeur, non seulement en raison des scènes représentées, notamment celle où apparaît Confucius, mais aussi parce que l'original lapidaire a été perdu, ou détruit, pendant la guerre sino-japonaise. Il n'existe pas un nombre considérable d'estampages anciens. Bien qu'elle soit dans un mauvais état de conservation, cette pièce reste une œuvre tout à fait emblématique du Jiangsu.

Partie III : Estampages à l'image créée bouddhique

A. Présentation

L'image créée, au sens strict, joue un rôle clé dans le monde religieux en Chine depuis les Hans. Elle constitue un instrument subtil pour la diffusion de la croyance religieuse. Grâce à elle, le bouddhisme s'ancre dans l'esprit de chacun, quels que soient ses objectifs propres. Conçu par des êtres humains, attentif à ces derniers et à leur devenir, il s'intègre ainsi à leur quotidien, tout en se développant et s'épanouissant.

L'iconographie bouddhique, dans les œuvres d'art, n'avait pas forcément, à l'origine, la fonction supérieure de lier les divinités et les hommes, et de favoriser leur communication. L'image religieuse était très appréciée lorsque le style du Gandhāra était particulièrement prisé. Les inscriptions à usage d'enregistrement ont, quant à elles, été engendrées par le monde bouddhique chinois. Elles sont cependant rares au tout début de l'élaboration des grottes, ainsi celles de Dunhuang ou de Yungang.¹²⁸ Historiquement, l'image créée fut en faveur en Chine à des époques que tout oppose : les temps de trouble et les périodes prospères spirituellement, où les gens pouvaient exprimer librement leur curiosité et leur zèle.

Les historiens ont coutume d'appeler les quatre siècles qui suivent la fin de la dynastie des Han de l'Est (fin du I^{er} siècle-début du II^e siècle) et précèdent l'avènement de la dynastie Sui (en 589 ap.J.C.) : « Trois pays, deux Jin, les dynasties du Nord et du Sud ». Les trois pouvoirs politiques, Wei, Shu et Wu, ont été unifiés par les Jin de l'Ouest (西晉, 265-316 ap.J.C.), mais des divisions sont vite survenues. Les Jin de l'Est (東晉, 317-420 ap.J.C.) se sont emparés d'une partie du territoire, et le territoire du Nord a été occupé par de nombreuses entités politiques. L'avènement des Wei du Nord (北魏, 386-534 ap.J.C.) marque le début des dynasties du Nord, ainsi nommées pour les différencier des dynasties régnant au Sud. Le Nord a été unifié, en 439 ap.J.C., par les Wei du Nord, qui se sont toutefois à nouveau divisés environ un siècle plus tard. Les Wei de l'Est (東魏, 534-550 ap.J.C.) et les Wei de l'Ouest (西魏, 535-557 ap.J.C.) sont alors apparus. Très vite, les Qi du Nord (北齊, 550-577 ap.J.C.) ont

¹²⁸ HE, 2010, p.11-12

remplacé les Wei de l'Est, et les Zhou du Nord (北周, 557-581 ap.J.C.) ont évincé les Wei de l'Ouest. Le territoire du sud de la Chine vit ainsi se succéder quatre dynasties éphémères. Le désordre régnait, marqué par des conflits entre deux territoires et deux pouvoirs très différents. Les batailles se succédaient sans discontinuer, la stabilité dans la vie de tous les jours n'était qu'un luxe, que seules l'imagination et la prière permettaient d'atteindre. Ces périodes tourmentées ont incité les gens à rechercher un havre de paix pour oublier l'épuisement induit par le quotidien, et les religions ont été mises en avant, tels des sauveurs. Certains sūtra, ainsi *Regarder le bouddha* (*Guan fo*, 觀佛), ont été traduits de la deuxième moitié du IV^e siècle jusqu'au V^e siècle. Cet acte sacré constituait une forme de vénération, qui aidait les fidèles à mieux connaître les divinités bouddhiques, à percevoir leur intelligence, et à accepter la charité. L'image religieuse matérialisée était considérée comme une partie du corps des divinités.¹²⁹ Les pensées bouddhiques, ainsi le *samsāra* (*lunhui*, 輪回) ou le *hetu-phala* (*yinguo baoying*, 因果報應)¹³⁰ ont été adoptées par tous ceux qui, à l'époque, souhaitaient libérer leur esprit d'un corps contraint de subir.

Les changements de dynastie dans le Nord ont été, comme nous l'avons vu, extrêmement fréquents : aucun règne n'a duré très longtemps. Mais quels que soient les revirements politiques, l'image religieuse créée a satisfait tout le monde : les élites recherchaient un moyen de régner le plus longtemps possible ; les membres de la plèbe souhaitaient parvenir à fuir la vie réelle et à renaître dans des contrées plus heureuses.

Au cours de cette période, le bouddhisme connaît six années de malheur (à partir de 446 ap.J.C.) en raison de la politique de l'empereur Taiwu des Wei du Nord, et de sa conversion au taoïsme. Dans les années 570, l'empereur Wu des Zhou du Nord ordonne des persécutions (il avait davantage foi en Confucius et avait constaté les abus des moines dans certains domaines). Ceci entrave le développement du bouddhisme et met en péril son existence, mais dans le même temps, cette interdiction suscite une ferveur encore plus forte. Malgré les persécutions, les religions s'épanouissent, tout particulièrement dans les territoires du Nord, le bouddhisme est amené à participer à la vie politique, et de nombreuses grottes sont excavées. Citons parmi les plus représentatives, les grottes de Longmen, les grottes de

¹²⁹ HE, 2010, p.15-17

¹³⁰ DONG, 2005, p.45-47

Yungang et les grottes de Dunhuang, où la nature offre aux artistes un espace immense, relativement libre.

La dynastie Tang (唐, 618-907 ap.J.C.), contrairement à ses prédécesseurs, met un terme aux périodes troublées : la nation acquiert une force qu'elle n'avait encore jamais eue. Les religions se répandent : plusieurs d'entre elles, locales ou étrangères, coexistent et chacune progresse, ainsi le confucianisme, le taoïsme, le bouddhisme, le nestorianisme et le manichéisme. De l'empereur au peuple, la religion se fonde dans la vie quotidienne. Le souverain contribue à son rayonnement, il sait comment la développer et la contrôler, surtout quand il s'agit du bouddhisme. La construction de temples, ainsi que la révision et la traduction des *sûtra*, sont très en faveur. Les temples sont nombreux dans la capitale Chang'an. Les empereurs mènent avec succès une politique diplomatique qui encourage les échanges religieux à l'échelle internationale. Les lettres et les arts prennent une part active à la création d'images religieuses, citons les peintres Wu Daozi (吳道子) et Zhou Fang (周昉), qui vécut entre le VIII^e et le IX^e siècle.

Les époques des Wei du Nord et des Tang sont marquées par la prospérité du bouddhisme. Les périodes historiques suivantes brillent, quant à elles, dans d'autres domaines. Après la dynastie Tang, moins de grottes sont excavées, mais les temples et les images créées destinées à ces derniers se multiplient. La sécularisation progresse, influencée essentiellement par diverses croyances populaires. Le gouvernement de l'époque Song adopte une mesure visant à conférer un titre aux temples dédiés aux ancêtres et divinités populaires (*cimiao*, 祠廟).¹³¹ Le processus de sécularisation est plus prononcé encore à l'époque Qing. L'image d'Arhat qui, en Inde, n'avait que quelques visages, se voit conférer les traits de tout un chacun. La beauté idéale semble être désacralisée. Soulignons enfin, et cela mérite une attention toute particulière, que le bouddhisme tibétain gagne la faveur des empereurs à partir de la dynastie Yuan (1271-1368).

La collection du musée Cernuschi compte 36 pièces d'estampage au sujet bouddhique. La date de la création des originaux provenant de grottes va des dynasties du Nord jusqu'à la dynastie Qing. Les originaux de 8 pièces (M.C.5261, M.C.5262, M.C.5340, M.C.5391, M.C.5638, M.C.10511, M.C.10556 et M.C.10655) datent des Wei du Nord ; les originaux de

¹³¹ ZHU, 2009, p.68-74

4 pièces (M.C.5349, M.C.5393, M.C.5637 et M.C.6013) ont été réalisés sous les Wei de l'Est ; l'original d'une pièce (M.C.5636) a été fait sous les Qi du Nord ; les originaux de 2 pièces (M.C.6313 et M.C.6314) datent des Wei de l'Ouest ; les originaux de 2 pièces (M.C.5392 et M.C.5394) ne peuvent être datés précisément, mais auraient été exécutés sous les dynasties du Nord ; les originaux de 6 pièces (M.C.5332, M.C.5387, M.C.6182, M.C.6426, M.C.10552 et M.C.10618) sont de l'époque Tang ; les originaux de 4 pièces (M.C.10594, M.C.10595, M.C.10596 et M.C.10597) sont de l'époque Qing. Les M.C.6424, M.C.10557 et M.C.10572 datent probablement des dynasties du Nord. La date de création des originaux des 6 dernières pièces (M.C.6165, M.C.6174, M.C.6184, M.C.6423, M.C.6425 et M.C.10678) est incertaine.

Les originaux de ces estampages prennent deux formes : ce sont soit des parois rupestres de grottes ; soit des pierres indépendantes, ainsi une stèle ou une sculpture. Ils se succèdent dans le temps, et proviennent principalement du Henan, du Shanxi et du Shaanxi. Afin d'exposer ce que nous avons découvert le plus clairement possible, nous les classerons par catégories et nous les étudierons chronologiquement.

B. Estampages des dynasties du Nord

Parmi les pièces dont les originaux datent, avec certitude, des dynasties du Nord, 14 pièces proviennent d'une pierre indépendante et 3 de grottes.

Le M.C.10655 (voir annexe 1, p.42, fig.66) est l'estampage le plus ancien dont la date ne puisse être discutée. Il a été réalisé à partir du verso d'une sculpture érigée en 499 ap.J.C., par un *bhikṣu* désireux de prier pour sa famille et ses collègues. Cette pierre, qui mesure 94.6x54.6 cm, est aujourd'hui conservée au Musée d'art de Cleveland, aux États-Unis. Son recto (voir annexe 1, p.42, fig.67), en haut relief, est consacré à trois divinités : Amitābha, debout, et deux bodhisattva, l'un à sa droite, l'autre à sa gauche. L'influence de l'art du Gandhāra et de l'art de Mathurā se fait ici sentir. Son verso, qui est l'original de l'estampage M.C.10655, est un peu plus plat : il présente aussi Amitābha, mais cette fois-ci assis en *padmāsana*, accompagné de deux bodhisattva. Les divinités portent une auréole : Amitābha autour du corps et autour de la tête ; les bodhisattva derrière la tête. Ils sont séparés par deux colonnes décorées de rideaux plissés, qui retombent lourdement, enserrés par des embrasses. Les vêtements des bodhisattva sont plus élaborés que ceux d'Amitābha, qui porte un *kāṣāya*

laissant son épaule droite découverte. Les tissus ont l'air de flotter. Le bodhisattva à droite d'Amitābha porte un vase, l'autre tient une sorte de chasse-mouches. Leurs silhouettes sont relativement minces. Deux têtes d'enfant auréolées se trouvent près des bodhisattva, ce qui est probablement une référence discrète au Sukhāvātī (*Xifang jingtu*, 西方淨土, la Terre pure de l'Ouest). Amitābha est au milieu, sous le dais. Il a un chignon assez volumineux. Il fait vraisemblablement un geste de *vitarka mudrā* (*shuofa yin*, 說法印).

L'estampage M.C.10655 reproduit ainsi les motifs des faces latérales de la pierre, parmi lesquelles des végétaux et des personnages de face, vêtus d'habits différents : on distingue ainsi un moine et des personnes probablement liées au donateur. La partie inférieure de cette pièce comporte un texte qui raconte l'histoire de la création de la stèle. Le *bhikṣu* prie pour ses proches et souhaite une autre vie au Sukhāvātī. L'estampage a été monté sur un rouleau vertical et son état de conservation est relativement bon. Un sceau (voir annexe 1, p.42, fig.68), en bas à droite, précise : « pierre conservée par l'atelier Tao » (*taozhai cangshi*, 匏齋藏石). Cet atelier a appartenu à Duan Fang, le grand épigraphiste de l'époque Qing, qui a mentionné la pierre dans son *Recueil des collections lapidaires du studio Tao* (*Taozhai cangshi ji*, 匏齋藏石記)¹³². L'estampage est donc passé, à un moment ou un autre, entre ses mains.

L'estampage M.C.5391 (voir annexe 1, p.43, fig.69) a été réalisé à partir du soubassement d'une sculpture dite *Offrande d'image créée de Sun Baoxi* (*Sun Baoxi zaoxiang*, 孫寶愷造像). La pierre a été gravée en 518 ap.J.C. sous le règne de l'empereur Xiaoming (孝明帝, règne 515-528 ap.J.C.). Elle a été découverte dans le comté de Le'an (樂安縣), aujourd'hui comté de Guangrao (廣饒縣) dans la province du Shandong. Elle fait partie de la collection du Conservatoire des œuvres épigraphiques du Shandong (*Shandong jinshi baocunsuo*, 山東金石保存所), mais elle est incomplète en raison de la situation tourmentée en Chine au début de la première moitié du XX^e siècle. L'estampage ne présente que la partie de l'inscription sur l'histoire de la création. L'inscription est encadrée par deux lions aux deux extrémités. Elle évoque un certain Sun Baoxi, originaire du comté d'Anci (安次縣), situé dans la région du Qingzhou, qui se trouvait alors dans la province de Shandong dans la région

¹³² DUAN, 1977, p.8031

du Qingzhou, et qui recouvrait la même aire géographique que le comté de Guangrao aujourd'hui. Sun prie pour ses parents décédés et ses proches, et commande une stèle en 518 ap.J.C. Il est probablement représenté par le personnage agenouillé à droite. Son visage est serein, ses deux mains font un geste de prière. Les plis de ses vêtements sont de forme angulaire, mais semblent relativement souple. Devant lui, se trouve un brûle-parfum *boshan lu*, au pied en forme d'être humain. La phrase, à gauche de ce brûle-parfum, indique le nom d'une autre donatrice, Fang Lingfei (房令妃). Elle est représentée juste à côté, et semble mettre une main devant sa poitrine. Derrière elle, se distinguent peut-être des végétaux. La gravure mérite des éloges. Les représentations iconographiques sont très vivantes grâce aux lignes fluides qui rappellent les traits d'un pinceau. Le corps du lion et les vêtements sont d'un grand raffinement. Les traits jetés et appuyés, confèrent à la scène un caractère énergique empreint de sincérité.

L'original de l'estampage M.C.5638 (voir annexe 1, p.44, fig.70) a été gravé en 524 ap.J.C. La pierre a été découverte dans la ville de Luoyang pendant le règne de l'empereur Guangxu. Elle est entrée dans la collection du musée du Henan en 1936. Elle mesure 39,5x144x16 cm. Cette pierre est l'une des stèles représentatives des Wei du Nord. Des inscriptions entourent la scène centrale qui décrit l'enseignement du Śākyamuni sur la terre de Saraṅga nāthā (*luyeyuan*, 鹿野苑). La partie en style des clercs est très soignée et magnifique. La scène gravée par des lignes creusées et par l'enlèvement du fond crée aussi un bel effet narratif. Le Śākyamuni porte un *sengqizhi* (僧祇支), vêtement porté très près du corps, et un *kāṣāya* ample qui retombe. Il fait le geste de *vitarka mudrā*. Il est assis en *padmāsana* sur un trône *xumizuo* (須彌座) à la forme cubique, resserrée en son milieu. Le dais, en haut, fait écho au trône : il est luxueux, décoré de pétales et de formes géométriques, avec des bandes de tissu qui retombent. La grande auréole, au motif de flammes, attire le regard. Elle entoure une auréole ronde réservée à la tête. Śākyamuni étant la personne clé de l'enseignement, il constitue, avec ceux qui l'entourent, la partie la plus complexe de la scène : il est le sujet principal de l'icône. Son visage n'est ni particulièrement accentué ni soigné, mais ses attributs et ses vêtements sont mis en avant par des lignes stylisées qui montrent l'influence de la peinture. Śākyamuni est entouré de quatre bodhisattva, de deux disciples connus et de fidèles. Les bodhisattva se différencient des autres personnages par les auréoles autour de leur tête, et portent deux types d'habits : le style de l'un révèle l'influence de l'Asie du Sud, l'autre est plus local. Tous sont debout, probablement pieds nus, sur une petite estrade en forme de lotus.

Le disciple jeune, pieds nus lui aussi, sur le bord de la scène et à droite de Śākyamuni, est probablement Ānanda. Derrière lui, se tiennent cinq *bhikṣu*, ceux-là même peut-être qui se sont convertis lors du premier enseignement de Śākyamuni. De l'autre côté de Śākyamuni, sur le bord, se trouve un vieil homme, Mahākāśyapa. Les cinq fidèles sont très différents l'un de l'autre. Les arbres, à l'arrière, indiquent que la scène se déroule dans la nature : Śākyamuni, comme on le sait, a prodigué son premier enseignement sur la terre de Saraṅga-nāthá. Le texte, qui ressort particulièrement, à gauche, raconte l'histoire de la création d'un *stūpa* à trois niveaux, en brique, par Liu Gen (劉根) et évoque une quarantaine d'autres personnes. Les noms des donateurs se trouvent de l'autre côté. L'état du revers et des bords de la stèle suggère qu'elle était probablement enchâssée dans un *stūpa*.

L'estampage M.C.5638 n'est pas en bon état. Son contenu témoigne d'un certain désordre à quelques endroits, en raison de cassures importantes. D'après les informations que nous avons obtenues sur le site du musée du Henan, Li Henong (酈禾農, 1857-1940) aurait fait, en 1916, une réplique de la pierre, dans laquelle il manque deux caractères sur le bord droit.¹³³ Les estampages réalisés à partir de l'original lapidaire ne sont pas très nombreux : ils n'en sont que plus précieux. L'estampage que nous étudions présente une spécificité : l'effet particulier produit par la scène centrale, grâce au choix de l'estampeur, qui a réalisé un fond net par une application très soignée de l'encre. En raison de la technique de gravure utilisée, le fond de la scène a été légèrement retiré, mais l'estampage d'une scène peu saillante ne pose pas de problème spécifique. Ainsi dans l'exemplaire offert par le musée du Henan (voir annexe 1, p.44, fig.71), le fond de l'estampage est bien estampé en noir.

L'original de l'estampage M.C.10511 (voir annexe 1, p.45, fig.72), qui provient aussi de la région du Shangong, a également été réalisé sous les Wei du Nord. Il s'agit d'un soubassement découvert dans la ville de Linzi (臨淄), dans la province du Shandong, vers la fin de la dynastie Qing. L'estampage se compose des quatre faces de ce soubassement cubique. Le registre d'inscription, tout en bas, nous indique que le général Xiangwei (襄威將軍), titre du général Bai Ren (柏仁), a ordonné, en 525 ap.J.C., à Cao Wangxi (曹望愷), originaire du comté de Wei (魏縣), dans la région de Qi zhou (齊州), aujourd'hui située dans

¹³³ *Stèle religieuse figurée de Liu Gen*, Musée du Henan
http://www.chnmus.net/sitesources/hnsbwby/page_pc/dzjp/mzyp/lgzxb/list1.html
Consulté le 22 septembre 2020

la province du Shandong, de faire une sculpture en pierre dédiée à Maitreya, en s'inspirant probablement du *Maitreya-vyākaraṇa*. Le premier registre, sur la face du soubassement, montre deux lions autour d'un brûle-parfum au pied en forme d'être humain et de lotus fleuri. Cette composition était très populaire à l'époque. Les deux lions ne sont pas identiques : l'un est plutôt calme, l'autre semble bondir, son pelage hérissé témoigne de son humeur. Les deux oiseaux en plein vol sont peut-être des phénix. Le fond est rempli des motifs décoratifs (végétaux, entre autres). Le deuxième registre, sur le côté droit du soubassement (par rapport à notre regard), représente la procession menée par Cao Wangxi pour la vénération bouddhique ; le troisième registre, sur le côté gauche, montre la procession conduite par sa femme dans le même but. Les deux processions sont guidées par une personne tenant un *boshan lu*, et accompagnées d'une autre personne tenant un éventail rituel. Cao Wangxi a le privilège de cheminer sous un dais, et la file qu'il mène se termine par un cheval énergique au harnachement richement décoré. La file conduite par sa femme est suivie d'un char tiré par un bœuf (un motif à la mode à l'époque) : la décoration est soignée, notamment le tissu. La qualité du soubassement se voit surtout dans les lignes délicates qui dessinent les détails des figures et des motifs décoratifs (entre autres) au fond : ils n'empêchent pas la lecture de la scène principale, mais contribuent à recréer une atmosphère particulière. Cette iconographie a probablement été influencée par celle des grottes de Longmen, qui présentent déjà des processions de vénération au début du VI^e siècle, ainsi la grotte centrale de Binyang. Malgré des cassures, l'effet visuel de la pièce M.C.10511 est toujours impressionnant. Le visage des personnages est estampé légèrement, avec peu d'encre, pour le différencier du reste du corps. La scène, aux tonalités foncées, est extrêmement bien rendue : l'utilisation de l'encre noire a été bien proportionnée, donnant ainsi un effet uniforme, et le tapement a été équilibré. Tout est net. La délicatesse de cet estampage fait de ce dernier une œuvre tout à fait représentative.

Une autre pièce de Shandong, l'estampage M.C.5340 (voir annexe 1, p.46, fig.73), fixe une information essentielle sur la création d'une offrande d'image créée. L'inscription sur les deux cartouches, à gauche, révèle que l'on a gravé, en 527 ap.J.C., une icône créée dédiée à Maitreya, juste après qu'il a été ordonné de construire un temple, nommé *Jiegong si* (皆公寺), dans le comté de Guangrao, dans la province du Shandong, où cette pierre a été découverte. La pierre intégrale est une stèle religieuse figurée avec un soubassement. La partie de l'inscription, sur le soubassement, est très abîmée actuellement. La valeur de l'estampage M.C.5340, qui a été réalisé très tôt et qui est complet, est donc tout à fait

exceptionnelle. La partie de la stèle où se trouve la sculpture de Maitreya est conservée au Musée des pierres gravées de Shandong, le soubassement est à Jinan. Le cartouche, à droite de l'estampage, indique que les donateurs sont deux *bhikṣu*. Deux autres cartouches, à côté, sont illisibles. Le quatrième cartouche précise aussi qu'un donateur est un *bhikṣu*. Des représentations de *bhikṣu* figurent également sur une scène gravée. Deux *bhikṣu* sont agenouillés au centre de la scène, autour d'un brûle-parfum *boshan lu*, au pied en forme d'être humain. Le premier, dont la tête est plutôt de profil et le corps de trois quarts, est en train de prier ; le second, de trois quarts, semble tenir dans sa main gauche un récipient renfermant un liquide, et dans sa main droite un contenant destiné à une autre substance. Deux lions, derrière chaque *bhikṣu*, ont une posture farouche. Les poils de leur tête, en forme de flammes, sont relativement raides et nets grâce au rendu de traits organisés ; leur langue sort de leur gueule ouverte, ce qui est particulièrement accentué par la longueur de cette langue et sa forme tombante. Les deux lions sont de profil, et l'on ne distingue qu'un de leurs yeux, au regard vif. Ils lèvent la patte gauche, et leurs deux très longues queues, dressées, sont pleines d'énergie. L'estampage M.C.5340, comme la pièce M.C.5391, provient du comté de Guangrao. Ils ont tous deux été réalisés sous les Wei du Nord, à tout juste dix ans d'intervalle. Leur composition présente de nombreuses caractéristiques communes : un brûle-parfum *boshan lu* se trouve au centre, encadré par deux personnages face à face, eux-mêmes flanqués par des lions. Cette ressemblance iconographique et stylistique témoigne de la transmission, dans une même région, des idées, de l'esthétique et de la technique.

Le M.C.10556, le M.C.10557 et le M.C.10572 ne sont pas tout à fait identifiées. Si toutefois on compare leurs iconographies et leurs inscriptions à celles d'estampages identifiés, datés des dynasties du Nord, il est possible de déterminer, avec une plus ou moins grande exactitude, l'identité de leur original lapidaire. Nous pouvons ainsi préciser que seule la date du M.C.10556, auquel le M.C.10557 ressemble beaucoup, peut être avancée avec certitude. D'après son inscription, le M.C.10572 a vraisemblablement été fait sous les dynasties du Nord. Enfin, tout porte à croire que les trois originaux, qui étaient trois pierres indépendantes, ont été créés aux V^e et VI^e siècles ap.J.C.

Le M.C.10556 (voir annexe 1, p.47, fig.74) est consacré aux actions des donateurs. Avec le concours de M. Drège, nous avons pu, grâce l'inscription, identifier cette pièce comme l'estampage d'une pierre datant de la dynastie des Wei du Nord, plus précisément de 528 ap.J.C. Vingt-quatre fidèles bouddhistes, membre d'une confrérie, ont contribué à élever

une statue en pierre pour prier pour la paix dans le pays. Le souhait du peuple fait ici écho aux bouleversements sociaux qui intervinrent à la fin de la dynastie des Wei du Nord. Les représentations iconographiques, des deux côtés du texte, ne sont pas très lisibles. Le fond révèle, en outre, que la surface de l'original lapidaire présentait des aspérités : la pierre originale venait peut-être d'une paroi rupestre.

La composition du M.C.10557 (voir annexe 1, p.47, fig.75) est proche de celle du M.C.10556 : deux motifs, là aussi, encadrent un texte. Ces motifs sont ici deux êtres très énergiques qui semblent danser en levant les bras et un pied. Le texte n'est pas très lisible. Le caractère « 魯 » (*lu*) est répété : il est toujours le premier d'un groupe de trois caractères qui présentent un nom propre. Le texte enregistre donc probablement les noms des donateurs d'une même famille «Lu», ou des fidèles bouddhistes du même nom, ayant vécu à proximité. La pierre a probablement été commandée et réalisée par des gens du peuple (sa surface est relativement plus rugueuse que celle du M.C.10556), mais elle peut aussi venir d'une paroi rupestre.

De son format en deux bandes verticales, nous pouvons supposer que l'original lapidaire du M.C.10572 (voir annexe 1, p.48, fig.75) est probablement une stèle religieuse figurée : ces deux bandes proviendraient des deux côtés de la stèle. Les caractères sont des noms et des titres personnels de donateurs, qui sont tous accompagnés d'une représentation iconographique. Chacune d'elles est composée d'une dame vêtue d'une robe à collet croisée devant, et d'une servante portant deux chignons et tenant un baldaquin. Les noms sont masculins, ce qui ne correspond pas aux personnages représentés. Ces dames sont probablement des proches des personnes dont les noms sont gravés. La bande à gauche de l'estampage présente, du haut vers le bas : deux formes qui semblent être des niches ; des figures ; une niche, en haut, où se tient un personnage debout (il semble que ce soit une divinité bouddhique) devant lequel se trouvent deux personnages plus petits : ils sont surmontés d'une scène, en haut à droite de la niche, qui montre un homme sous un dais utilisant un brûle-parfum ; des images et des noms qui indiquent que ces personnages sont probablement des membres de la même famille du nom de Zhang (張) ; plus bas deux scènes de transport, la première montrant un homme à cheval, suivi par des serviteurs qui tiennent un dais et un éventail, la seconde représentant un char à bœufs qui abrite des dames. La bande droite de l'estampage montre, quant à elle, du haut vers le bas : deux formes qui semblent être

des niches ; des figures ; une niche avec un personnage bouddhique assis dans la nature, qui représente probablement Siwei (思惟像) ; deux noms de la famille Wei (衛) et deux images ; la partie inférieure est illisible. Les deux derniers noms que nous avons mentionnés sont chacun suivis d'un titre qui indique que ces personnes étaient au service de la famille impériale : le nom en haut est celui d'un général, le nom juste en dessous est celui de son fils, fonctionnaire dans la région du Zhongyang (中陽郡), qui se situe dans la province du Shanxi. Ce nom régional, terminé par le caractère *jun* (郡), a existé seulement sous les Wei du Nord : il a été supprimé vers la fin du VI^e siècle. La représentation du char à bœufs rappelle l'estampage M.C.10511, et les personnages et motifs évoquent le style des dynasties du Nord. Nous pouvons, par conséquent, supposer que la stèle de l'estampage M.C.10572 a probablement été réalisée entre 439 (environ) et la fin du VI^e siècle. L'endroit d'où provient la stèle est incertain : la région du Zhongyang est seulement le lieu où elle a été exécutée.

Le musée Cernuschi dispose de trois estampages provenant certainement de grottes. Les originaux de ces trois pièces étaient dans les grottes de Longmen. Deux d'entre eux datent des Wei du Nord, le troisième date des Wei de l'Est.

Les grottes de Longmen se situent dans la banlieue de la ville de Luoyang, dans la province du Henan. Leur nom vient de celui de la montagne Longmen (龍門山), où se trouvent ces grottes et où coule la rivière Yi (伊河), entre deux versants qui forment un défilé stratégique naturel. Les parois rupestres offrent de larges espaces propices à la création d'images religieuses. La création d'images sur les parois rupestres de la montagne Longmen peut remonter à 494 ap.J.C. (ou même avant) : c'est le moment où l'empereur Xiaowen (孝文帝, règne : 471-499 ap.J.C.) des Wei du Nord a transféré la capitale de la ville de Datong, dans la province du Shanxi, à la ville de Luoyang. L'année 494, que nous avons citée, a été une année charnière pour la création d'images religieuses dans ces grottes, dont la construction atteignit son apogée sous le règne de l'empereur Xiaoming (孝明帝, règne : 515-528 ap.J.C.). Les grottes du lotus, celle de Guyang (古陽洞), ainsi que la grotte centrale de Binyang (賓陽洞), sont des grottes représentatives des Wei du Nord. La grotte de Guyang a été excavée sur ordre de l'empereur Xiaowen (孝文帝, règne : 471-499 ap.J.C.) en l'honneur de sa grand-mère : c'est la toute première grotte creusée sur ce site, et elle dispose de niches aux représentations iconographiques riches. La grotte centrale de Binyang a été faite sur ordre

de l'empereur Xuanwu (宣武帝, règne : 499-515 ap.J.C.) vers 500 ap.J.C. en hommage à ses parents, l'empereur Xiaowen et l'impératrice Wenzhao (文昭), qui vécurent au V^e siècle ap.J.C. La grotte centrale a été achevée sous les Wei du Nord, après la mort de l'empereur Xuanwu. Enfin, les grottes nord et sud ont été terminées aux époques Sui et Tang.

Les originaux des estampages M.C.5261 et M.C.5262 (voir annexe 1, p.49, fig.77) se trouvaient, à l'origine, sur les parois de la grotte centrale de Binyang. Ils en ont été retirés, et ils sont aujourd'hui conservés aux États-Unis : le premier au Nelson-Atkins Museum of Art à Kansas City (sous le numéro d'inventaire : 40-38) ; le second au Metropolitan Museum of Art à New York (sous le numéro d'inventaire : 35.14) (voir annexe 1, p.49, fig.78 et fig.79). Les pierres datent de 522-523 ap.J.C. Le M.C.5261 représente l'impératrice Wenzhao et une procession ; le M.C.5262 montre l'empereur Xiaowen et une procession. Les deux processions gravées se situent sur des côtés symétriques, celle de l'empereur sur les murs à droite du bouddha central de la grotte, celle de l'impératrice sur les murs à sa gauche. Ceci n'est bien sûr pas un hasard : les personnages des deux processions rendent honneur au bouddha et aux divinités au fond de la grotte, et sont donc tournés vers eux. Les scènes sont gravées en un relief relativement prononcé. Les deux pierres des musées américains ne présentent pas exactement les processions gravées complètes et originales. Elles ont été reconstituées et restaurées, notamment la scène de la procession de l'empereur, qui s'étendait sur deux murs formant un angle et présentant des aspérités. En fait, les achats de ces musées, dans les années 30, portaient plutôt sur des morceaux de pierre. Les deux estampages que nous étudions font partie du don du marchand d'art Adolphe Worch au musée Cernuschi en 1912 : ils sont d'une qualité et d'une valeur considérables.

Les grottes Longmen se sont inspirées des grottes Yungang, avant de s'en détacher : elles ont ainsi délaissé les représentations iconographiques influencées par le style de l'Asie du Sud pour affirmer un style local (les vêtements paraissent bien réels et témoignent d'une tendance à la sinisation). Dans le M.C.5262, l'empereur est presque représenté grandeur nature. Il porte le *liumian* (流冕), un chapeau réservé au souverain. Il marche en début de procession, sous un dais décoré d'un tissu qui retombe. Les guides tiennent chacun des objets différents : celui qui se voit le mieux est un éventail, nommé *zhishan* (雉扇), instrument rituel, qui protégeait aussi du soleil et de la poussière. Le prince, le futur empereur Xuanwu, marche derrière son père, sous un autre éventail. Un certain nombre d'accompagnateurs suivent les

deux personnages principaux dans le cortège. Ce dernier reflète le protocole impérial : il évoque la prière pour les parents, la confirmation des mesures sur la sinisation et le statut élevé accordé au bouddhisme par l'empereur Xuanwu qui a ordonné les travaux d'excavation. Les membres de la famille impériale, dans les deux cortèges, sont aussi des donateurs. Dans le M.C.5261, l'impératrice se situe vers l'avant du cortège. Elle porte une couronne en forme de pétales de lotus, et une robe luxueuse, avec une passementerie, en forme de pétales également, cousue à l'emmanchure. Elle tient un bâtonnet d'encens. Devant elle, deux servantes portent probablement des brûle-parfums de formes diverses. Deux dames, elles aussi dans des habits luxueux, sont coiffées de couronnes : ce sont probablement des membres de la famille impériale. Dans les deux estampages, l'effet de profondeur est obtenu avec la localisation des personnages et la distance qui les sépare. Par les lignes des vêtements, il semble que le cortège se déplace avec grâce. L'attitude des personnages, qui conversent, dans le M.C.5261, accentue la dynamique de l'ensemble. Les deux estampages témoignent d'une harmonie entre la partie dense des corps et la partie plus aérée, ménageant des espaces vides, où sont gravées les têtes. Les originaux lapidaires de ces pièces constituent un trésor absolu parmi les gravures d'image créée des Wei du Nord.

L'original de l'estampage M.C.5637 (voir annexe 1, p.50, fig.80) se trouve dans la grotte de Guyang. Deux niches vides, entourées de décorations, sont accompagnées d'une inscription, située juste au-dessous. Le cartouche, à gauche de l'estampage, indique que les donateurs, un *bhikṣu* ou une *bhikṣunī*, ont fait faire une icône gravée, dédiée à Avalokiteśvara, en mai 536 ap.J.C., et ont laissé cette inscription. Leurs portraits ont été gravés des deux côtés de l'inscription, au-dessus de laquelle deux lions, l'un à droite, l'autre à gauche d'un brûle-parfum, relèvent une patte. Deux divinités auréolées, debout, pieds nus sur un lotus flottant, se tiennent autour de la niche, dont la partie supérieure est occupée par deux files de fidèles, qui cheminent l'une dans un sens, l'autre dans l'autre, sous des tentures, et qui rendent hommage à une divinité assise. Avalokiteśvara, gravé dans la niche, n'est pas estampé en raison du décalage entre la surface du relief statuaire et la surface de la niche. À côté de la niche d'Avalokiteśvara, se trouve une autre niche, dont la composition et la décoration sont presque identiques. Seuls les détails et la partie inférieure de la niche, qui contient l'inscription, sont différents : les files des fidèles, en haut, sont nettes, les silhouettes des divinités, debout sur les lotus, semblent plus étirées et leur tête de proportion réduite. Le texte est, quant à lui, inséré dans deux petites niches dédiées à la divinité, et gravées légèrement. Les caractères de la partie droite indiquent que Cao (曹), femme de l'officier Li Suzhi (李素質), a sans doute

été la donatrice. Si les quatre premiers caractères sont effectivement « 忠州刺史 » (*Zhongzhou cishi*, l'officier d'inspection de la région de Zhongzhou), cette icône a vraisemblablement été réalisée à l'époque Tang, après 634 ap.J.C., date à laquelle la région de Linzhou (臨州) a pris le nom de « Zhongzhou ». ¹³⁴ Deux rangs de caractères, à gauche, indiquent probablement « 常選人寫, 燕□□敬造 » (Chang Xuanren l'a écrit, Yan □□a fait l'icône). L'estampage M.C.5637 est d'une grande beauté. Tout est bien estampé malgré la dégradation de l'œuvre, sauf les divinités dans les niches. Cette pièce témoigne ainsi d'une même conception décorative, transmise d'une génération à l'autre, dans une même grotte.

Le territoire des Wei de l'Est comprend une partie du territoire des Wei du Nord qui s'est scindé en deux, l'un de l'Est, l'autre de l'Ouest, vers 534 ap.J.C. La capitale des Wei de l'Est est la ville de Ye (鄴城), qui se trouve aujourd'hui dans une zone frontière entre les provinces du Henan et du Hebei. Outre l'estampage M.C.5637 de la grotte de Guyang, le musée Cernuschi dispose de trois autres pièces (M.C.5349, M.C.5393 et M.C.6013) réalisées sous cette même dynastie. Tous ont des originaux lapidaires indépendants.

Les estampages M.C.5349 et M.C.5393 (voir annexe 1, p.50, fig.81 et fig.82) proviennent d'une même stèle, datant de 535 ap.J.C. Conservée au temple Shaolin (少林寺) au début du XX^e siècle, elle a disparu dans l'incendie du temple en 1928. La stèle a été faite par le fonctionnaire local Zhang Rongqian (張榮遷) en hommage à son père Zhang Fashou (張法壽).

La pièce M.C.5393 est l'estampage du verso de la stèle. Elle présente 42 bouddha assis sur une estrade, dans des niches, sur 7 rangs horizontaux. Les noms des bouddha se trouvent entre les niches, sur des rangs verticaux. Tous les bouddhas ont leur propre niche, sauf deux d'entre eux, au milieu du troisième rang, qui en partagent une. Le couple bouddhique formé par Śākyamuni et Prabhūta-ratna était très populaire surtout sous les dynasties du Nord : leurs statues dans la grotte N°17 de Yungang en témoignent. ¹³⁵ Les deux bouddha, qui partagent une même niche, se consacrent à l'enseignement du *Sad-dharma Puṇḍārīka Sūtra* (*Miaofalianhuajing*, 妙法蓮華經). Dans la partie inférieure des niches se

¹³⁴ LIU, 1975, volume 39, Zhi 19, Géographie 2, p.1557 Si Géographie 2 est le titre, il faut le mettre en italiques

¹³⁵ LI, 2012, p.27

trouvent trois noms et un texte de prière. Le texte mentionne le nom du fils, Zhang Rongqian. Les bouddha ont tous été gravés en relief. Ils sont donc moins bien reproduits sur cette pièce à cause de la technique d'estampage des reliefs.

Le M.C.5349 a le format d'une bande rectangulaire. Il montre une des faces latérales de la stèle, et représente Amitābha debout, sur une estrade ornée de lotus, sous un dais luxueux. Les vêtements sont délicatement dessinés, notamment la bordure inférieure, dont les différentes épaisseurs et le plissé sont rendus avec naturel, grâce à un jeu subtil sur les espaces vides. Le texte de prière figure au-dessous d'Amitābha. Il a été écrit par le *bhikṣu* Hongbao (洪寶) et mentionne les bienfaits du père, Zhang Fashou.

Le M.C.5393 a été conservé par pliage. Il est dans un état matériel relativement mauvais (il comporte des déchirures et des pertes), mais son contenu est clair : les caractères sont bien lisibles, sauf aux endroits où l'original lapidaire était dégradé. Le M.C.5349 a été encadré. Il est dans un bon état de conservation, mais sa teinte foncée trahit la dégradation du papier.

L'estampage M.C.6013 (voir annexe 1, p.51, fig.83) a été rapporté par Chavannes lors de sa mission archéologique en Chine en 1907 : ceci est indiqué par une étiquette de l'époque (voir annexe 1, p.51, fig.84), conservée avec l'œuvre. Il a été offert au musée Cernuschi par M. Michon en janvier 1921. L'œuvre a été encadrée. Elle est en relativement bon état, bien qu'il y ait des cassures sur le papier sauf sur la partie iconographique. Selon l'inscription sur le quatrième registre, la stèle originale a été réalisée en 543 ap.J.C. par des convertis et des gens du peuple, soit environ 90 personnes. Elle est conservée au musée du Henan.

La pièce M.C.6013 n'est que l'estampage du verso du corps d'une stèle. La tête de cette stèle est décorée des dragons *chi*, sa face est gravée d'une niche, et ses côtés sont gravés des portraits des donateurs avec des cartouches. Le verso présente 12 scènes de l'histoire du bouddha dans les trois registres supérieurs ; un texte de prière de chaque côté des deux portraits des donateurs ; 9 portraits de donateurs dans le registre inférieur. Tous tiennent un lotus et sont en train de vénérer le bouddha. Certains sont accompagnés de serviteurs ou servantes tenant un dais ou un éventail. Les lignes permettent de rendre remarquablement les scènes narratives : leur fluidité et leur minutie atteste de l'expertise des graveurs qui ont su utiliser des outils durs pour dessiner sur la pierre. Parmi les scènes représentées, citons :

Māyādevī donne naissance à Śākyamuni, et l'enfant est baigné dans l'eau jaillie de neuf dragons ; Śākyamuni a trouvé le chemin du bouddhisme, et la déité lui offre l'instrument pour se tonsurer. Les scènes, composées de l'histoire principale et de diverses décorations à l'arrière-plan, sont particulièrement denses. La représentation de ces scènes et des personnages est tout à fait sinisée : les vêtements et les architectures le montrent. Les visages ne témoignent pas d'un traitement spécifique, et ressemblent ainsi aux visages du peuple local.

Les Wei de l'Est ont été remplacés par les Qi du Nord en 550 ap.J.C. Le musée Cernuschi possède un estampage qui provient sûrement d'une pierre datée de cette période. L'original de l'estampage M.C.5636 (voir annexe 1, p.52, fig.85) est probablement une colonne de six surfaces dont chacune dispose d'une niche dans sa partie supérieure. La surface principale se compose d'une niche assez grande abritant une divinité et deux personnages l'accompagnant, de deux lions, l'un à droite, l'autre à gauche d'un brûle-parfum, et d'une inscription expliquant que les frères Zhang Longbo (張龍伯) et des fidèles bouddhistes ont fait six personnages bouddhiques pour leurs parents décédés et ont prié pour eux. Les cinq autres surfaces comportent chacune une niche abritant une divinité assise, des donateurs gravés en lignes creusées, ainsi que les noms des donateurs. Selon le *Recueil de la collection des estampages de la bibliothèque de Pékin*,¹³⁶ la pierre originale est conservée au pavillon Cunguge (存古閣), dans la ville de Luoyang. L'estampage M.C.5636 a été encadré. Il présente de grandes cassures et quelques pertes. Il a été estampé à partir de surfaces complètes, ce qui lui confère une grande valeur.

Le M.C.6313 (voir annexe 1, p.52, fig.86) est composé de trois parties d'une stèle religieuse figurée, sa face et ses deux côtés. L'original a été identifié : il a été réalisé vers 554 ap.J.C., sous les Wei de l'Ouest, à l'initiative, entre autres, de personnes répondant au nom de Xue (薛氏). La pierre est conservée au Museum of Fine Arts de Boston. En raison des difficultés de lecture de cet estampage, liées au papier cristal qui le recouvre, nous allons nous appuyer, dans notre analyse, sur la photo de la face de la stèle publiée dans l'ouvrage *Dictionnaire d'images créées bouddhiques chinoises accompagnées de la date*,¹³⁷ paru en 1994, et sur la photo du Museum of Fine Arts de Boston (voir annexe 1, p.52, fig.87). La face se divise en deux parties, l'une iconographique et l'autre textuelle. La partie iconographique est compartimentée. Au centre, une niche abrite un bouddha assis, accompagné de deux

¹³⁶ BIBLIOTHÈQUE DE CHINE, 1989, p.6

¹³⁷ JIN, 1994, p.266-268, 503-504

personnages. Au-dessus d'elle, dans une autre niche, se trouvent deux divinités. La présence de Siwei, sous l'arbre à côté d'eux, nous indique que ces deux divinités sont probablement Śākyamuni et Prabhūta-ratna, qui conversent et enseignent. La partie au-dessus du texte présente, entre autres, une scène de personnages tirant un cheval et un brûle-parfum. L'inscription, en bas, occupe peu de place, et raconte l'histoire de la création de la pierre. Elle mentionne les noms « Xue Shanju » (薛山俱) et « Xue Ji'e » (薛季訛), qui jouent un rôle clé si l'on veut relier cet estampage à la pièce M.C.6314 (voir annexe 1, p.52, fig.87) de la collection du musée Cernuschi. Ces noms se trouvent au premier rang et au troisième rang des noms des donateurs sur le M.C.6314, qui nous apprend que plus de cent personnes ont participé à la création de la stèle. Les noms sont gravés, et accompagnés de représentations des donateurs vus de trois quarts. Chacun porte un lotus. Les hommes sont gravés en haut, les femmes un peu plus bas. L'inscription sur le M.C.6313 mentionne également que la réunion pour la création de la stèle a rassemblé une centaine de personnes. Si nous ajoutons à cela le fait que la partie endommagée, en haut, sur l'estampage M.C.6314, correspond plus ou moins à celle que l'on voit sur la stèle sur la photo du dictionnaire que nous avons cité, nous pouvons avancer que le M.C.6314 montre probablement le verso de la stèle du M.C.6313. Les deux estampages réunis forment ainsi l'ensemble des quatre faces d'une même stèle. Ils sont traversés de très grandes cassures, surtout le M.C.6313, qui présente aussi des pertes importantes. La stèle appartenait à Hervey E. Wetzel (1888-1917) en 1913 (il avait voyagé en Asie entre 1912 et 1913). Les deux pièces étudiées ont été offertes au musée Cernuschi par Adolphe Worch en 1914.

La stèle originale des estampages M.C.5392 et M.C.5394 (voir annexe 1, p.53, fig.88 et fig.89) est conservée au musée Beilin à Xi'an. La pierre a été réalisée pendant les dynasties du Nord (386-581 ap.J.C.).¹³⁸ Le M.C.5392 est le recto de la stèle, le M.C.5394 est l'estampage d'un côté. La surface du recto se compose d'une grande niche richement décorée. Dans sa partie sommitale se trouvent des petits bouddhas et des tentures qui retombent, un Maitreya qui croise les jambes, probablement accompagné de deux bodhisattva et de deux disciples, et deux rangées de noms de donateurs, chacun représenté en position debout. Le groupe de Maitreya dans la niche est probablement gravé en relief relativement haut : il est donc difficile d'en faire un estampage. Le côté est de forme rectangulaire. Il abrite, en haut, une niche dont la partie sommitale est pointue. Si l'on se réfère au M.C.5394, une divinité est

¹³⁸ BEILIN, 1999, vol.106, p.168-171

sûrement assise dans la niche, au-dessous de laquelle se trouve un texte moins lisible, dont les caractères identifiés précisent qu'« un *upāsaka* a fait faire une offrande d'image créée en jade pour prier pour la nation et ses parents pour sept vies. »

C. Estampages de la dynastie Tang

Six estampages de la collection du musée Cernuschi datent de la dynastie Tang. Le M.C.10552 et M.C.10618 proviennent d'un original en cuivre, fait au Japon, qui a de toute évidence reçu l'influence du bouddhisme chinois. Les originaux des autres pièces sont des pierres indépendantes de plusieurs types.

L'original lapidaire du M.C.6182 (voir annexe 1, p.54, fig.90) est une stèle religieuse figurée, réalisée en 679 ap.J.C., à l'époque Tang. La stèle est dédiée à Śākyamuni. L'ouvrage *Chinese sculpture from the fifth to the fourteenth century*, publié en 1925 par Osvald Sirén,¹³⁹ présente une photo en noir et blanc de la stèle complète (voir annexe 1, p.54, fig.91). L'estampage que nous étudions ne reproduit que la partie textuelle du soubassement. L'inscription enregistre la date de création, les noms des donateurs et l'objet de leur prière. Ce sont des personnes différentes et l'objet de leur prière l'est également. Cet estampage a été conservé par pliage, et son papier a jauni avec le temps. L'inscription est toutefois bien lisible.

L'estampage M.C.5332 (voir annexe 1, p.55, fig.92) montre une triade classique, Tathāgata accompagné de deux bodhisattva. Nous ne pouvons être certains de l'identité de Tathāgata, puisqu'aucun texte ne le confirme. Comme Tathāgata est sous le figuier des pagodes et fait un geste de *bhūmisparśa-mudrā* (*chudi yin*, 觸地印), il s'agit probablement de Śākyamuni. Il est mince, et porte un *kāṣāya*, qui découvre son épaule droite. Il est assis en *padmāsana* sur un trône. La décoration du trône n'est pas bien estampée en raison de la nature de la gravure en relief. Les deux bodhisattva se tiennent debout sur une estrade décorée de lotus. Ils portent des bijoux élaborés autour du cou, ainsi qu'aux bras. Leurs vêtements adhèrent à leur corps, fluides, comme l'eau qui coule. Ils ont le sein et le ventre nus. La main gauche du bodhisattva situé à droite semble tenir quelque chose. L'iconographie témoigne de l'influence indienne. Les branches de figuier des pagodes, aux feuilles en forme de cœur, forment une arcade dans cet estampage par ailleurs plat. Deux motifs flanquent l'arbre : ce

¹³⁹ SIREN, 1925, vol.4, PL. 509

sont probablement des petits personnages en prière. Il est probable que l'original lapidaire de cet estampage est une pierre où se trouve une niche. L'effet de l'estampage reproduit bien le niveau de chaque élément en relief de l'ensemble de la triade. Les estampages similaires, conservés à la bibliothèque Fu Sinian, datent vraisemblablement de l'époque Tang. Une dizaine de pierres gravées de ce type de triade sont conservées dans les musées nationaux du Japon. L'œuvre 1276-0 (voir annexe 1, p.55, fig.93), conservée au musée national de Nara, est l'original de l'estampage M.C.5332. La pierre de Nara nous permet de distinguer davantage de détails. Les deux petits personnages, à côté de l'arbre, sont probablement des *apsarā*. Les deux bodhisattva ont chacun un bras proche de Śākyamuni : ils le lèvent et tiennent quelque chose. Le bodhisattva à gauche de Śākyamuni a probablement un lotus dans la main droite, et un tissu dans la main gauche. Le trône central est décoré de deux personnages agenouillés autour d'un objet bouddhique qui ressemble à un brûle-parfum ou à un *stūpa*. La pierre de Nara fait partie d'un groupe de stèles bouddhiques créé vers 703 ap.J.C. pour décorer le temple Guangzhai (光宅寺) dans la ville de Chang'an. Ces stèles ont été ensuite placées dans le temple Baoqing (寶慶寺), à Chang'an également. Le groupe compte 32 pièces, dont 21 sont conservées au Japon, 4 aux États-Unis, et 7 en Chine.¹⁴⁰

Le M.C.5387 (voir annexe 1, p.56, fig.94), est un don de Jessé-Curely en 1912. Cet estampage a été décrit dans le *Recueil des objets épigraphiques de qualité* (*Jinshi cuibian*, 金石萃編) de Wang Chang (王昶) de l'époque Qing.¹⁴¹ L'original est un *jingchuang* en huit surfaces, réalisé en 746 ap.J.C., à l'initiative de deux *bhikṣunī* âgées d'environ soixante-dix ans, dans le temple Xingsheng réservé aux *bhikṣunī* (興聖尼寺) dans le quartier de Tongyi (通義坊) à Chang'an. Le contenu est *Vijaya Dhāraṇī*, ou *Fodingzunshengtuoluonizhou* (佛頂尊勝陀羅尼咒) en transcription phonétique chinoise. Ce fut l'un des textes les plus lus à l'époque Tang : il avait le pouvoir d'effacer les péchés des vies antérieures, d'éviter de sombrer dans des mondes démoniaques et d'augmenter la longévité et le bonheur. Selon le *sūtra*, si l'on peut toucher les poussières tombées du *jingchuang* où est inscrit ce *sūtra*, ou être touché par l'ombre de ce *jingchuang*, on pourra profiter de la promesse formulée par le texte

¹⁴⁰ 如来三尊像, によらいさんぞんぞう, Triade du Tathāgata, collection du musée national de Nara, Japon
https://colbase.nich.go.jp/collection_items/narahaku/1276-0?locale=ja

Consulté le 23 septembre 2020

¹⁴¹ WANG, 1805, vol.66

<https://archive.org/details/02090436.cn/page/n2/mode/2up>

Consulté le 23 septembre 2020

sacré. C'est la raison pour laquelle beaucoup de *jingchuang* portant ce *sūtra* ont été réalisés à l'époque.

Il est clair que la pièce M.C.5387 n'est pas un estampage complet de la pierre originale. Chaque surface du *jingchuang* est divisée en deux registres : celui du haut abrite une image bouddhique, celui du bas présente le texte. L'ensemble, relativement plat, a été gravé par des lignes creusées. La couleur du fond de l'estampage n'est pas uniforme, l'une des surfaces, notamment, est noire. Les traces des surfaces lapidaires se voient bien. Précisons que l'une des surfaces de l'original lapidaire était déjà illisible à l'époque de Wang Chang.

Les estampages M.C.10552 et M.C.10618 (voir annexe 1, p.57, fig.95 et fig.96) sont particuliers. Ils proviennent en fait du Japon. Leurs originaux se trouvent dans le temple Tōdai-ji (とうだいじ, 東大寺), à Nara. Ils proviennent d'un soubassement gravé en forme de pétale de lotus, qui porte la statue colossale de Vairocana en cuivre doré, de 15 mètres de haut environ, dans le palais du grand bouddha. La statue originale a été réalisée entre 747 et 757 ap.J.C. (approximativement). Elle a subi des catastrophes naturelles et humaines, et connu, au fil de son histoire, plusieurs restaurations.

Sur le pétale de lotus se déroule le monde de *Padma-garbha-loka-dhatu* (*Lianhuacang shijie*, 蓮華藏世界), décrit dans le *Mahā-vaipulya-buddhāvataṃsaka-sūtra* (*Huayan jing*, 華嚴經). Ce monde dans un lotus est une terre pure où se trouve Vairocana, qui doit absolument être gravé au centre du pétale. Le M.C.10618 présente effectivement Vairocana auréolé, mais le cadrage du papier estampé est serré : le genou droit du bouddha et l'auréole dans son dos sont coupés à certains endroits. Vairocana porte l'*uṣṇīṣa* sur la tête, l'*eūrṇā* au front, ses oreilles sont grandes et percées, le symbole 卐 est inscrit sur son sein, un *dharmacakra* est dessiné sur la paume de ses deux mains. Il porte un *kāṣāya* qui découvre son épaule droite, et il est assis en *padmāsana*. Sa main droite fait le geste de *dharmachakra-mudrā*, celle de gauche le geste de *varada-mudrā*. La représentation de Vairocana gravée sur le pétale de lotus fait écho à la statue colossale : toutes deux témoignent de l'influence chinoise au Japon à l'époque. Les échanges entre les deux pays étaient actifs pendant la période Tang où le bouddhisme connut son apogée. Un autre Vairocana colossal a été réalisé sur l'ordre de l'empereur Wu Zetian (武則天, règne : 690-705) dans les grottes de Longmen, un siècle avant le Vairocana du Tōdai-ji.

En comparant l'estampage M.C.10618 avec deux autres pièces, l'une conservée à l'Université Waseda (〒 10 01603, voir annexe 1, p.57, fig.97) au Japon, et l'autre à la Freer Art Gallery aux États-Unis (FSC-R-481, voir annexe 1, p.57, fig.98), nous avons remarqué plusieurs différences : elles concernent le symbole inscrit sur le sein, la pupille droite, la trace linéaire qui traverse le corps du bouddha et le *dharmacakra* sur la paume de la main droite. L'estampage M.C.10618 montre clairement tous ces éléments. Les autres estampages montrent une trace de cuivre, une sorte d'anneau autour du symbole sur le sein ; ils ne représentent pas, en revanche, le *dharmacakra* sur la paume de la main droite. La trace linéaire, sur l'estampage que nous étudions, n'empêche pas au bouddha d'avoir une apparence exacte : la trace de cuivre semble avoir été faite lors d'une restauration. Sur les autres estampages, en revanche, une bande traverse son corps, qui est très dégradé. Tout ceci indique que le M.C.10618 n'a pas été réalisé à la même époque que les deux autres pièces, qui sont probablement proches et reproduisent le bouddha de manière presque identique. Un changement est, de toute évidence, intervenu, dans l'état du bouddha et son apparence physique. Le M.C.10552 présente, à droite de Vairocana, des personnages auréolés, qui comptent vraisemblablement parmi ses innombrables incarnations en train d'enseigner dans les mondes innombrables du monde *Padma-garbha-loka-dhatu*. Tous ces bouddha portent une couronne richement décorée : ils partagent ainsi certaines caractéristiques iconographiques de Vairocana dans le M.C.10618. Le M.C.10552 a été monté sur rouleau. Le fond jaune et vert fait ressortir l'estampage en noir léger. Les traces de la surface en cuivre sont nettes.

D. Estampages de la dynastie Qing

Les quatre estampages M.C.10594, M.C.10595, M.C.10596 et M.C.10597 (voir annexe 1, p.58, fig.99) sont consacrés à Arhat (*luohan*, 羅漢), et présentent le dernier stade du *sādhana* du Petit Véhicule. Les informations sur l'original lapidaire ne sont pas claires, sauf la date, que l'on peut supposer. Les Arhat ont été gravés, dans un ordre particulier, probablement l'un à côté de l'autre. Trois estampages incluent chacun cinq Arhat, et un dernier estampage en comporte trois : au total dix-huit Arhat sont ici reproduits, chacun accompagné de son nom, d'un chiffre ou nombre situé au-dessus, et du nom du donateur de cet Arhat gravé. Les noms des donateurs sont 1. Yu Yue (俞樾) ; 2. Ding Shen (丁申) ; 3.

Ding Bing (丁丙) ; 4. Li Xueyuan (李學源) ; 5. Pan Bingnan (潘炳南) ; 6. Wang Wenxian (王文顯) ; 7. Lu Jiaxiang (陸家驥) ; 8. Gu Hao (顧浩) ; 9. Ding Licheng (丁立誠) ; 10. Ding Lizhong (丁立中) ; 11. Shi Ruizhen (釋瑞真) ; 12. Shi Zhongyong (釋中庸) ; 13. Shi Hongxi (釋宏憲?) ; 14. Shi Pin (釋品) ; 15. Shi Zenghui (釋增輝) ; 16. Shi Yuanzhi (釋源智) ; 17. Shi Yuanyu (釋源與) ; 18. Shi Miaogen (釋妙根).

Yu Yue (1821-1907), originaire du comté de Deqing (德清縣), dans la province du Zhejiang, était un lettré réputé de la fin de la dynastie Qing. Les quatre personnes, dont le nom de famille est Ding, viennent d'une même famille : elles vivaient dans la ville de Hangzhou, dans la province du Zhejiang, et étaient connues pour leur collection de livres. Ding Shen (1829-1887) et Ding Bing (1832-1899) sont deux frères ; Ding Licheng (1850-1912) était le fils de Ding Shen, et Ding Lizhong (1866-1920) le fils de Ding Bing.¹⁴² Yu Yue a bien connu les frères Ding. Il a écrit des ouvrages à leur sujet : ainsi la *Biographie de la famille de Ding Songsheng* (*Ding jun Songsheng jiazhuan*, 丁君松生家傳), publiée en 1899 (Songsheng est le nom de lettré de Ding Bing).

Pan Bingnan était un philanthrope connu à la fin de la dynastie Qing. Il venait de la ville de Shaoxing (紹興市), dans la province du Zhejiang. Il fit installer un bureau de charité à Hangzhou et multiplia les bonnes œuvres.

Un homme nommé Wang Wenxian (1886-1968), originaire de la province du Jiangsu, obtint son diplôme en 1915 à l'université de Londres, ville où il était né. C'était un dramaturge célèbre, professeur dans plusieurs universités réputées, ainsi l'université de Qinghua. Nous manquons de sources actuellement pour relier ce Wang Wenxian à d'autres personnes dont les noms sont gravés, mais il est possible qu'il ait été en relation avec certaines d'entre elles : la plupart de ces personnes fréquentaient, en effet, les cercles littéraires et les sociétés de bienfaisance.

Nous avons également retrouvé la trace d'un certain Gu Hao, originaire de la ville de Changshu (常熟市) dans la province du Jiangsu. Il collectionnait, avec son frère, des sceaux, dont ils firent un recueil en 1828 (*Xiaoshishanfang yinpu*, 小石山房印譜). Nous avons également découvert un autre Gu Hao, originaire de la ville de Shaoxing dans la province du Zhejiang. Il réussit à entrer au collège impérial vers 1780.¹⁴³ Il fut fonctionnaire à l'époque

¹⁴² SHI, 2011, p.16

¹⁴³ CHEN *et alii*, 1813, vol.6

<https://books.google.fr/books?id=NP0rAAAAyAAJ&pg=PP372&lpg=PP372&dq=會稽顧浩&source=bl&ots=UN0gJw637c&sig=ACfU3U2KJsafBAoU2ZgoVloqiWEdpfDbuA&hl=zh->

Qing, et participa, au cours de l'ère Jiaqing (嘉慶年間, 1796-1820), à la rédaction d'une chronique régionale dans l'actuelle province du Anhui. Il semble que ce ne soit pas le donateur que nous recherchons : il est né bien avant les autres personnes mentionnées ci-dessus. Comme nous l'avons expliqué, les Arhat semblent avoir été gravés dans un certain ordre : s'il avait été l'un des initiateurs, ou s'il avait fait faire la gravure avant les autres, il ne serait pas le huitième donateur dans la liste, mais figurerait un peu plus haut. Le donateur nommé Gu Hao est probablement le collectionneur de sceaux de la ville de Changshu.

Nous n'avons trouvé aucune information intéressante sur les moines dont le nom commence par le caractère « Shi (釋) ».

En somme, les six personnes dont nous connaissons avec certitude l'identité sont : Yu Yue, Ding Shen, Ding Bing, Pan Bingnan, Ding Licheng et Ding Lizhong. Ils ont en commun d'être originaires de la même région, le Zhejiang, et d'avoir été actifs dans cette province (et éventuellement dans d'autres). Ils se sont rencontrés, ils étaient lettrés et s'occupaient de bienfaisance. Il n'est donc pas surprenant qu'ils aient entrepris de faire graver des Arhat. De plus, la province du Zhejiang est une région où la croyance en Arhat est forte. C'est également dans cette région que se trouve la montagne Tiantai (天台山), devenue, au fil du temps, le lieu de repos des cinq cents Arhat de la culture chinoise. Il n'est pas rare qu'un temple abrite une salle dédiée à Arhat : ainsi un exemplaire des 500 Arhat gravés est conservé dans le temple Fangguang (方廣寺) dans le comté de Tiantai (天台縣) dans la province du Zhejiang (浙江省). Un livret d'estampages a été publié, début 2020, aux éditions Wenwu,¹⁴⁴ sous le titre : *Images des cinq cents Arhat de Shiqiao* (石橋五百尊羅漢像), le temple Shiqiao étant un autre nom du temple Fangguang. Le livret et les estampages que nous étudions présentent de grandes similitudes, aussi bien dans la composition, constituée du nom d'Arhat et de sa représentation, que dans le style de cette composition. Si nous prenons en compte les informations que nous possédons sur Wang Wenxian et Gu Hao, et si tous deux étaient bien des donateurs et lettrés originaires de la province du Jiangsu, il est probable que l'original des estampages M.C.10594, M.C.10595, M.C.10596 et M.C.10597 a été réalisé vers la fin de la

[CN&sa=X&ved=2ahUKEwjo88vi5ofsAhXKky4UKHTgHCAAQ6AEwBnoECAgQAAQ#v=onepage&q=會稽顧浩&f=false](#)

Consulté le 26 Septembre 2020

¹⁴⁴ YI, 2020

dynastie Qing dans la province du Zhejiang, ou plus largement dans la région de Jiangnan (江南).

E. Estampages à l'identité moins claire

Huit pièces du musée Cernuschi n'ont pu être identifiées complètement. Les estampages M.C.6423, M.C.6424, M.C.6425, M.C.6426 ont tous été faits à partir d'une stèle religieuse figurée. Ils sont tout à fait particuliers. Ils reproduisent tous la tête de la stèle, de forme ronde, richement décorée, où se trouve une niche, et le corps dans lequel un large espace abrite des représentations iconographiques et des inscriptions. Les M.C.6423, M.C.6424 et M.C.6425 comportent une niche dans la partie du corps lapidaire, et le M.C.6426 propose des images gravées. Les personnages des niches ne figurent pas sur les estampages : la technique de l'estampage ne permet pas de reproduire des reliefs dont la surface est d'un niveau inférieur à celui d'une niche. Mais il peut également s'agir d'un choix de l'estampeur motivé par diverses raisons.

Le M.C.6425 (voir annexe 1, p.59, fig.100) présente l'histoire de la vie de Śākyamuni, ainsi une scène est consacrée à l'enseignement du *nirvāṇa*. Les scènes ne sont pas compartimentées, mais réparties sur différents plans. Celle qui est située au niveau inférieur est la dernière chronologiquement. La technique de gravure varie ici, procédant tantôt par enlèvement, tantôt par lignes creusées, notamment pour les motifs décoratifs du bas.

Le M.C.6424 (voir annexe 1, p.59, fig.101) a été identifié grâce à son inscription : il s'agit d'une stèle religieuse figurée, réalisée à l'initiative d'une femme qui s'appelaient Zhang Yueguang (張月光) pour son mari décédé, mais aussi pour le pays et ses parents, et ce pour chaque vie. Au début de l'inscription il manque une partie importante qui précisait probablement la date de la création. Il reste quatre caractères difficilement lisibles. Le troisième est sans aucun doute : « 魏 » (*wei*). Le caractère qui précède « 魏 » semble être « 大 » (*da*), mais il pourrait aussi s'agir de « 太 » (*tai*). Il est donc possible que cette stèle ait été créée sous les dynasties du Nord. Les ères du règne de l'empereur commençant par « 大 » ou « 太 » se situent toutes entre le V^e et le VI^e siècle, soit de 435 environ à 581 ap.J.C. La rangée, au-dessus de l'inscription, comporte des images et des noms de personnes. Le nom du

mari décédé de Zhang Yueguang est gravé, les autres noms sont des noms de femmes. Le nom de Zhang Yueguang est mentionné une nouvelle fois à côté du brûle-parfum, au-dessus de la rangée de noms : il est précisé que l'icône a été réalisée principalement grâce à elle. Enfin deux images contiennent chacune un personnage à cheval.

Le M.C.6426 (voir annexe 1, p.59, fig.102) est proche du M.C.6425 par sa composition. L'inscription est difficilement lisible. Elle indique que la stèle est dédiée à Amitābha, et a été faite en 734 ap.J.C.

Le M.C.6423 (voir annexe 1, p.59, fig.103) porte, sur une inscription, le nom « 張法治 » (Zhang Fazhi), qui était le père d'un des donateurs. Il était fonctionnaire d'une région qui s'appelait « 東郡 » (Dongjun) ou « 東都 » (Dongdu). S'il s'agit de la région de Dongjun qui se trouve aujourd'hui dans la province du Henan, elle a été fondée par l'empereur Qinshihuangdi, et son nom n'a plus été utilisé pour désigner une division géographique à partir du début du VI^e siècle. Le style des représentations iconographiques des donateurs est proche de celui des dynasties du Nord. Il est donc possible que l'original de l'estampage a été fait au IV^e siècle ou V^e siècle ap.J.C.

Les estampages M.C.6165 et M.C.6174 (voir annexe 1, p.60, fig.104 et fig.105) se ressemblent par leur composition, et leur contenu iconographique et textuel. La partie inférieure de ces deux pièces est occupée par les noms des donateurs. Bien que certains noms soient illisibles, d'autres peuvent être déchiffrés et nous indiquent que les originaux lapidaires du M.C.6165 et du M.C.6174 ont été réalisés par un groupe de gens du peuple. Chaque estampage présente une niche, au-dessus de laquelle est assise une divinité. Dans le M.C.6174 il s'agit d'un bouddha assis jambes croisées dans la niche. Deux personnages sont assis, eux aussi, chacun d'un côté de la niche : ils ont placé une main sur la jambe qui est croisée sur l'autre, et sont dans un état de méditation. Comme des noms de gens du peuple sont inscrits sur la stèle, le bouddha au centre est probablement Maitreya, et les deux médiateurs sont vraisemblablement des bodhisattva Siwei (思惟像) sous l'arbre Longhua (龍華樹)¹⁴⁵ : le *Maitreya-vyākaraṇa* jouissait, en effet, d'une immense ferveur populaire dans les temps

¹⁴⁵ 謝振天, 倪嘉琳, 葛晟, 思惟菩薩像

Xie Zhentian, Ni Jialin, Ge Shen, Image du bodhisattva Siwei

https://www.shanghaimuseum.net/resource/museum_files/show_files//20150930140842208/index.html

Consulté le 28 septembre 2020

anciens. Le style iconographique de ces deux pièces ressemble beaucoup à celui des dynasties du Nord. Dans le bas de la niche du M.C.10572 se trouve une bande de motifs où l'on reconnaît un brûle-parfum, des personnages et des oiseaux mythologiques. La niche du M.C.6174 est compartimentée : en bas figurent les noms et les portraits des donateurs.

Le M.C.6184 (voir annexe 1, p.61, fig.106) a sûrement pour original le verso d'une pierre indépendante à image créée, réalisée par un groupe de fidèles bouddhiques réunis à cette intention. Les noms des donateurs sont tous accompagnés de leur représentation iconographique. Les noms de familles identiques ont été regroupés pour conférer un certain ordre à la gravure. L'estampage n'est pas complet, comme le montre clairement sa partie supérieure. Différentes scènes sont représentées tout en bas de la pièce : l'une est consacrée au vin, l'autre montre une grande roue qui ressemble à une roue de char, près de laquelle un personnage est en mouvement.

Le M.C.10678 (voir annexe 1, p.61, fig.107) est composé de deux parties : en haut, des petits bouddha ont pris place dans une niche, alignés sur trois rangs horizontaux ; en bas, une inscription révèle les noms des donateurs. En raison de la faible lisibilité du texte, nous savons que l'image est consacrée à Śākyamuni, mais nous ne possédons pas d'autre information sur elle.

Deux estampages de la collection n'ont pas été identifiés. Il semble possible de les inclure dans notre classement et de les mentionner ici, bien que leur iconographie banale et l'absence d'inscription nous désoriente quelque peu. Le M.C.10553 (voir annexe 1, p.62, fig.108) présente trois personnages assis : celui de gauche semble jouer du tambour. Le M.C.10554 (voir annexe 1, p.62, fig.109) montre aussi trois personnages qui jouent chacun d'un instrument de musique. Deux d'entre eux se voient mieux que les autres : le personnage au centre, qui joue du pipa, et celui de gauche, qui joue de la flûte. En raison des caractéristiques de ces scènes sur l'estampage, qui rappellent les gravures sur les parois rupestres, il est certain que ces personnages étaient gravés en relief dans une petite niche. Sur la suggestion de M. Drège, nous avons considéré que l'iconographie était d'inspiration bouddhique. Les musiciens *jiyue* (伎樂), à l'apparence humaine, gravés en relief en bas de la paroi des grottes, vénèrent la divinité à travers les sons, et forment le pendant des musiciens *jiyue* célestes. Ces six personnages sont représentés dans un style très proche, et la forme des niches se ressemble également. Ces deux estampages portent donc probablement sur un sujet

bouddhique, et proviennent de grottes. Il est possible que ce groupe de musiciens ait été gravé dans la même grotte, ou qu'il ait été réalisé par les mêmes graveurs, ou des graveurs qui se connaissaient.

D'après ce que nous avons découvert, les pièces d'estampages à l'image créée présentent souvent un bouddha, sujet principal et spécifique, en tant qu'objet de prière. Parmi les pièces du musée Cernuschi, nous observons que 5 pièces sont consacrées à la vénération de Śākyamuni (M.C.5638, M.C.6013, M.C.6182, M.C.6425, M.C.10678) ; le M.C.5332, d'après ce nous supposons, lui est également dédié ; 4 pièces sont consacrées à Maitreya (M.C.10511, M.C.5392, M.C.5340, M.C.6174) ; 4 pièces sont dédiées à Arhat (M.C.10594-M.C.10597) ; 3 sont dédiées à Amitābha (M.C.5349, M.C.6426, M.C.10655) et 2 à Vairocana (M.C.10552, M.C.10618) ; 1 pièce est consacrée au couple bouddhique de Śākyamuni et de Prabhūta-ratna (M.C.6313), 1 à Avalokiteśvara (M.C.5637) et 1 au sujet des mille bouddha (M.C.5393).

Les chercheurs dans ce domaine ont indiqué qu'un changement dans la croyance était survenu à l'époque Tang. Śākyamuni était particulièrement populaire sous les dynasties du Nord, et Maitreya était également vénéré. Par la suite, la croyance en Avalokiteśvara progressa et Amitābha gagna la faveur : ils remplacèrent ainsi Maitreya. Le peuple qui avait recherché la Terre pure de Maitreya, sous les dynasties du Nord, rechercha désormais la Terre pure d'Amitābha.¹⁴⁶ Les estampages du musée Cernuschi sur ce sujet sont en nombre limité : ils ne sont donc pas représentatifs et ne sauraient permettre de confirmer cette évolution. Ce qui est certain, en revanche, c'est que l'image de Śākyamuni a souvent été adorée, et que son histoire a toujours prodigué aux graveurs un grand espace où ils pouvaient donner libre cours à leur imagination. Les estampages sur Śākyamuni constituent un nombre considérable d'estampages bouddhiques de la collection du musée Cernuschi (voir annexe 1, p.63, fig.110).

¹⁴⁶ 腳註九，塚本善隆 (つかもと ぜんりゅう)，林保堯，顏娟英譯，龍門石窟：北魏佛教史研究，覺風佛教藝術文化基金會，2005，第 158-167 頁。/侯旭東，五、六世紀北方民眾佛教信仰——以造像為中心的考察，社會科學文獻出版社，2015，第 106-111 頁。

Note 9 : Zhongben Shanlong, traduit par Lin Baoyao et Yan Juanying, *Grottes Longmen : Recherches sur l'histoire bouddhique des Wei du Nord*, Fondation pour la culture artistique du bouddhisme Juefeng, p.158-167. / Hou Xudong, Croyance bouddhique du peuple nordique pendant le V^e et VI^e siècles-recherches autour de l'image créée, Éditions des livres des sciences sociales, 2015, p.106-111

Précisons que la note 9 provient d'un mémoire :
HE, 2010, p.63-72

Partie IV : Estampages et stèles calligraphiques et iconographiques

A. Estampages et stèles calligraphiques

Dans la collection du musée Cernuschi une cinquantaine d'estampages de valeur inestimable proviennent de matrices en pierre ou en bois. Chacun d'eux a empêché, au cours des siècles, la perte d'un document historique, et tous racontent une histoire qui force le respect. Pour ce qui est de leur typologie, nous pouvons considérer qu'ils se répartissent en deux catégories : les estampages purement calligraphiques et ceux qui, outre le texte, comportent des représentations iconographiques.

En ce qui concerne les estampages purement textuels et calligraphiques, l'échelle de datation de l'original lapidaire commence à partir de la dynastie Tang. Les estampages classiques, qui ont été identifiées, sont essentiellement des stèles en pierre de l'époque Tang. Parmi elles, citons : la « Stèle du *Canon de la piété filiale* au soubassement lapidaire » (*Shitai Xiaojing*, 石台孝經), la « Stèle du développement du nestorianisme de l'empire romain en Chine » (*Daqin Jingjiao liuxing zhongguo bei*, 大秦景教流行中國碑) et la « Stèle de l'officier Feng Su » (*Feng Su bei*, 馮宿碑).

Nous notons qu'un nombre important de ces estampages est lié au musée Beilin de Xi'an, dans la province du Shaanxi. Ce musée est une véritable forêt de stèles, qui occupe une place cruciale dans l'histoire des pierres gravées en Chine.

Tous ces estampages abordent des thèmes importants, et leurs sujets, très variés, permettent de les classer en sept grandes catégories : 1. les estampages qui relatent l'histoire de la naissance du musée Beilin ; 2. les estampages qui traitent de politique ; 3. les estampages consacrés à la religion ; 4. les estampages qui célèbrent un personnage historique (les estampages comprenant des motifs constituent une sous-partie de cette catégorie) ; 5. les estampages qui ont pour objet la nature ; 6. les estampages aux caractères calligraphiques de très grand format ; 7. les estampages offerts par le collectionneur Laurent Long.

1. Estampages consacrés à l'histoire du musée Beilin

La stèle exceptionnelle, qui se trouve aujourd'hui dans une pagode, à l'entrée du musée Beilin, est intitulée « Stèle du *Canon de la piété filiale* au soubassement lapidaire » en raison de son soubassement, constitué de trois grands étages lapidaires cubiques (voir annexe 1, p.64, fig.111). Première stèle à se présenter au regard des visiteurs, elle est à l'origine de la création du musée. D'une hauteur totale de 620 cm et d'une largeur de 132 cm, elle est composée de quatre pierres, réunies par un assemblage de tenons et mortaises. Ses quatre faces rectangulaires, de dimensions égales, offrent un large espace qui accueille le célèbre canon de Confucius, dit *Canon de la piété filiale* (*Xiaojing*, 孝經). La gravure du texte canonique est ici accompagnée d'annotations de l'empereur Xuanzong de la dynastie Tang (Tang Xuanzong, 唐玄宗, règne : 712-756 ap.J.C.). Le M.C.10609 (voir annexe 1, p.65, fig.112) est l'estampage d'une partie de cet ensemble lapidaire de forme parallélépipédique rectangle.

Le canon et les annotations, en écriture des clercs, se succèdent sur l'intégralité des trois premières faces, composées de 18 rangs verticaux, qui comptent chacun 55 caractères. L'annotation, en caractères plus petits, apparaît chaque fois sur deux rangs verticaux, occupant l'espace d'un seul rang du texte canonique. Sur la quatrième face, la partie canonique et les annotations sont gravées sur sept rangs. Le reste de l'espace comprend une partie haute et une partie basse. La partie haute retranscrit à droite, en neuf rangs, en style régulier, les propos de l'officier Li Qigu (李齊古, ?), consacrés au travail de correction et de recherche effectué par l'empereur Xuanzong et à une célébration de ce dernier, et à gauche, en trois rangs, en style courant, une réponse critique de ce même empereur. La partie basse, constituée de quatre parties, en style régulier, présente les noms de tous ceux qui ont participé à la réalisation de la stèle, et de courts textes commémoratifs ajoutés sous les dynasties Ming et Qing. L'ensemble constitue un document particulièrement précieux, qui incarne tout à fait l'esprit de la dynastie Tang, sous laquelle la prospérité du pays atteignit son apogée.

Nous venons d'évoquer le corps lapidaire, de quatre faces, portant le texte fondateur de Confucius. La tête de la stèle se compose, quant à elle, de motifs décoratifs en relief, représentant des nuages, des animaux protecteurs et des végétaux, caractéristiques du style merveilleux des Tang. Parmi ces motifs, se trouve une surface carrée où le titre a été gravé en

style sigillaire, calligraphié par le fils héritier de l'empereur, Li Heng (李亨, règne 756-762 ap.J.C.). Ce titre, qui compte 16 caractères, indique que le texte gravé est le *Canon de la piété filiale*, annoté par l'empereur Xuanzong. L'histoire de la réalisation de cette stèle est liée à celle de la transmission du canon. L'empereur Xuanzong estimait que les diverses versions du *Canon de la piété filiale* étaient différentes en raison de leur origine, du compilateur et des annotations qu'elles portaient. Des erreurs dans des ouvrages, et les opinions divergentes des lettrés, donnaient lieu à des débats incessants. En raison de sa haute fonction, Xuanzong souhaitait diffuser la pensée confucéenne sur la pitié filiale et l'utiliser dans ses stratégies politiques. Il lui semblait qu'une version de grande qualité des textes du sage était indispensable à l'apaisement des tensions. Xuanzong travailla à deux reprises sur les annotations, copia lui-même le texte, accompagné de ses annotations, en style des clercs, et en écrivit ensuite l'avant-propos. La stèle fut gravée en 745 ap.J.C.

Le M.C.10609 est l'estampage d'une partie de cet ensemble lapidaire de forme parallélépipédique rectangle. Il a été levé sur la deuxième face en suivant l'ordre du canon sur la stèle. L'inscription commence au texte principal du chapitre 4 du *Canon de la piété filiale*, et se termine approximativement à fin de la première moitié du chapitre 9. Le chapitre 4 parle du supérieur des fonctionnaires de première catégorie, qui doit accomplir la pitié filiale en étant un modèle (son discours, son comportement et sa tenue vestimentaire doivent être exemplaires) ; le chapitre 5 évoque les fonctionnaires subalternes, tenus d'effectuer leurs missions le plus sérieusement possible, et par là même de respecter leurs supérieurs ; le chapitre 6 est consacré au peuple, fondement du pays, qui peut lui aussi pratiquer la piété filiale en respectant les divinités et en préservant sa santé physique et spirituelle ; dans le chapitre 7 Confucius met l'accent sur la qualité de la pitié filiale ; dans le chapitre 8 il mentionne qu'elle est un outil parfait pour gouverner le pays ; dans le chapitre 9 il répond à la question d'un de ses élèves, Zengzi (曾子, V^e siècle av.J.C.), qui lui demandait s'il existait des choses plus hautes que la pitié filiale.

Malgré des traces de pliage, l'estampage est en assez bon état. La pièce mesure 296,5x112,6 cm. Elle se concentre sur le texte même. Les caractères ressortent bien sur le fond noir foncé. Le style des clercs est bien souligné : il est structuré, élégant, énergique, ramassé, mais n'hésite pas à se déployer. Sur le bord, certains caractères (relativement peu) n'apparaissent pas en raison de la dégradation de la pierre. Toujours sur le bord, les motifs, en

haut et en bas, n'ont pas été estampés. Au début de son histoire, la stèle a été placée au Guozijian (國子監), collège impérial en charge du système éducatif national, à Chang'an (长安), ancien nom de la ville de Xi'an. À la fin de l'époque Tang, elle a été confiée au Shangshusheng (尚書省), département responsable de la mise en œuvre des décisions gouvernementales, et de l'entrée en vigueur des ordonnances ratifiées. Elle a enfin rejoint la collection du musée Beilin sous les Song. Sa conservation a été mise à l'épreuve : elle connut, par exemple, le tremblement de terre de 1555 ap.J.C. Pourtant, grâce à la structure de l'ensemble, à la nature de la pierre et aux lieux qui l'ont abritée, elle est toujours, comme nous le disions, dans un état de conservation relativement bon.

Certaines pièces, levées sur la même stèle, sont conservées à la Freer Gallery of Art. Si nous nous livrons à une comparaison, nous nous apercevons que la pièce M.C.10609 du musée Cernuschi reproduit la totalité d'une face, présente un fond très uniforme et ne laisse pas apparaître les altérations de la pierre. Dans la collection de la Freer Gallery, l'estampage de la même face (voir annexe 1, p.66, fig.113) est réparti sur deux pièces (F1976.25), le fond de ces pièces est d'un gris ciment léger, peu uniforme, qui révèle l'intention de l'estampeur et la force avec laquelle il a estampé.

La matrice lapidaire de la pièce M.C.10610 est, à l'instar de celle du M.C.10609, à l'origine de la fondation du musée Beilin, et constitue elle aussi un trésor exceptionnel. Elle est intitulée « Stèle des canons achevés à l'ère Kaicheng », une dénomination qui indique sa date de réalisation : elle a été commencée en 833 et achevée en 837 ap.J.C., sous le règne de l'empereur Wenzong de la dynastie Tang (Tang Wenzong, 唐文宗, règne : 826-840 ap.J.C.). Cette célèbre stèle présente les treize canons, dits Classiques, de Confucius. Cet ensemble a été complété la troisième année de Kangxi, donc en 1664 ap.J.C. Les artistes ont imité le style calligraphique des Tang pour graver le canon *Mengzi*, écrit par Mencius (孟子), qui vécut à la période des Royaumes combattants.

Les canons confucéens sont considérés comme les Classiques les plus précieux de la civilisation chinoise, par l'empereur comme par le petit peuple : l'esprit du sage coule dans les veines de chacun. Les pierres gravées réalisées sur le thème des canons existaient déjà sous les Han de l'Est : elles se nommaient « Stèles des canons achevées à l'ère Xiping » (*Xiping Shijing*, 熹平石經). Les empereurs de différentes dynasties se sont maintes fois

efforcés de rendre les Classiques accessibles à tous les citoyens. Ils souhaitaient également que ces Classiques puissent être transmis de génération en génération pour l'éternité. Sous le règne de Tang Wenzong, en dépit de l'instabilité politique, le système éducatif était assez prospère. À cette époque, c'étaient essentiellement les manuscrits qui permettaient de diffuser les ouvrages, mais recopier un livre à la main ne rime guère avec efficacité et perfection. Pour répondre aux besoins des disciples, qui avaient besoin d'un document exact pour la préparation aux examens nationaux, et à ceux des lettrés, désireux de faire connaître la pensée politique de Confucius, mais aussi pour éviter les erreurs et omissions des manuscrits, un fonctionnaire de l'Académie Hanlin, Zheng Tan (鄭覃, ?-842 ap.J.C.) proposa, en 830 ap.J.C, de corriger les canons et de dresser des pierres gravées au sein du Guozijian.¹⁴⁷ Il obtint l'accord impérial, et ce grand projet fut achevé en 837 ap.J.C. Au total 114 stèles furent dressées.¹⁴⁸ Parmi les canons reproduits, citons : l'*Entretien* (*Lunyu*, 論語), le *Classique des documents* (*Shangshu*, 尚書), le *Canon de la piété filiale*, le *Classique des mutations* (*Yijing*, 易經) et l'*Er ya* (爾雅). En tout environ 160 volumes furent transposés sur des pierres.

Ces pierres ont été gravées au recto comme au verso. Chaque face comprend huit parties horizontales et parallèles, comportant des paragraphes, le plus souvent composés de 37 rangs verticaux, dont chacun compte environ 10 caractères. Les textes sont écrits en style régulier des Tang et les titres en style des clercs. À l'origine, ces pierres étaient surmontées d'une tête et reposaient sur un soubassement cubique. Elles n'ont plus de tête actuellement, en raison de la mise en place d'un dispositif en béton armé destiné à les protéger. Rappelons que ces pierres ont connu le tremblement de terre de 1555 ap.J.C. au cours duquel 44 d'entre elles se sont effondrées. En 1936 ap.J.C, l'architecte renommé, Liang Sicheng (梁思成), proposa un projet utilisant le béton armé, un système d'empoutrerie et de colonnes, afin de consolider leur structure et de les protéger des tremblements de terre. Ce projet nécessita d'ôter la tête des pierres. Bien qu'elles aient changé d'apparence, elles survécurent aux désastres naturels suivants, ainsi au tremblement de terre de 2008. Précisons qu'un travail de consolidation a également été entrepris en 1978 : les pierres les plus importantes ont été revêtues d'un matériau protecteur afin d'empêcher toute activité d'estampage¹⁴⁹(voir annexe 1, p.66, fig.114).

¹⁴⁷ LIU, 1975, p.4490

¹⁴⁸ ZHAO, 2017 p.67-71

¹⁴⁹ 西安碑林, 西安市地方誌辦公室, 2018年5月

Musée Beilin, Officie de la chronique régionale de la ville de Xi'an, mai 2018

Le M.C.10610 se compose de quatre pièces (voir annexe 1, p.67, fig.115) d'estampage, qui présentent le *Classique des mutations*. Le texte du *Classique des mutations*, premier ouvrage gravé de cet ensemble canonique, occupe neuf surfaces. Le caractère *yi* évoque le changement : le texte traite de divination et du changement de l'homme et de la nature grâce à huit trigrammes. La version du *Classique des mutations* gravée ici est celle qui comporte les annotations du célèbre lettré Wang Bi (王弼, 226-249 ap.J.C.), fondateur de la philosophie de l'école des Mystères (*Xuanxue*, 玄学), qui sont complétées par celles de Han Kangbo (韓康伯, environ 332-380 ap.J.C.), penseur de cette même école. Les pierres originales mesurent chacune approximativement 215 cm de haut et 85-90 cm de large. Les estampages que nous étudions mesurent 201,2x94,4 cm (pièce A), 199x88,8 cm (pièce B), 200x88,7 cm (pièce C) et 200x88 cm (pièce D). Ces dimensions nous indiquent clairement que ces pièces ont toutes été intégralement réalisées à partir des surfaces lapidaires originales.

Le M.C.10610A, le M.C.10610B et le M.C.10610C constituent trois parties, qui peuvent être réunies en continu, comme un texte sur un rouleau. Le texte qu'ils reproduisent va de la fin de la première partie, *qian* (乾), du volume I (qui comprend trois parties, de *qian* à *shihe*, 噬嗑) à la partie *guai* (夬) du volume II (qui comprend aussi trois parties, la partie *guai* étant la deuxième de ce volume, ou la cinquième de l'ensemble, si l'on compte à partir du volume I). La pièce M.C.10610D reproduit la deuxième partie du volume *xi ci* (繫辭) qui en compte deux (elle constitue donc la huitième partie de l'ensemble si l'on compte à partir du volume I), et le début de la première partie du volume *shuo gua* (說卦), qui correspond à la neuvième partie de l'ensemble. Le texte du M.C.10610D a été annoté par Han Kangbo. Tous ces estampages ont un fond noir. Les bordures dégradées des pierres sont bien présentes. Mise à part la pièce M.C.10610B, que l'on peut admirer, les trois autres sont difficiles à dérouler à cause des dégradations matérielles qui empêchent l'ouverture du papier qui a été plié.

Heureusement, une stèle, particulièrement précieuse, expose les raisons de la création de la « Stèle des canons achevés à l'ère Kaicheng », et explique pourquoi elle a été transférée, ainsi que la « Stèle du *Canon de la piété filiale* au soubassement lapidaire » et d'autres pierres calligraphiques importantes, au collège préfectoral de la région de Jingzhao (*Jingzhaofu fuxue*,

京兆府 府學) (voir annexe 1, p.68, fig.117), en 1087 ap.J.C., sous la direction de l'officier Lv Dazhong (呂大忠, ?), responsable du transport dans le Shaanxi : il s'agissait de protéger et conserver ces œuvres, et de respecter les Classiques. L'histoire du musée Beilin se déroule ainsi, pour ainsi dire, sous nos yeux, d'autant plus que la stèle relate précisément ce qui suivit ce transfert et la naissance du musée.

Cette stèle, intitulée « Mémoire du nouveau déplacement des pierres canoniques au collège préfectoral de la région de Jingzhao » (*Jingzhaofu fuxue xinyi shijingji*, 京兆府府學新移石經記), est la matrice de la pièce M.C.10605. Elle a été réalisée en 1090 ap.J.C. (la cinquième année de l'ère Yuanyou sous la dynastie Song, *Song Yuanyou wunian*, 宋元祐五年). Le texte au recto a été écrit par le gouverneur de la région de Jingzhao, Li Chi (黎持, ?). Le calligraphe An Yizhi (安宜之, 1065-1100) l'a écrit en style régulier. An Min (安民, ?) l'a gravé sur la pierre en 23 rangs dont chacun compte 37 caractères. Le titre, gravé en style sigillaire, compte 10 caractères, répartis en 5 rangs verticaux de 2 caractères chacun. La stèle a une tête plate et un soubassement cubique, sa hauteur totale est de 140 cm, sa largeur est de 83 cm. Le verso porte les noms des professeurs de l'Académie.

Si nous comparons l'estampage M.C.10605 avec la stèle, telle que nous la voyons actuellement (voir annexe 1, p.68, fig.116), deux remarques s'imposent. Tout d'abord, le M.C.10605, qui mesure 125,3x63,7 cm, est l'estampage intégral du recto de la stèle, titre compris. De plus, la pierre actuelle présente, dans la partie haute du texte, plusieurs cassures bien visibles, liées à des dommages causés lors de la restauration effectuée au musée Beilin, dans les années 30. Ces cassures n'apparaissent pas sur l'estampage M.C.10605 de sorte que cette pièce a sûrement été estampée avant les années 30. Comme dans les pièces canoniques M.C.10609 et M.C.10610, le fond noir fait bien ressortir les caractères blancs. Le noir est ici relativement brillant, mais moins foncé : les traces de la surface de la pierre se voient donc quand même, ainsi la partie dégradée en bas à droite. La bibliothèque de l'université Waseda (わせだだいがくとしよかん, 早稲田大学図書館), au Japon, a conservé un estampage (チ 10 03763) de la même pierre (voir annexe 1, p.69, fig.118), qui révèle que l'estampeur a fait des choix similaires : le fond noir est présent et assez uniforme. Quant à la pièce F1976.37 de la Freer Gallery of Art (voir annexe 1, p.69, fig.119), qui fait partie de sa collection permanente depuis 1976, date à laquelle l'Université de Pékin la lui a offerte, elle mesure 125,8x63,6 cm, son fond est moins uniforme, et les traces qui marquaient la matrice sont plus

prononcées. Ces trois pièces sont iconographiquement très proches et témoignent d'un état de conservation relativement bon de la pierre avant les années 30.

2. Estampages à caractère politique

Les origines du musée Beilin témoignent de l'attention portée aux stèles. Cet art lapidaire joue, en quelque sorte, le rôle d'un fonds documentaire, qui conserve la mémoire des événements historiques. Tout peut être gravé : conseils d'officiers, éloges, journaux personnels, caractères propitiatoires. Le musée Cernuschi possède trois estampages (M.C.10602, M.C.10601, M.C.10600) qui présentent des réflexions d'officiers et reflètent, dans le même temps, la poésie de l'époque. Le M.C.10601 (voir annexe 1, p.70, fig.121) et le M.C.10602 (voir annexe 1, p.70, fig.120) proviennent d'une même stèle, conservée au musée Beilin (voir annexe 1, p.71, fig.122). Le M.C.10602 est l'estampage du recto de la stèle, le M.C.10601 celui du verso. Les deux pièces reflètent la réflexion d'un fonctionnaire sur le système juridique à l'époque Song.

Le texte du M.C.10602 a été écrit avant celui du M.C.10601, par l'officier Chao Jiong (晁迥, 951-1034 ap.J.C.), originaire du comté de Qingfeng (清豐縣), qui fait aujourd'hui partie de la province du Henan. Chao occupa des postes importants sous le règne de l'empereur Song Zhenzong (宋真宗, règne : 997-1022), qui l'appréciait pour son talent littéraire. Il participa également à l'écriture fidèle de l'histoire du pays. Dès l'avènement de l'empereur Song Renzong (宋仁宗, règne : 1022-1063), il fut élevé à de plus hautes dignités encore. Il demanda enfin sa mise à la retraite après avoir été le précepteur du prince.¹⁵⁰

Le texte du M.C.10602 s'intitule *Article pour recommander de ne pas abuser du droit pénal (avec un avant-propos) (Quan shenxing wen (bingxu), 勸慎刑文 (並序))*. Chao l'a écrit à cause du contexte social de l'époque. Sous la dynastie des Song du Nord, et cela est tout à fait spécifique, il existait un nombre considérable de codes, et en dernier ressort c'est le témoignage qui était pris en compte. Confronté à l'instabilité sociale de la période des Cinq Dynasties et des Dix Royaumes (907-979 ap.J.C.), et à la volonté de son frère, l'empereur-

¹⁵⁰ 宋代三晁，清豐縣人民政府，2016-04-20

L'article «Trois Chao de l'époque Song», rédigé par le gouvernement Qingfeng, le 20 avril 2016

<http://www.qingfeng.gov.cn/show.asp?id=9130&class=374>

Consulté le 28 juillet 2020

fondateur Song Taizu (宋太祖, règne : 960-976 ap.J.C.), d'usurper le pouvoir suprême, l'empereur Song Taizong (宋太宗, règne : 976-997 ap.J.C.) croyait profondément qu'il pourrait, grâce au droit, gouverner le pays et le rendre prospère. Ses successeurs, comme lui-même, perfectionnèrent le système juridique, et améliorèrent la législation. Sur la base des codes hérités de la dynastie Tang, le droit civil et le droit pénal furent enrichis. Par ailleurs, un code fut élaboré, sous Song Renzong et les empereurs suivants, en raison de l'augmentation du nombre de « brigands » issus de la plèbe, et du souhait du pouvoir central de consolider son assise. Le code existant était considéré comme imparfait, il fallait en rédiger un autre, et pour cela déterminer les domaines dans lesquels un code plus strict était nécessaire : ainsi, à partir de ce moment-là, lorsque quelqu'un était jugé coupable, sa famille fut considérée solidaire et inculpée elle aussi. En dépit de l'apparition de nouveaux codes, plus détaillés, les procédures n'étaient pas toujours justes et équitables. Des erreurs judiciaires, dues à la personnalité de certains fonctionnaires, à leur ignorance, ou à leur opinion politique, n'étaient pas rares. Chao, fonctionnaire de haut rang, dont la parole était écoutée, écrivit en 1028 ap.J.C., juste un an avant de quitter ses fonctions, deux articles dans lesquels il prodiguait des conseils avisés. Le point essentiel de l'article reproduit sur le M.C.10602 est de recommander aux fonctionnaires de ne pas abuser du droit de châtement. Chao souhaitait que les fonctionnaires respectent la vie et s'acquittent de leurs tâches avec sérieux, dans le respect de la justice. Il donna un grand nombre d'exemples historiques, négatifs et positifs, illustrant le dicton selon lequel « on récolte ce que l'on sème ».

Dans l'article complémentaire, reproduit sur le M.C.10601 et intitulé *Maximes pour ne pas abuser du droit de châtement (avec un avant-propos) (Shenxing zhen (bingxu), 慎刑箴 (並序))*, Chao va plus loin dans sa réflexion. Il cite les propos éclairés de ses prédécesseurs, incitant les fonctionnaires à être prudents, justes, raisonnables, neutres et tolérants dans l'application de la procédure. Il met en avant le précepte selon lequel « la bonté mène à la paix ». Cette idée de bonté est profondément enracinée dans la pensée confucéenne. L'article précise que la stèle a tout d'abord été érigée dans un temple de Confucius, où plusieurs personnes ont participé à son installation.

La valeur des articles cités méritait un enregistrement lapidaire et la réalisation d'une stèle exigeait la coopération de plusieurs personnes. D'après Chao, les deux textes ont été écrits en style régulier par l'homme de lettres Lu Jing (盧經, ?), et les titres en style sigillaire par l'officier Pang Fang (龐房, ?). Les textes ont ensuite été gravés sur une partie du corps

d'un ensemble lapidaire d'une hauteur de 287 cm et d'une largeur de 94 cm. Le titre a été gravé sur la tête, décorée par des dragons *chi*. Le tout reposait sur un soubassement cubique. Le texte du M.C.10602 compte 33 rangs verticaux de 61 caractères chacun ; celui du M.C.10601 compte 22 rangs de 44 caractères chacun. Lors de l'estampage l'état des surfaces lapidaires n'était pas aussi parfait qu'il l'était à l'origine. Ainsi le M.C.10602 est parcouru en son centre par une cassure horizontale qui a fait disparaître une soixantaine de caractères ; le M.C.10601 est, quant à lui, traversé, en son milieu, par une ligne oblique, qui a fait disparaître une vingtaine de caractères.

Le titre n'apparaît sur aucune des deux pièces étudiées. Le M.C.10602 mesure 159x82 cm ; le M.C.10601 mesure 154x76,6 cm, l'estampeur du M.C.10601 n'a pas pris en compte les motifs latéraux (voir annexe 1, p.71, fig.123). Les deux pièces reflètent assez fidèlement ce qui se trouvait sur la stèle au moment de l'estampage. Les dégradations lapidaires se voient nettement. Malgré de petits dommages matériels, nous pouvons dire que ces deux estampages sont en bon état. Le texte est bien lisible (bien que quelques caractères soient manquants). Nous avons comparé la pièce M.C.10601 avec deux autres pièces : l'estampage au numéro d'inventaire F1980.72, conservé à la Freer Gallery of Art (voir annexe 1, p.72, fig.124), et l'estampage au numéro d'inventaire 購-拓-000255-00000, conservé au musée national du Palais à Taiwan (voir annexe 1, p.72, fig.125). De toute évidence, l'estampeur du M.C.10601 possédait une technique à part : le fond noir foncé, tout à fait remarquable sur cette pièce, fait ressortir les caractères gravés en creux, et rend la dégradation de la pierre moins visible. En examinant attentivement le M.C.10601 et l'estampage de la Freer Gallery of Art, nous avons constaté qu'ils étaient presque identiques même dans les détails, relativement visibles pour la plupart. En revanche l'estampage du musée national du Palais présente, à certains endroits, des points blancs qui n'apparaissent pas sur le M.C.10601 et qui ne correspondent pas à la partie dégradée de la pierre originale. Ils sont peut-être dus à une manière d'estamper moins experte. Nous avons également comparé le M.C.10602 avec la pierre originale, qui se trouve au musée Beilin, et nous avons remarqué sur celle-ci davantage d'endroits dégradés, ainsi par exemple les parties proches de la cassure horizontale (voir annexe 1, p.73, fig.126).

Le M.C.10600 (voir annexe 1, p.74, fig.127) comprend dix pièces estampées à partir d'une série de stèles, dont nul ne connaît avec certitude les originaux exacts. Selon l'opinion la plus répandue, ils seraient conservés dans le temple du général Yue Fei (岳飛, 1103-1142

ap.J.C.) dans la ville de Hangzhou (杭州市), dans la province du Zhejiang. Yue Fei lui-même est l'auteur de la calligraphie exceptionnelle qui figure sur ces estampages. Précisons qu'en 1979 des pierres ont été gravées d'après une série d'estampages réalisée à partir de pierres conservées dans le temple dédié à ce général dans sa région natale, le comté de Tangyin (*Tangyin xian*, 湯陰縣), situé dans la province du Henan. La série d'estampages M.C.10600 présente, presque intégralement, la première moitié d'un article rédigé en 227 ap.J.C. par le premier ministre Zhuge Liang (諸葛亮, 181-234 ap.J.C.), intitulé *Qian chushibiao* (前出師表). Zhuge Liang offrit cet article à l'empereur Liu Chan (劉禪, règne : 223-263) avant son départ pour la guerre : il souhaitait lui prodiguer des conseils pour qu'il gouverne le pays dans d'excellentes dispositions d'esprit. Les estampages de cette série sont dans un état de conservation relativement bon. Il est tout à fait intéressant de noter que lorsqu'ils sont réunis et mis dans l'ordre, la force de la calligraphie et le contenu du texte ressortent immédiatement grâce au contraste du noir et du blanc. Le noir ici n'est pas foncé, ce qui confère aux surfaces lapidaires un effet de dégradé. L'ensemble est élégant et plein de caractère.

3. Estampages à caractère religieux

Si les textes qui traitent de politique sont particulièrement réputés, ceux qui sont consacrés à la religion se voient attribuer une valeur textuelle nationale plus prononcée encore. Dans la société chinoise ancienne, les religions entretiennent des relations plus ou moins étroites avec la politique. Elles sont, pour l'empereur, un outil qui l'aide à gouverner le pays, et pour le peuple, une croyance qui lui permet de vivre mieux. Les pièces M.C.2011-13, M.C.10603 et SN0991, qui appartenaient toutes, à l'origine, à la collection du musée Cernuschi, fixent des événements importants dans le développement des religions, et célèbrent, par des éloges, ceux qui ont œuvré pour elles. Les deux premières pièces sont aujourd'hui conservées au musée Beilin.

La série M.C.2011-13 comprend trois estampages (voir annexe 1, p.75, fig.128), donnés au musée Cernuschi en 2001 par Laurent Long qui aurait, selon ses souvenirs, acheté cet ensemble de pièces en 1999 ou en 2000 au musée Beilin, où est conservée leur matrice. La stèle originale de ces estampages compte parmi les stèles anciennes les plus précieuses du musée. Elle mesure 279 de hauteur, 99 de largeur et 38 cm d'épaisseur. Elle a été dressée en 781 ap.J.C., et s'intitule « Stèle du développement du nestorianisme de l'Empire romain en

Chine » (*Daqin Jingjiao liuxing zhongguo bei*, 大秦景教流行中國碑). Ce titre est gravé sur la tête. Le texte en chinois a été rédigé par le moine perse Adam, dont le nom a été traduit par « Jingjing » (景淨, ?). L'officier Lv Xiuyan (呂秀岩, ?) l'a calligraphié en style régulier. L'ensemble a été gravé en 33 rangs dont chacun compte 72 caractères. En raison de l'importance de cette stèle, sa tête porte une décoration de dragon *chi* et un soubassement en forme de tortue. L'histoire de cette pierre est particulièrement mouvementée. Elle se trouvait à l'origine dans le temple Daqin (大秦寺), à Chang'an. Elle a ensuite été enterrée, lorsque l'empereur Wuzong, de la dynastie Tang (唐武宗, règne : 840-846 ap.J.C.), a réprimé le bouddhisme. Elle a revu le jour en 1623. Après la tentative périlleuse d'un Danois de remplacer la stèle par une réplique en 1907, elle a été installée au musée Beilin.

L'inscription principale, consacrée à l'arrivée du nestorianisme en Chine en 635 ap.J.C., raconte comment l'empereur Taizong de la dynastie Tang envoya le premier ministre accueillir les moines et les autorisa à construire un temple. L'auteur chante le nestorianisme, et son rayonnement de 635 à 781 ap.J.C. L'acculturation du nestorianisme transparait, dans le texte de la stèle, à travers l'utilisation de la langue bouddhique. Il y a une croix au-dessus du titre gravé sur la tête, auprès de laquelle se trouvent des pétales de lotus. Des deux côtés de la stèle figurent des noms de fidèles en ancien syrien et en chinois. Une inscription, sur le côté gauche, indique que Han Taihua (韓泰華, ?) fit un don pour la construction d'une petite pagode destinée à protéger la stèle en 1859 ap.J.C. Les trois pièces étudiées sont toutes montées sur un rouleau au fond clair, qui fait bien ressortir l'estampage noir foncé.

La dynastie Tang fit régner la prospérité. Le temps est cyclique, et les cycles s'enchaînent à l'infini, le déclin succédant à des périodes fastes. Qu'ils soient heureux ou malheureux, les événements font avancer l'histoire. Après les persécutions contre le bouddhisme, ordonnées par l'empereur Wuzong de la dynastie Tang, les religions perdirent de leur influence, et la période fut moins florissante. La traduction des canons bouddhiques reprit avec l'empereur Taizong de la dynastie Song (宋太宗, règne : 976-997). Les échanges entre moines de différents pays furent, en outre, fréquents. Dans le temple Taipingxingguo (*Taipingxingguo si*, 太平興國寺) de la capitale Kaifeng (開封), aujourd'hui dans la province du Henan, fut installé un endroit consacré tout particulièrement à la traduction des sūtra.

L'estampage M.C.10603 (voir annexe 1, p.76, fig.129) témoigne de ces événements et de cette renaissance. Il a été levé sur une stèle intitulée « Préface pour le tripiṭaka traduit à l'époque Song » (*Dasong xinyi sanzangshengjiao xu*, 大宋新譯三藏聖教序), qui a été cassée lors du tremblement de terre de 1555. Il présente la préface, rédigée par l'empereur Taizong de la dynastie Song, pour le Tripiṭaka, traduit par le moine Devasāntika (*Tianxizai*, 天息災) originaire du Kahsmire. L'empereur était très satisfait de cette traduction, et c'est ce qu'il exprime dans cette préface qu'il demanda au moine Yunsheng (雲勝, ?) de calligraphier en style des clercs. En 988 ap.J.C. elle fut gravée sur une pierre, qui mesure 187x102 cm. Le colophon, en caractères plus petits, consacré aux fonctionnaires, a été rédigé par Li Miao (李邈, ?). L'ensemble de la préface a été ciselée en 16 rangs, qui comptent chacun 43 caractères. Les noms et titres des fonctionnaires occupent 4 rangs. Cette préface et sa calligraphie sont souvent considérées moins précieuses que celles de la « Préface pour le Tripiṭaka traduit à l'époque Tang » (*Datang sanzangshengjiao xu*, 大唐三藏聖教序), rédigée par l'empereur Taizong de la dynastie Tang, et écrite par le moine Huairen (懷仁, ?) qui s'est efforcé, caractère par caractère, de reproduire le plus fidèlement possible le style calligraphique si pur du célèbre calligraphe Wang Xizhi (王羲之, 303-361 ap.J.C.).

L'estampage M.C.10603 mesure 116,4x98,3 cm. Son fond est d'un noir brillant, et reproduit bien la surface de la pierre originale dont la cassure diagonale est bien visible. La pierre actuelle présente une dégradation plus marquée que sur l'estampage, tout particulièrement près de la cassure, à côté du caractère « 乾 » (*qian*) par exemple (voir annexe 1, p.77, fig.130). L'estampage M.C.10603 est comparable à la pièce 購-拓-000265-00000, conservée au musée national du Palais à Taiwan (voir annexe 1, p.78, fig.131) et à la pièce F1976.30 de la Freer Gallery of Art (voir annexe 1, p.78, fig.132). L'estampage de la Freer semble identique à celui que nous étudions, si ce n'est que son fond est d'un gris léger. Le rendu visuel de l'estampage du musée national du Palais est, quant à lui, moins agréable.

La pièce SN0991 (voir annexe 1, p.79, fig.133) est particulière en raison de la coexistence des écritures arabe et chinoise. Le grand titre en haut, au milieu, et le texte principal, sont en arabe, le reste est en chinois. Le texte en chinois est divisé en quatre parties riches en informations. Sur le bord gauche, un rang vertical traduit le titre arabe en 14 caractères : 誥授奉直大夫美翁米公遺績碑記 (*Gaoshou fengzhidafu Meiwengmigong yiji*

beiji : Ceci est une stèle qui commémore les prouesses de l'officier en charge des affaires littéraires Mi Tiancheng (米天成, ?). Les noms chinois cités sur quatre rangs verticaux sont ceux de personnes appartenant probablement au peuple Hui (*Huimin*, 回民). Des titres honorifiques liés à l'islam en Chine à l'époque apparaissent, par exemple, le terme « zhangjiao » (掌教), qui vient de l'arabe « imam », et qui désigne en Chine le responsable religieux d'une mosquée.¹⁵¹ La phrase en chinois gravée sur le bord gauche, avec un grand interligne, révèle que la pierre a été réalisée en août 1809 ap.J.C., sous l'empereur Jiaqing (嘉慶帝, règne : 1798-1820 ap.J.C.).

L'officier Mi Tiancheng n'était pas extrêmement puissant, mais c'était un personnage influent localement, notamment parmi le peuple. Il était courageux et généreux. Il était connu pour ses nombreuses bonnes actions. Comme nous l'avons expliqué, le texte, sur l'estampage SN0991, est en arabe, mais il existe une autre stèle où ce même texte est gravé en chinois.¹⁵² Les deux stèles ont été réalisées en même temps, et se trouvent aujourd'hui réunies dans la mosquée de la ruelle Huajue (*Huajuexiang qingzhensi*, 化覺巷清真寺) à Xi'an, dans la province du Shaanxi. Chacune a été installée dans un monument à toiture, celle en chinois au sud, et celle en arabe au nord. Grâce à la stèle en chinois¹⁵³ nous savons que ce texte est un éloge posthume écrit sur Mi par ses proches et que Mi a participé à la restauration de la mosquée de la ruelle Huajue.

Bien que l'estampage SN0991 ait été marouflé sur un papier plus épais, son état de conservation est relativement mauvais : il est traversé de grandes déchirures, et des pertes matérielles, en bas, sur la bordure droite, empêchent de lire le texte. Le fond gris n'est pas uniforme, et reproduit la surface de la pierre. Précisons enfin que des estampages sur le même sujet sont conservés à la Société Asiatique, à Paris, sous le numéro d'inventaire SA142.

4. Estampages consacrés à un personnage historique

¹⁵¹ MA, 2008, p206-209

¹⁵² LI, 2009, p50-51

¹⁵³ WU, 2010, p104-108

Selon la tradition, des stèles commémoratives célèbrent les personnages historiques qui se sont illustrés par leurs hauts faits, leur action politique, leur foi religieuse, leurs relations familiales ou leur parcours personnel. Certaines pierres gravées étaient placées, à l'origine, à l'endroit même où ils avaient accompli leurs prouesses. Aujourd'hui, la plupart d'entre elles ont rejoint des musées ou des lieux tout aussi agréables, où elles sont mieux protégées. D'autres pierres, dont le texte est une épitaphe, se trouvent devant les tombeaux ou à l'intérieur de ces derniers.

Le musée Cernuschi possède trois estampages (M.C.10604, M.C.10598 et M.C.10608) présentant l'éloge de personnes de statuts différents : la *bhikṣuṇī*, l'officier et l'eunuque. Les originaux de ces trois estampages sont tous conservés au musée Beilin. Le musée Cernuschi possède également plusieurs pièces, le plus souvent consacrées à des religieux, provenant du côté latéral de stèles. Ce côté, souvent ignoré, n'est pourtant pas dénué d'une certaine valeur.

La pièce M.C.10604 est l'estampage de la stèle intitulée *En mémoire de la bhikṣuṇī du bouddhisme chinois, Fawan, du temple □ □ [ici deux caractères manquent] de la dynastie Tang (Da tang □ □ si gu biqiuni Fawan fashibei, 大唐 □ □ 寺故比丘尼法琬法師碑)* (voir annexe 1, p.80, fig.134). En raison de la dégradation importante de la surface lapidaire, de nombreux caractères sont illisibles. Cette dégradation est intervenue au fil du temps : dans le titre de 14 caractères, qui précède le texte, il manquait déjà deux caractères en troisième et quatrième positions en 1805, comme l'atteste l'ouvrage *Jinshi cuibian* (金石萃編), achevé cette année-là, qui reproduit, dans son volume 68, le texte de cette stèle.

Ainsi que le titre l'indique, l'inscription sur la stèle raconte l'histoire d'une petite fille, nommée Fawan, membre de la famille royale. Envoyée par son père au temple □ □ pour être une *bhikṣuṇī* et prier pour le bonheur de son grand-père dans l'au-delà, elle devint par la suite une *dharmabhāṇaka*. Le texte commémoratif sur la pierre fut rédigé, à la demande de la nièce de Fawan, qui était aussi une *bhikṣuṇī*, par le *śramaṇa* du temple Ling'an (靈安寺) : Chengyuan (承遠, ?). Le nom de Fawan dans le siècle était Li. Elle était originaire d'une famille prestigieuse de la région du Longxi (隴西), qui se situe dans l'actuelle province du Gansu. Son grand-père Li Shenfu (李神符, 579-651 ap.J.C.) était le petit-fils de Li Hu (李虎), qui vécut au VI^e siècle et était aussi le grand-père de l'empereur Gaozu de la dynastie Tang. Il

eut l'honneur d'être inhumé dans le mausolée impérial de Xianling (獻陵). Le père de Fawan, Li Demao (李德懋, ?), était, quant à lui, un fonctionnaire réputé pour sa piété filiale. C'est dans ce contexte que la petite fille de treize ans, qui était la préférée de son père, fut envoyée dans un temple pour accomplir, sous le nom de Fawan, une mission votive. Le nom de ce temple offre matière à discussion. Selon le *Recueil de la collection du musée Beilin*,¹⁵⁴ le temple mentionné sur la stèle serait celui de Xuanhua (宣化寺). Pourtant, d'après le catalogue et les cartels de l'exposition *Jades précieux—Estampages de stèles dédiées aux femmes de la dynastie Tang*,¹⁵⁵ Fawan serait entrée dans le temple Baoyi (褒義寺). Le temple Xuanhua et le temple Baoyi existaient déjà, sous la dynastie Tang, dans la ville de Chang'an. Il est intéressant de noter que le temple Ling'an et le temple Baoyi étaient tous deux situés dans le quartier de Jianghuifang (嘉會坊), tandis que le temple Xuanhua se trouvait dans le quartier de Yongping (永平坊), au sud-est de Jianghuifang. Ces trois temples ont donc existé. Précisons que le temple Baoyi et le temple Xuanhua étaient liés à la célèbre famille Yuchi.¹⁵⁶ Dans la mesure où Fawan était la petite-fille de Yuchi Gang (尉遲綱, 517-569 ap.J.C.), il semble que l'un ou l'autre de ces temples puisse correspondre à celui mentionné sur la stèle. Soulignons enfin que l'inscription, que cette stèle porte, a été écrite en style régulier par Liu Qindan (劉欽旦, ?). Elle a ensuite été transposée sur la pierre en 709 ap.J.C., en 30 rangs, dont chacun compte 54 caractères. La stèle est entrée dans la collection du musée Beilin au début de la dynastie Qing. Sa tête est décorée de dragons *chi* et son soubassement est cubique. L'ensemble mesure 180 cm de hauteur et 71 cm de largeur.

L'estampage M.C.10604 mesure 121,5x69,7 cm. Il présente le texte intégral, mais ne comprend pas la partie de la tête où se trouve le titre en neuf caractères, *En mémoire de la bhikṣuṇī du bouddhisme chinois Fawan (Datang gu biqiuni Fawan bei, 大唐故比丘尼法琬碑)*, gravés en style sigillaire. Cet estampage est dans un assez bon état de conservation. Le fond noir n'est pas trop prononcé : il laisse apparaître les traces de la pierre, ainsi que le quadrillage destiné à la calligraphie. Nous pouvons comparer cet estampage avec celui de la

¹⁵⁴ BEILIN, 1999, vol.8, p858

¹⁵⁵ “翠石瘞玉”唐代女性碑誌拓片展，西安交通大學博物館，2019.05.12-2019.05.30

Exposition *Jades précieux—Estampages des stèles dédiées aux femmes de la dynastie Tang*, Musée de l'Université Jiaotong, Xi'an, 2019.05.12-2019.05.30

<https://m-exhibit.artron.net/works/703200.html>

Consulté le 5 août 2020

¹⁵⁶ LI, 2007

http://www.sxlib.org.cn/dfzy/sczl/wwgjp/yj/201808/t20180806_928601.html

Consulté le 5 août 2020

Freer Gallery of Art (F1980.50, voir annexe 1, p.80, fig.135). À l'instar de l'autre pièce américaine que nous avons mentionnée plus haut, celle-ci a un fond plus léger : le gris donne un effet proche du lavis. Précisons que la pièce M.C.6006 (voir annexe 1, p.80, fig.136), de la collection du musée Cernuschi, a été réalisée à partir d'un côté de la stèle de Fawan, et offre des motifs végétaux très riches. Elle n'est pas en très bon état : déchirures et salissures la rendent peu agréables au regard.

La pièce M.C.10598 (voir annexe 1, p.81, fig.137) est l'estampage d'une stèle intitulée *Éloge du Binguogong (avec un avant-propos)* (*Binguogong gongdeming bingxu*, 邠國公功德銘並序). Le terme *Binguogon* est un titre aristocratique, l'équivalent de « duc ». La pierre est dédiée à un fin stratège appartenant au cercle impérial, nommé Liang Shouqian (梁守謙, 779-827 ap.J.C.), qui était eunuque sous les règnes successifs des six empereurs. Comme il est indiqué dans le titre, l'inscription sur la stèle est son éloge. Le texte fait la louange du bouddhisme, mentionne les prouesses militaires et politiques de Liang, et fixe tout ce qu'il a accompli pour honorer sa foi. Désireux de prier pour le pays, il fit construire, dans le temple Xingtang (興唐寺), à Chang'an, une salle de méditation et de lecture des sūtra, où est installé un *zhuanlunjingzang* (轉輪經藏), sorte de bibliothèque de sūtra en rotation, dont l'axe central va du plafond au sol. Il copia lui-même des sūtra et en fit la traduction. La stèle en son honneur fut donc placée, à l'origine, dans ce temple (elle entra dans la collection du musée Beilin sous la dynastie Song). Réalisée vers 822, elle porte un texte rédigé et calligraphié par Yang Chenghe (楊承和, ?), qui était aussi eunuque, et par conséquent un collègue de Liang. Le titre a été calligraphié par l'officier Lu Pi (陸邳, ?). Le texte a été gravé par Qiang Qiong (強瓊, ? -860 ap.J.C.)¹⁵⁷, fonctionnaire *yuce* (*Yuceguan*, 玉冊官) : ce terme désigne un fonctionnaire appartenant au département *Zhongshu* (*Zhongsusheng*, 中書省), spécialisé dans la gravure sur diverses matières, dont le jade. Ce graveur venait d'une famille experte dans cet art, résidant à Tianshui (天水), ville située dans la partie sud-est de l'actuelle province du Gansu, proche de la province du Shaanxi. Le statut du graveur confirme que Liang était un homme éminent, jouissant d'un certain pouvoir : c'était à cette époque un officier supérieur de l'armée Shence (神策軍), basée à Chang'an, que l'on pourrait comparer à une garde impériale.

¹⁵⁷ CHENG, 2008, p.79

La stèle dédiée à Liang mesure 251 cm de hauteur, 122 cm de largeur et 31 cm d'épaisseur. Le texte, gravé en style régulier, comprend 46 rangs qui comptent chacun 88 caractères. L'estampage M.C.10598 mesure 246x112 cm et intègre la totalité du texte. Il est dans un état de conservation relativement bon, en dépit de quelques déchirures. Il reproduit fidèlement la surface de la pierre, malgré plusieurs petites traces de dégradation qui n'empêchent toutefois pas vraiment de reconnaître les caractères. Ces traces se trouvent essentiellement dans la partie supérieure. Le fond est d'un noir brillant qui réagit joliment sous la lumière. Le musée Cernuschi conserve aussi un estampage de la face latérale de cette stèle, le M.C.6010 (voir annexe 1, p.81, fig.138), qui représente probablement des fleurs *baoxiang* (*baoxiang hua*, 寶相花), motif floral décoratif, symbole du bouddhisme, inspiré tout à la fois de la pivoine et du lotus, en harmonie avec le sujet de l'inscription. La pièce M.C.6007 (voir annexe 1, p.81, fig.139) présente un type de fleur *baoxiang* très proche de celui du M.C.6010, à ceci près que les tiges, qui portent des nœuds, rappellent des bambous. L'original du M.C.6007 n'est pas connu : il est probable qu'il s'agit d'une stèle du musée Beilin, qui a peut-être été gravée par Qiang Qiong, ou des artistes de son cercle. C'est du moins ce que nous pouvons supposer, tant les fleurs *baoxiang* du M.C.6007 ressemblent à celles du M.C.6010.

Plusieurs estampages de la collection du musée Cernuschi reproduisent les motifs des côtés longitudinaux des stèles. Tous sont liés à des pierres conservées au musée Beilin, sauf le M.C.6007, le M.C.5604 et le M.C.5605, qui n'ont pas été identifiés. Les faces latérales des stèles sont souvent ignorées par les chercheurs. Leur valeur semble se limiter à leur fonction décorative. Elles ne paraissent pas constituer un sujet de recherche spécifique et sérieux. Elles mériteraient, toutefois, pour bien des raisons, une plus grande attention. Ce sont, en effet, des espaces offrant de grandes potentialités. Elles peuvent présenter un texte, mais elles sont généralement réservées à des motifs qui ne sont pas choisis au hasard : ils s'intègrent parfaitement à l'ensemble, et prodiguent une correspondance visuelle et légère au thème développé sur la stèle. Ils décorent la pierre et donnent vie à un monument empreint de lourdeur. Ils expriment, en outre, la liberté des graveurs et leur talent : ainsi des branches sinueuses et fluides ne sont jamais des traits faciles à graver. Les estampages du musée Cernuschi proposent des motifs élaborés et populaires sous la dynastie Tang. La prospérité de l'époque se reflète dans ses choix artistiques. D'une certaine manière, on pourrait dire : « Tel motif, telle dynastie ».

Les deux estampages M.C.5606 et M.C.6008 (voir annexe 1, p.82, fig.140) proviennent d'une des faces latérales de la *Stèle du dharma-bhāṇaka Daoyin* (*Daoyin fashi bei*, 道因法師碑), érigée en 663 ap.J.C. Leur style est très élégant : des motifs végétaux, mêlés de nuages, sont bordés, sur les quatre côtés, d'une succession de ronds. Il semble qu'il y ait un lotus en haut, et deux animaux (peut-être des lions) en bas. Le tout donne une impression de gravité, mais n'en est pas moins décoratif. Le M.C.5606 est encadré : il présente une déchirure en bas, qui témoigne de sa fragilité ; le M.C.6008 a, quant à lui, été réalisé avec un papier blanc plus souple.

Quatre estampages (M.C.5607, M.C.5608, M.C.5609 et M.C.6011, voir annexe 1, p.83, fig.141) proviennent des côtés de la *Stèle du maître Zen Dazhi* (*Dazhi chanshi bei*, 大智禪師碑), réalisée en 736 ap.J.C. Le M.C.5607, le M.C.5608 et le M.C.6011 ont été levés sur le même côté, le M.C.5609 sur le côté opposé. Les motifs, très riches, incluent la fleur *baoxiang*, des branches végétales entrecroisées où se trouvent des bodhissattva, le kalaviṅka, le phénix, ou encore un personnage monté sur un lion. L'état de conservation de ces quatre estampages est divers. Le M.C.5607, dont la partie supérieure a été peinte et le reste estampé, présente de grandes déchirures : l'ensemble est un peu déformé et cassant. Les mêmes constatations pourraient être faites sur le M.C.5608 et le M.C.5609. Ces trois estampages ont été encadrés. Le M.C.6011 a été mieux conservé grâce au pliage : ses matériaux ont un peu moins vieilli, mais il est lui aussi traversé de déchirures.

L'estampage M.C.6009 (voir annexe 1, p.84, fig.142) provient de la *Stèle du dharma-bhāṇaka Longchan* (*Longchan fashi bei*, 隆闡法師碑), dressée en 743 ap.J.C. Des branches souples et minces dessinent des motifs végétaux entrecroisés, en forme d'olives, mêlés de délicats motifs floraux. Il en émane une impression de noblesse. Par ailleurs, deux estampages identiques (M.C.5604 et M.C.5605, voir annexe 1, p.84, fig.143) ne sont pas identifiés. En raison des motifs qui les décorent (un lion chassant un cerf et des branches végétales sinueuses), il est probable qu'ils proviennent d'une stèle au sujet bouddhique.

Les stèles dédiées à Fawan et à Liang, que nous avons étudiées plus haut, sont toutes deux consacrées à la religion. Celle que nous allons maintenant examiner est liée aux pratiques funéraires. L'original de la pièce M.C.10608 (voir annexe 1, p.85, fig.144) est une stèle individuelle, située devant le passage qui permet d'accéder au tombeau de l'officier

Feng Su (馮宿, 767-836 ap.J.C.), à Bailuyuan (白鹿原), ville qui se trouve dans la province du Shaanxi. L'inscription est donc une épitaphe, rédigée par l'officier supérieur Wang Qi (王起, 760-847), qui avait une excellente mémoire et avait lu énormément d'ouvrages. Feng Su, le propriétaire de cette pierre, était donc sûrement quelqu'un de très haut placé. Il était originaire de la région de Wu (婺州), où se situe aujourd'hui la ville de Jinhua dans la province du Zhejiang. Lettré exceptionnel, il avait également accompli beaucoup de bonnes actions en faveur du peuple et du pays. La pierre en son hommage est réputée pour la calligraphie de son inscription et de son titre, exécutée par Liu Gongquan (柳公權, 778-865), qui permit au style régulier d'atteindre son apogée. D'après ce que l'on sait, Liu utilisait un pinceau particulièrement souple pour donner davantage de vigueur à ses caractères. L'*Ancien Livre des Tang*¹⁵⁸ révèle que l'empereur Muzong (唐穆宗, règne : 820-824), de la dynastie Tang, appréciait beaucoup sa calligraphie. Selon Liu, déjà renommé de son vivant, l'écriture dépend de l'esprit, qui décide de la beauté de l'œuvre. À l'époque, le bruit courait que si les descendants des fonctionnaires de haut rang ne lui demandaient pas d'écrire l'inscription sur les stèles dédiées à leurs aînés, ils ne respectaient pas la piété filiale.

La stèle en honneur de Feng a été réalisée en 837 juste après sa mort.¹⁵⁹ Elle a une tête décorée d'un dragon *chi* et un soubassement en forme de tortue. Elle a une hauteur totale de 314 cm, mesure 104 cm de largeur et 33 cm d'épaisseur. Son inscription a été gravée en 41 rangs dont chacun compte 83 caractères. La pièce M.C.10608 mesure 216,6x57,3 cm. Elle reproduit intégralement l'inscription verticale, de grand format, sur un fond noir foncé. La dégradation de la pierre était déjà très prononcée un siècle avant l'estampage. Celui-ci ne reflète, par conséquent, qu'un état relativement mauvais de l'inscription (beaucoup de caractères sont illisibles). L'état de conservation du M.C.10608 est, quant à lui, plutôt satisfaisant. Le musée Cernuschi ne possède pas l'estampage de la tête de la pierre où se trouve le titre en 20 caractères.

5. Estampages consacrés à la nature

¹⁵⁸ LIU, 1975, p4490

¹⁵⁹ La date n'a pas été gravée. Il s'agit d'une déduction faite par des chercheurs grâce à des ouvrages historiques sur Feng Su et des personnes de son entourage.

Des événements nationaux aux journaux de voyage, les enregistrements lapidaires couvrent un large spectre. La croyance du peuple chinois dans la nature est un sujet très particulier, cher à tous. Le mont Hua shan (華山) est le mont sacré le plus prestigieux parmi les cinq montagnes sacrées de Chine. Sa hauteur et sa morphologie en font un endroit mythologique et mystérieux. Haut lieu du taoïsme, il est en général appelé « Le mont Hua shan de l'ouest » (*Xiyue Huashan*, 西嶽華山, *xi* signifie « ouest » ; *yue* désigne une grande montagne). Il est considéré comme un lieu empli de force céleste, séjour de l'une des plus puissantes divinités de la montagne. Au fil des siècles, des cérémonies cultuelles, de plus ou moins grande importance, s'y déroulèrent, embrassant toutes les générations. De l'empereur au peuple, tout le monde le respectait et l'aimait. La croyance dans ce mont, et l'organisation d'activités cultuelles en son sein, atteignirent leur zénith sous la dynastie Tang. Il reçut le titre de « Roi de l'or » (*Jintianwang*, 金天王). De nombreux lettrés lui offrirent des sacrifices et laissèrent des écrits qui furent ensuite gravés sur des pierres. Le but de ces enregistrements lapidaires était toujours de prier pour la paix du pays et la sérénité de la nature, pour une carrière brillante et pour le bonheur personnel.

Dans la collection du musée Cernuschi, cinq estampages (M.C.5551, M.C.5554, M.C.10606, M.C.10607 et M.C.10611) sont étroitement liés au mont Hua shan, et constituent autant de pages descriptives illustrant l'amour des ancêtres chinois pour cette montagne sacrée. Le M.C.5554 présente une carte gravée sur la pierre : nous l'avons donc classé parmi les images gravées en lignes creuses, et nous en parlerons lorsque nous étudierons ces dernières. Les autres pièces reproduisent des textes dont chacun possède une forme littéraire et une calligraphie spécifiques.

La pièce M.C.5551 (voir annexe 1, p.86, fig.145) est l'estampage du verso d'une pierre, dont le recto s'intitule *Shushengsong* (述聖頌). Un événement particulier est célébré ici : l'empereur Xuanzong, de la dynastie Tang, fit ériger une stèle après sa visite au mont Hua shan, et lui offrit des sacrifices, car il pensait que les divinités de ce mont lui avaient réservé le meilleur accueil. Une date, gravée au verso de la tête de la stèle, en dix caractères répartis sur deux rangs verticaux, précise que l'inscription du recto a été gravée le 9 juin de l'année 725 ap.J.C. Le verso de la stèle est constitué de plusieurs extraits de textes différents. Le texte principal occupe environ un tiers de la partie supérieure. Il a été rédigé par Han Shang (韓賞, ?), et son titre est en général *Gao Huayue wen* (告華嶽文). Un autre titre,

moins précis, figure toutefois au revers de l'estampage, sur une étiquette rouge (voir annexe 1, p.86, fig.146) collée ultérieurement, qui porte quatre caractères, 唐昭告碑 (*Tang zhaogao bei*), dont la signification est : *Stèle pour un article cultuel de la dynastie Tang*. Ce texte est un article cultuel exprimant l'introspection et la prière pour la protection divine afin de mieux œuvrer pour le développement du pays. Il a été écrit en 742 par le célèbre calligraphe Han Zemu (韓擇木, ?, actif à l'ère Kaiyuan), spécialisé dans l'écriture des clercs. Il constitue l'un de ses chefs-d'œuvre dans ce style : Han a su maintenir l'équilibre entre les formes angulaires et les formes cursives, et tracer de longs traits souvent pleins d'énergie. Sur la pierre, le texte compte 20 rangs, qui comprennent chacun 15 caractères, sur un fond quadrillé. Le reste de la surface est gravé de textes, de titres honorifiques et de noms divers, moins connus, qui semblent être des messages laissés par des gens de passage. Une grande cassure divise la pierre en deux moitiés presque égales. Les caractères sont moins lisibles car l'état de la surface est lui aussi moins bon. Précisons que deux rangs de titres honorifiques et noms ont été gravés, avec beaucoup plus de légèreté, des deux côtés du titre sur la tête de la stèle. L'estampage M.C.5551, qui mesure 184,1x76,6 cm, reproduit la tête et le corps de la pierre dans leur intégralité : il semble donc complet, mais il n'en est pas moins hybride. Le papier d'estampage a été coupé, pour limiter ses dimensions et l'adapter à la taille du texte. Les marges ont toutefois été ignorées.

La stèle était, à l'origine, érigée dans le temple du mont Hua shan. Elle a été transférée en 1929 dans « Le petit Beilin de Xincheng » (新城小碑林), où sont conservées d'autres stèles, dans la province du Shaanxi. Elle est entrée dans la collection du musée Beilin en 1948.

Le texte, en style courant, reproduit sur l'estampage M.C.10607 (voir annexe 1, p.87, fig.147), a probablement été écrit par un officier spécialisé en stratégie militaire, Li Jing (李靖, 571-649), qui était au service de la dynastie Sui, avant de rejoindre le camp de la famille Li, fondatrice de la dynastie Tang. Ce texte, intitulé *Propos dédiés à la divinité du mont Hua shan* (*Shang Xiyue shu*, 上西嶽書), expose ses réflexions, ses souhaits et ses ambitions au service de la nation.

Le paragraphe en caractères plus petits, sur la bordure gauche, a été écrit par un fonctionnaire du Shaanxi, Zhu Ying (朱英, 1417-1485), le 5 mai 1472. Ce paragraphe précise que le texte de Li Jing a été gravé trois fois, dans trois endroits différents. La version de la province du Lu (潞州), une ancienne région où se trouve aujourd'hui la ville de Changzhi,

dans la province du Shanxi, a été gravée pendant l'ère Chongning (崇寧, 1102-1106). La version de la grotte de Goulou (勾漏洞), dans la province du Guangxi, a été réalisée pendant l'ère Shaoxing (紹興, 1131-1162) : il s'agit d'une gravure de type *moya*. La version de Zhu, dans le temple du mont Hua shan, est donc la plus récente.

L'inventaire des estampages provenant de la ville de Changzhi, effectué par la Bibliothèque nationale de Chine, indique que la version du texte *Propos dédiés à la divinité du mont Hua shan* a un titre en huit caractères, et précise que ces propos ont été dédiés à la divinité du mont Hua shan par le duc Wei de la dynastie Tang (*Tang Liweigong xian Xiyue shu*, 唐李衛公獻西嶽書). L'estampage M.C.10607 n'a pas de titre. Il présente deux phrases, en caractères plus petits, laissées par des visiteurs, sur la bordure droite. La phrase du haut souligne que Mi Wanzhong, originaire d'une région du Nord, plus exactement du Gansu, a visité le mont en 1604 (*Wanli jiachen beidi Mi Wanzhong lai guan*, 萬曆甲辰北地米萬鍾來觀). Celle du bas mentionne que Yu Anqi, originaire de la ville de Suzhou, qui se trouvait alors dans l'ancienne région de Dongwu, s'y est rendu en 1619 (*Wanli jiwei Dongwu Yu Anqi lai guan*, 萬曆己未東吳俞安期來觀). L'estampage que nous étudions provient donc probablement de la gravure de la grotte ou de celle du temple. Il mesure 56,8x82,2 cm. Son fond est d'un noir brillant. Il révèle qu'une cassure traversait la pierre en diagonale, descendant du bord droit, en haut, jusqu'au milieu du bord gauche.

L'estampage M.C.10611 (voir annexe 1, p.87, fig.148) mesure 196,5x90,5 cm. Son titre, de six caractères en style sigillaire, sur deux rangs verticaux, *Stèle du temple du mont Hua shan* (*Xiyuehuashanmiao bei*, 西嶽華山廟碑), indique que cette stèle est consacrée à des événements qui se sont déroulés sur ce mont. Elle a été gravée vers 165 ap.J.C., sous la dynastie des Han de l'Est, par un artiste dont l'identité est inconnue, ou du moins sujette à discussion aujourd'hui encore. Son texte chante le mont merveilleux, raconte des événements culturels qu'il a abrités, et fait l'éloge de l'officier Yuan Feng (袁逢, ?) qui a fait reconstruire son temple. Cette stèle a malheureusement été détruite sous la dynastie Ming, lors du tremblement de terre de 1555. Quatre estampages de cette pierre ont finalement été transmis. L'un d'eux a été acquis par un collectionneur de la ville de Ningbo, et porte le nom de « version Siming » (四明), Siming étant l'ancien nom de la ville de Ningbo. Il est ensuite passé entre plusieurs mains, avant d'entrer, en 1975, dans la collection du musée de la Cité

Interdite à Pékin (voir annexe 1, p.88, fig.149). La particularité de la version Siming est qu'elle est d'une seule pièce : ce n'est donc pas un livret d'estampages. Sur cette version une grande partie de l'inscription a été perdue, et des textes ont été ajoutés des deux côtés du titre. Si on la compare à l'estampage du musée Cernuschi, il est évident que celui-ci n'a pu être estampé de la pierre originale, déjà détruite. La gravure du titre, différente sur les deux pièces, le confirme. Il est certain que le M.C.10611 provient d'une pierre regravée, sur laquelle l'inscription a été intégralement complétée. Elle a été organisée en 22 rangs, dont chacun compte 37 caractères en style des clercs, comme l'original, ce qui la rend particulièrement précieuse. Dans son ouvrage *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*, Édouard Chavannes présente un estampage consacré au même sujet (voir annexe 1, p.88, fig.150).¹⁶⁰ La pièce KAN0030X, de la collection de l'université de Kyoto, qui mesure 174x84 cm, lui ressemble beaucoup (voir annexe 1, p.88, fig.151). Les trois estampages présentent un coin arqué en leur partie supérieure, sur chacun d'eux des traces lapidaires, presque identiques, se font jour à plusieurs endroits, et une trace linéaire traverse le texte en diagonale à côté du titre.

Plusieurs stèles ont été regravées à partir de l'ère Qianlong. Sur la pièce que nous étudions, le colophon gravé en plus petits caractères, à côté du titre, nous livre des informations. Il mentionne un fonctionnaire du comté de Huayin (華陰縣), où se trouve le mont Hua shan. La pierre a donc vraisemblablement été placée dans le temple situé sur ce mont. Le colophon évoque également la visite des fonctionnaires Liang Zhangju (梁章鉅, 1775-1849) et Tang Jinzhao (湯金釗, 1772~1856), et de Ruan Yuan, qui a laissé, vers 1834, un commentaire sur la pierre regravée de Qian Baofu (錢寶甫, 1771-1827), fonctionnaire et lettré qui vécut à l'époque Qing. Le colophon a donc été gravé, au plus tôt, en 1834. Dans le *Recueil complet des célèbres stèles de Chine*,¹⁶¹ les auteurs, soucieux d'illustrer leurs propos, présentent des estampages, dont l'un, qui est complet, ressemble à la pièce du musée Cernuschi. Ils précisent que la pierre regravée a, elle aussi, été détruite. Il est probable que l'original de la pièce M.C.10611, qui se trouvait dans le temple du mont Hua shan, a été endommagé. L'estampage du musée Cernuschi a un fond en dégradés de noir, qui semble avoir été estampé par le frottement de la tête d'un pinceau.

¹⁶⁰ CHAVANNES, 1909, Pl. CCCLI, N°755, Réplique de l'inscription de 165 p.C. intitulée « Stèle du temple de la montagne Houa, pic de l'Ouest ».

¹⁶¹ LIU *et alii*, 2013, vol.3, p.211-251

Le M.C.10606 (voir annexe 1, p.89, fig.152) n'est pas un estampage très répandu : son sujet est relativement moins connu. Une phrase, révélant la date et le nom de l'auteur, figure à la fin du texte, à gauche, en caractères plus petits : « 雍正甲寅仲冬果親王題 » (*Yongzheng jiyin zhongdong Guoqinwang ti*). *Yongzheng jiyin* indique la date, 1734 ; *zhongdong* précise que c'était en novembre du calendrier lunaire ; *ti* signifie « écrire ». Il est clair que ce texte a été laissé par le prince Guo en novembre 1734 : il l'a rédigé et écrit en style courant. Trois tampons, gravés sur la pierre, sont reproduits sur cette pièce. L'un d'eux se trouve à côté du début du texte et porte l'inscription « 御賜春和堂 » (*Yuci Chunhetang*). Le terme « *yuci* » signifie qu'il s'agit d'un cadeau de l'empereur ; le terme *Chunhetang* désigne un monument important du jardin *Zide*, offert par l'empereur Yongzheng (雍正, règne : 1722-1735), de la dynastie Qing, à son frère Yunli. Les deux autres tampons se situent au-dessous des informations sur l'auteur. Le premier d'entre eux porte l'inscription « 自得居士 » (*Zide juchi*) : *Zide* est le nom du jardin du prince Guo, dont le véritable nom était Yunli ; *jushi* est un mot utilisé par les lettrés pour parler de soi. Le second, tout en bas, est composé de quatre caractères, « 果親王寶 » (*Guoqinwang bao*), dont la traduction est : « l'œuvre du prince Guo » (*qinwang* veut dire « prince »).

Le texte du prince Guo évoque ses sentiments envers le mont qu'il est en train de visiter. Vers la fin du texte, parallèlement aux informations sur l'auteur, trois petits caractères, « 登華作 » (*Deng Hua zuo*), nous apprennent que ce texte est une sorte de récit de voyage sur le mont Hua shan (*deng* signifie « monter » ; *Hua* désigne le mont Hua shan ; *zuo* veut dire « écrire »). Guo a probablement écrit ce texte pendant la mission qui lui a été confiée par l'empereur Yongzheng en juillet 1734. Il dut se rendre dans la région de Taining (泰寧), qui se trouve dans la province du Fujian, pour accompagner le Dalai-Lama qui allait au Tibet. Il était, en même temps, chargé d'inspecter les armées des provinces qu'il traversait, ainsi le Shanxi et le Shaanxi. Il semble tout à fait raisonnable de penser que le prince Guo a gravi le mont Hua shan lors de son passage dans le Shaanxi. Son travail d'écriture achevé, le texte et les tampons ont été tous gravés sur la pierre en 7 rangs, qui comptent chacun au maximum 23 caractères.

L'estampage M.C.10606 est dans un bon état de conservation. Il est d'un format vertical relativement grand (il mesure 205,1x78 cm). Son fond noir fait ressortir les caractères blancs si élégants. La collection de la bibliothèque de Pékin possède un estampage

comparable, intitulé *Gravure d'un poème écrit lors d'une visite au mont Hua shan* (*Wang Hua shi ke*, 望華詩刻).

Les récits évoquant des sentiments personnels lors d'une visite dans un site naturel constituent une forme littéraire courante dans la Chine ancienne. Ils sont considérés comme autant de créations improvisées (*ji jing*, 即景) devant les merveilles de la nature. Grâce à ce mode d'expression, aux gravures lapidaires réalisées sur place, et aux pièces aujourd'hui conservées dans les musées, nous découvrons quel regard nos ancêtres portaient sur la nature, quelles relations ils entretenaient avec elle.

Certes, le mont Hua shan est l'un des sites les plus vénérés et les plus visités, mais il n'est pas le seul. La pièce M.C.10599 (voir annexe 1, p.89, fig.153) provient du verso d'une stèle aujourd'hui conservée au musée Beilin, dont le recto est le célèbre *Diagramme taoïste des cinq monts sacrés* (五嶽真形圖). D'après l'inscription sur l'estampage, son auteur est le prestigieux poète, lettré et calligraphe de la dynastie Yuan (1271-1368), Zhao Mengfu (趙孟頫, 1254-1322). Zhao composa vingt-quatre poèmes lors de sa visite au mont Tianguan (天冠山), que l'on appelle aujourd'hui « le Mont du Sanfeng » (三峰山), situé dans la ville de Guixi (貴溪), dans la province du Jiangxi (江西). Ces poèmes ont été gravés sur la pierre en six rangées, composées chacune de quatre poèmes, sur un fond quadrillé. Ils ont été écrits par Zhao en style cursif de type courant (*xingcao*, 行草). La dernière rangée, en bas, compte plusieurs parties : tout d'abord à droite, une note laissée par l'auteur avec sa signature et son sceau ; puis au milieu, une postface du célèbre peintre de la dynastie Ming, Wen Zhengming (文徵明, 1470-1559), qui est enchanté par la merveilleuse calligraphie de Zhao et révèle que ces poèmes étaient à l'origine un cadeau de Zhao à son ami proche Wu Sen (吳森, ?) ; enfin, une seconde postface en style cursif, écrite par Deng Lin (鄧霖, ?), de la dynastie Qing. Dans cette postface Deng précise qu'il a eu en mains l'œuvre calligraphique de ces poèmes, et qu'il pense que c'est bien une œuvre authentique de Zhao : il a donc fait graver une stèle la vingt-et-unième année de l'ère Kangxi (1862). Le graveur Bu Shi (卜世, ?) a aussi laissé son nom au bas de la postface de Deng.

Cette pierre n'est pas la seule à avoir été gravée sur ce sujet : il existe une autre version, gravée à l'initiative du lettré et calligraphe Qian Yong (錢泳, 1759-1844), dont les

estampages nous sont parvenus. L'estampage du musée Cernuschi a bien été levé sur la pierre du musée Beilin, dont l'authenticité est pourtant sujette à caution. Le lettré Weng Fanggang, qui avait eu en sa possession une version authentique de l'œuvre, a ainsi indiqué que le manuscrit qui avait servi de modèle à la stèle du musée Beilin n'avait pas été écrit par Zhao Mengfu.

La pièce M.C.10599 est bien conservée. Elle témoigne de l'état relativement satisfaisant de la surface de l'original, en dépit de quelques dégradations sur les bordures : la plus importante, en bas à gauche, rend plusieurs caractères invisibles et une déchirure apparaît également à gauche, sans toutefois empêcher la lecture. Cette stèle n'ayant pas de tête, son titre lui a été attribué en fonction de son contenu : elle est donc souvent désignée sous le nom de *Stèle des poèmes de voyage au mont Tianguan* (*Tianguanshan shi bei*, 遊天冠山詩碑).

6. Estampages aux caractères calligraphiques de très grand format

Certaines stèles portent seulement quelques caractères significatifs. Cela peut être un caractère qui a un sens propitiatoire, une expression traditionnelle qui permet de chasser les maux, ou encore un proverbe qui insuffle du courage. Ce type de stèle a donné naissance à des pièces qui ont circulé non seulement parmi les lettrés, mais aussi au sein du peuple. La fonction de l'estampage s'est donc élargie : il est devenu un médium de croyances populaires et de traditions folkloriques. Le musée Cernuschi possède deux estampages de ce type, le M.C.5553 et le M.C.10652.

Le très grand caractère qui occupe tout le cadre de l'estampage M.C.5553 (voir annexe 1, p.90, fig.154) a été identifié comme le caractère « 虎 » (*hu* signifie « tigre ») en style cursif. La particularité de ce caractère est qu'il a été écrit en un seul trait. Le détail de ce trait révèle que le graveur a su reproduire les traces du pinceau dont les poils se dessèchent, et rendre la manière dont le calligraphe contrôle la force de son poignet. L'estampage lui-même, ainsi que les deux sceaux qu'il porte, n'ont pu être identifiés.

La pièce M.C.10652 (voir annexe 1, p.90, fig.154) est composée principalement de deux grands caractères en style cursif. Quatre caractères plus petits, en haut, signifient

« protéger la maison et chasser les maux » (*zhenzhai chuxie*, 鎮宅除邪). Quatre caractères encore plus petits, sur un rang vertical, à droite du grand caractère situé en haut, précisent que ces deux grands caractères ont été calligraphiés par le prêtre taoïste Tan Zhenjun (譚真君, ?). Leur morphologie nous permet d'identifier le caractère du haut comme « *gui* » (龜, tortue), et celui du bas comme « *she* » (蛇, serpent). Ces deux caractères sont typiquement taoïstes : ils représentent le *xuanwu*. La tortue étant un symbole de longévité, l'image du *xuanwu* a suscité la ferveur. Le taoïsme l'a vénérée comme une divinité essentielle et l'a personnifiée en empereur céleste. Le nom *xuanwu* a été transformé en *zhenwu* (真武) en raison de la répétition d'un caractère dans le nom de l'ancêtre sacré des empereurs de la dynastie Song. Construire des temples dédiés à l'empereur *Zhenwu* pour le vénérer devint une véritable mode à cette époque. Malgré la dégradation importante de la surface de la pierre originale, les sept derniers très petits caractères du rang vertical à gauche sont lisibles : ils précisent que la pierre a été dressée dans le temple *Zhenwu* sur la montagne Meng shan (萌山), qui se situe dans le comté de Jiaxiang, dans la province du Shandong. Selon l'*Encyclopédie impériale des livres anciens et modernes* (*Qinding goujon tushu jicheng*, 欽定古今圖書集成),¹⁶² ce temple a été construit vers 1444. L'ouvrage *Annales de l'épigraphie dans la province du Jizhou* (*Jizhou jinshizhi*, 濟州金石志), ancienne région qui couvre certaines parties de la province du Shandong,¹⁶³ mentionne que deux stèles portant les deux caractères *gui* et *she* ont été réalisées la quatorzième année de l'ère Zhengtong (正統, 1449), l'une a été placée dans le temple, au sommet de la montagne Meng, l'autre dans un bâtiment gouvernemental. Comparaison faite, l'estampage du musée Cernuschi ne correspond pas aux pièces décrites dans les *Annales* : le colophon et les caractères autour du *xuanwu* ne sont, en effet, pas identiques. Précisons que l'origine de la pierre est sujette à caution : des petits caractères, à droite des caractères calligraphiés par Tan Zhenjun, sont illisibles, ainsi que certains autres caractères à gauche. Il est toutefois probable que la pierre originale soit liée au comté de Jiaxiang. L'estampage mesure 119,5x61,9 cm, et n'est pas en très bon état (certaines informations sont illisibles).

¹⁶² [https://zh.m.wikisource.org/zh/Page:Gujin_Tushu_Jicheng_Volume_081_\(1700-1725\).djvu/46](https://zh.m.wikisource.org/zh/Page:Gujin_Tushu_Jicheng_Volume_081_(1700-1725).djvu/46)

Consulté le 15 août 2020

¹⁶³ XU, 1845

<https://books.google.fr/books?id=3oEpAAAAYAAJ&pg=PP283&lpg=PP283&dq=萌山真武廟&source=bl&ots=R3G4xfMfc&sig=ACfU3U31mACjEHDNNgZrOSMkt9gQXg08LA&hl=zh-CN&sa=X&ved=2ahUKEwjlirec9LPrAhWlyYUKHUbnAkwQ6AEwEXoECAkQAQ#v=onepage&q=萌山真武廟&f=false>

Consulté le 15 août 2020

7. Estampages offerts par Laurent Long

Parmi les estampages offerts par Laurent Long, six sont consacrés à la calligraphie (M.C.2011-10, M.C.2011-11, M.C.2011-12, M.C.2011-14, M.C.2011-16 et M.C.2011-17). Ces estampages portent tous le sceau « Conservé au Studio des Pensées Fraîches » (涼思齋藏) et sont en très bon état. Le M.C.2011-16 et le M.C.2011-17 ont été encadrés, mais tous les autres ont été montés sur un rouleau. Selon la documentation du musée, le collectionneur a acheté les M.C.2011-10, M.C.2011-12 et M.C.2011-14 en 1990 ou 1992 dans le temple de Confucius à Suzhou, et le M.C.2011-11 en 1990 dans le temple Hanshan (*Hanshan si*, 寒山寺) dans la province du Jiangsu.

La pièce M.C.2011-10 (voir annexe 1, p.91, fig.156) est l'estampage d'une stèle aujourd'hui conservée au Musée des pierres gravées de Suzhou (*Suzhou beike bowuguan*, 蘇州碑刻博物館). Il s'agit d'une des stèles réalisées en 1990 à partir de vingt-trois œuvres calligraphiques sélectionnées parmi deux-cents autres, dont les auteurs avaient répondu à l'appel de ce musée lors de la célébration en 1986 du 2500^{ème} anniversaire de la fondation de la ville de Suzhou. La stèle présente un poème composé par le maître des études de la civilisation chinoise ancienne, Jin Songcen (金松岑, 1873-1947), puis par son élève Qian Taichu (錢太初, 1906-2003). Qian Taichu, qui s'appellait Qian Fu (錢復), et choisit Taichu comme nom de lettré, calligraphia le texte en style sigillaire, mais avec un esprit bien moderne, en 1989. Il apposa ainsi deux sceaux personnels : le premier porte son nom « 錢太初 » ; le deuxième, « 行年八十四矣 » (*xingnian bashisi yi*), signifie qu'il a déjà 84 ans. L'estampage est monté sur un rouleau au fond vert foncé.

La pièce M.C.2011-12 (voir annexe 1, p.91, fig.157) a été levée sur une stèle intitulée *Stèle de la calligraphie en style cursif fou de Zhu Zhishan* (*Zhu Zhishan kuangcao bei*, 祝枝山狂草碑). Zhu Zhishan (1461-1527), également connu sous le nom de Zhu Yunming, était un calligraphe réputé de l'époque Ming. Cette stèle a été réalisée sous la dynastie Qing. Elle est entrée dans la collection du Musée des pierres gravées de Suzhou en 1983, où elle est actuellement conservée, comme la stèle que nous avons étudiée précédemment. Elle présente le célèbre vers du poème *Xinglunan* (行路難) de Li Bai (李白, 701-762 ap.J.C.) : 直掛雲帆濟滄海 (*zhiguayunfan ji canghai*), dont une traduction libre serait : « Nous aurons assurément la chance d'en réchapper, avec la tempête nous naviguerons d'un ciel nuageux vers un ciel plus

bleu ». Le calligraphe Zhu a toutefois transformé le premier caractère « 直 » (*zhi*, « directement ») en « 慾 » (*yu*, « avoir envie de »). À côté de ce vers se trouvent quatre caractères indiquant que l'auteur de cette calligraphie est Zhishan Daoren (枝山道人) : il s'agit ici d'un nom de lettré. Le sceau qui se trouve en haut est le tampon de Zhu, en quatre caractères (*Zhu Yunming Yin*, 祝允明印) ; celui qui se trouve en bas, porte, en deux caractères, l'autre nom de lettré de Zhu, 希哲 (*Xizhe*). L'estampage est monté sur un rouleau au fond jaune clair.

L'original de la pièce M.C.2011-11 (voir annexe 1, p.92, fig.158) est conservé dans le temple Hanshan. Il a été réalisé à l'initiative de l'officier Chen Kuilong (陳夔龍, 1857-1948) lors de la restauration de ce temple. Chen a demandé au grand calligraphe Yu Yue (俞樾, 1821-1907) d'écrire ce poème afin que le graveur puisse le graver sur la stèle en 1906. La calligraphie est en style cursif de type courant. Le poème, intitulé *Rester dans un bateau ancré près du pont de Fengqiao la nuit* (*Fengqiao yebo*, 楓橋夜泊), a été écrit par le poète Zhang Ji (張繼, ?-environ 779 ap.J.C.) de la dynastie Tang. Au cours de l'histoire plusieurs stèles ont présenté ce poème classique, mais elles ont été détruites. Une stèle presque identique à celle du temple Hanshan se trouve dans le palais présidentiel à Nankin. Cette stèle ressemble à la pierre originale d'où provient l'estampage M.C.2011-11, mais certains détails délicats qu'elle comprend nous permettent d'affirmer que ce serait une réplique exécutée dans la première moitié du XX^e siècle.

Le M.C.2011-14 (voir annexe 1, p.92, fig.159) est l'estampage d'une stèle qui porte une calligraphie du lettré réputé Wen Zhengming (文徵明, 1470-1559). Wen l'a écrite dans son atelier, *yupanshanfang* (玉磬山房), le 22 septembre 1556. Nous remarquons ici deux sceaux : le premier, en quatre caractères, est le tampon de Wen Zhengming (*Wen Zhengming yin*, 文徵明印) ; le second, en deux caractères, est son nom de lettré : Hengshan (橫山). Wen évoque, en quatre poèmes, ses souvenirs des temples de la région de Wuzhong (吳中), aujourd'hui la ville de Suzhou, qu'il visita quand il était malade. Les quatre temples cités sont, dans l'ordre : le temple Zhiping (治平寺) ; le temple Tianwang (天王寺) ; le temple Baochuang (寶幢寺) et le temple Zhutang (竹堂寺). Nous n'avons pu, au cours de nos recherches, identifier l'original de cet estampage plus précisément.

L'estampage M.C.2011-16 (voir annexe 1, p.93, fig.160) provient d'une stèle où sont gravés quatre grands caractères écrits par le peintre et lettré Zheng Xie (鄭燮, 1693-1765). Ces caractères, 難得糊塗 (*nande hutu*), signifient que l'on vit mieux en ayant un esprit quelquefois confus. Ils sont accompagnés d'un petit texte de 14 rangs verticaux irréguliers, en caractères plus petits, expliquant qu'il est tout aussi difficile d'être intelligent que de savoir être stupide. C'est en effet une gageure pour une personne intelligente de devenir stupide, mais si elle sait quelquefois entretenir une certaine confusion dans son esprit et reculer d'un pas pour maintenir sa paix intérieure, sans attendre un bien particulier, elle accèdera à la sérénité. Le colophon, à gauche, indique que l'œuvre a été écrite par Banqiao (板橋), nom de lettré de Zheng Xie, le 19 septembre 1751. Nous distinguons ici deux sceaux. Le premier, en quatre caractères, *Zheng Xie zhiyin*, signifie « tampon de Zheng Xie »; le deuxième, 七品官耳 (*qipinguaner*), indique son titre officiel. Un troisième sceau, en haut à droite, est le nom de son atelier, 橄欖軒 (*ganlan xuan*, « l'atelier des olives »). L'original de cet estampage se trouve dans le musée de la ville de Weifang (濰坊市博物館) dans la province du Shandong.

Le M.C.2011-17 (voir annexe 1, p.93, fig.161) est l'estampage d'une stèle gravée d'après la célèbre œuvre calligraphique *Pingfu tie* (平復帖), écrite par le lettré et calligraphe Lu Ji (陸機, 261-303) de la dynastie Jin (晉朝, 265-420), et aujourd'hui conservée au musée de la Cité Interdite. Cette œuvre, offerte par un couple de collectionneurs, Zhang Boju (張伯駒, 1898-1982) et Pan Su (潘素, 1915-1992), a eu un parcours très tourmenté. Ce texte était à l'origine une lettre rédigée par Lu Ji pour son ami He Xun (賀循, ?) qui était malade. Il comptait en tout 84 caractères dans l'écriture cursive du style des clercs de la dynastie Han (*zhangcao*, 章草). Les sceaux, tout autour, marquent l'histoire de la collection. Certains sont connus, comme celui de l'empereur Huizong (宋徽宗, règne : 1101-1126) de la dynastie Song. Huizong a apposé plusieurs tampons, notamment celui du double dragon, au début de la lettre, et a en outre écrit en doré, au-dessus du sceau du dragon, le titre d'où vient le nom de cette œuvre. À gauche de la calligraphie se trouve une postface écrite par le lettré Dong Qichang (董其昌, 1555-1636). Aucune information précise sur l'original n'a, à ce jour, été découverte.

B. Estampages et stèles iconographiques

Au début de l'histoire des pierres gravées, l'écriture était le sujet principal, sauf bien sûr lorsqu'il s'agissait de thèmes purement religieux et funéraires. Elle était toutefois souvent ornée de représentations iconographiques. Ainsi les faces latérales des stèles de la dynastie Tang sont décorées de motifs choisis en lien avec l'inscription sur la pierre. Nous avons donc évoqué les estampages de ces motifs latéraux lorsque nous avons étudié la stèle sur laquelle ils se trouvent. L'image gravée s'émancipe progressivement des sujets religieux, surtout après l'époque Tang, et les sujets séculiers s'imposent petit à petit. Sous la dynastie Song, des cartes apparaissent, ainsi la carte du ciel de Huang Shang (黄裳, 1146-1194). La gravure à partir d'une œuvre graphique ou calligraphique sur papier se répand de plus en plus, jusqu'à devenir à la mode sous la dynastie Qing. À cette époque les sujets iconographiques transposés sur des pierres sont divers : ils peuvent traiter de la nature, de l'histoire ou d'un personnage particulier. Les gravures du bodhisattva, peint par Wu Daozi, en sont de bons exemples. Les dessins, exécutés avec des outils comme le burin, sont réalisés essentiellement par des lignes creusées, mais parfois aussi par l'enlèvement de matière. Les traits sont de formes variées, et l'effet sur l'estampage reproduit fidèlement ce qui était peint sur le papier. La manière d'estamper, quant à elle, varie : l'estampeur, ou celui qui a commandé l'estampage, optent pour une vision expressive correspondant à leur esthétique, jouent avec les couleurs, multiplient les nuances de l'encre.

Dans la collection du musée Cernuschi, quinze estampages ont été réalisés à partir d'images gravées. Ils peuvent être répartis en quatre catégories, selon qu'ils proposent des cartes, des sujets politiques, des sujets religieux ou des représentations des règnes animal et végétal. Chaque pièce est bien particulière et constitue un livret d'estampage iconographique. Le M.C.5554, le M.C.10549 et le M.C.10593 offrent trois cartes différentes : respectivement une carte de la montagne, une carte du corps humain et une carte du ciel. La nature et le corps humain ont, en effet, de tout temps constitué un objet de recherche pour le peuple chinois dans sa quête éternelle d'une harmonie entre les deux.

1. Cartes

La pièce M.C.5554 (voir annexe 1, p.94, fig.162) présente un panorama du mont Hua shan. Les traits sont ici d'une grande subtilité. Un grand nombre d'inscriptions entourent le mont dans les marges : celle qui se trouve en haut de l'estampage est le texte intitulé *Souvenirs de l'empereur Taizu de la dynastie Ming lors de sa visite en songe au mont Hua*

shan (*Mingtaizu mengyou Xiyue wen*, « 明太祖夢遊西嶽文 »). Ce texte, divisé en deux parties, est gravé des deux côtés du sommet du mont. Un poème a aussi été gravé juste en dessous de la partie gauche de ce texte. Ce poème, intitulé *Chanter le mont Hua shan* (*Yong Huashan*, « 詠華山 »), a été composé par le premier ministre Kou Zhun (寇準, 961-1023) lorsqu'il avait sept ans. Deux inscriptions figurent en bas à droite. La première indique la date de la création de la pierre : le mois d'avril du calendrier lunaire, la 25^{ème} année de l'ère Daoguang (1845) ; la seconde, un peu plus bas, comprend un paragraphe qui décrit le mont, et deux colophons qui précisent que la stèle a été gravée par Liu Yuancang (劉元倉, ?), et la peinture réalisée par Yan Lixi (嚴醴溪, ?). Quelques interrogations subsistent toutefois sur le nom du graveur. Nous savons en effet qu'un graveur nommé Liu Yuanfa (劉元發), venant du comté de Fuping (富平) dans la province du Shaanxi,¹⁶⁴ aurait gravé au moins une œuvre en 1859. Deux caractères, au-dessus du nom « Liu Yuancang », dans le colophon que nous avons mentionné, ressemblent beaucoup aux caractères « 富平 ». Les noms des deux graveurs étant quasi identiques, il est possible que le graveur du M.C.5554 vienne de la même famille que Liu Yuanfa. Il est, en effet, tout à fait probable que la pierre originale ait été réalisée dans la province du Shaanxi.

La pièce M.C.5554, qui mesure 112,9x64 cm, est assez rare : le titre, *Image du mont Hua shan* (*Taihuashan tu*, 太華山圖), inscrit au milieu, domine l'ensemble, et des noms, plus petits, sont inscrits à côté des sites montagneux. Le fond noir de cette pièce semble avoir été estampé par frottement. Un estampage sur le même sujet (voir annexe 1, p.94, fig.163) est conservé au musée Beilin, mais il n'est pas identique à celui que nous étudions. Il représente uniquement un mont verdoyant dans sa globalité. Son titre est écrit en un rang vertical, sur la bordure droite. Les noms des sites et des monuments ne sont pas précisés en caractères plus petits. Le texte qu'il présente, en haut à gauche, ne figure pas sur la pièce du musée Cernuschi.

Les Chinois des temps anciens avaient une imagination surprenante. Ils sont ainsi parvenus à unifier et harmoniser les langages de différents domaines, et à traduire leur pensée sous une forme visuelle personnelle, afin de mieux faire comprendre leurs réflexions tout aussi profondes qu'abstraites. L'image des méridiens internes (*neijing tu*, 內經圖), présentée par le M.C.10549, en est un excellent exemple (voir annexe 1, p.95, fig.164). Le dessin prend

¹⁶⁴ CHEN, 2008, p.559

ici une forme particulière, hybride : il représente un microcosme dans lequel le système interne du corps humain est personnifié, accompagné, sur les côtés, des noms des points d'acupuncture, des noms des organes et de phrases explicatives. Trois poèmes se trouvent à gauche de cette forme hybride : le premier en cinq rangs, est au niveau du cœur (semblable à un tourbillon) ; le deuxième, en quatre rangs, un peu plus bas, est à côté du bœuf ; le dernier, en cinq rangs plus petits, est au-dessous du bœuf. Ils constituent une sorte d'explication synthétique du dessin.

Le dessin reproduit sur le M.C.10549 traite de l'alchimie interne du taoïsme, selon lequel maintenir l'harmonie intérieure de son corps permet d'accéder à la longévité. Le colophon, en bas à gauche, dont les rangs sont particulièrement longs, nous indique qu'un moine taoïste, nommé Suyun (素雲), a fait graver ce dessin sur le bois pour qu'il soit transmis de génération en génération. Le nom séculier de Suyun était Liu Duosheng (劉多生, ?), mais il prit le nom de Liu Chengyin (劉誠印) après sa conversion. Il fut l'un des eunuques favoris de l'impératrice Cixi (1835-1908). Deux sceaux mentionnent son prénom : le caractère « 誠 » (*chen*), en bas, est en creux, le caractère « 印 » (*yin*) est en relief. Une phrase, en dessous des sceaux, indique que la plaque de gravure est conservée au temple du nuage blanc à Pékin (*Beijing Baiyunguan*, 北京白雲觀). Nous savons ainsi que l'original du M.C.10549 était en bois. De plus, la date de réalisation de cette plaque se situe en haut à droite, en neuf caractères : « 光緒丙戌年荷月上浣 » (*Guangxu Bingxunian heyue shanghuan*, « dans la première moitié de juin du calendrier lunaire de l'année 1886 »). Il existe une version de ce dessin en couleur : elle a été réalisée par le département Ruyi du service impérial (*Qinggong ruyiguan*, 清宮如意館), qui regroupait des artisans. Cette version colorée est probablement à l'origine du dessin gravé sur la plaque de bois d'où provient l'estampage M.C.10549. Cette représentation de l'intérieur du corps humain est un trésor exceptionnel qui témoigne des réflexions du peuple chinois dans le domaine de la médecine. La pièce M.C.10549, qui a été montée sur rouleau, est dans un assez bon état de conservation : les déchirures n'empêchent pas la lecture. L'estampage en noir et blanc donne un effet visuel grave et contrasté : le fond noir, très uniforme, fait ressortir les motifs avec une acuité toute particulière. Les caractères en bas de l'estampage sont toutefois un peu flous.

La pièce M.C.10593 (voir annexe 1, p.96, fig.165) montre la carte du ciel (*Tianwentu*, 天文圖). Comme le titre l'indique clairement, l'estampage présente une carte astronomique,

réalisée par l'officier et savant Huang Shang (黃裳, 1146-1194). Huang la destinait en cadeau au prince héritier Zhao Kuo (趙擴), qui devint l'empereur Ningzong (宋寧宗, règne : 1194-1224) de la dynastie Song. Cette carte se base sur la mesure astronomique de l'ère Yuangfeng (元豐, 1078-1085). Elle est considérée comme la plus exacte des cartes anciennes du même type. Le gouvernement impérial chinois avait coutume de faire mesurer les astres et enregistrer ces données pour élaborer une carte du ciel. Ces travaux étaient d'un intérêt primordial pour la vie de chacun : ils permettaient au peuple de connaître les périodes solaires qui influencent les activités agricoles, et de prévoir les phénomènes célestes afin d'éviter, autant que faire se peut, les désastres naturels. Cette carte a été gravée en 1247 par Wang Zhiyuan (王致遠, 1193-1257) sur une pierre de 216x109 cm, aujourd'hui conservée au Musée des pierres gravées de Suzhou.

Cette pierre est un trésor national, transmis de génération en génération de manière indéfectible. Elle est la quintessence de la connaissance du peuple chinois de l'époque Song en matière d'astronomie. La gravure sur la pierre est divisée en trois parties. La partie supérieure comprend le titre. La partie médiane propose une représentation graphique, composée de trois cercles concentriques, de trois tailles différentes, qui correspondent au cercle des astres constamment visibles au pôle Nord quand on se situe au 35° parallèle nord, à l'équateur, et à un très grand cercle frontière qui comprend les astres que l'on peut voir quand on se situe au 55° parallèle sud : au total environ 1440 astres sont ainsi fixés sur la carte. Le plus grand cercle inclut 28 parties, divisées par 28 lignes, qui représentent les 28 mansions. Les mesures sont également marquées sur le bord, où se trouvent ainsi les douze branches terrestres, les douze dodécatémeries et les douze régions reportées.¹⁶⁵ Un autre cercle, l'écliptique, croise celui de l'équateur, et forme avec lui un angle d'environ 24 degrés. Le point où ils se croisent, en haut, est le point vernal, celui où ils se croisent, en bas, est le point équinoxial d'automne. Les figures sont toutes accompagnées d'une inscription précisant leur nom. La partie inférieure présente un texte explicatif en 41 rangs dont chacun compte 51 caractères. Ce texte est une sorte de synthèse des connaissances astronomiques : il raconte la naissance du monde à partir du chaos. La théorie d'une terre carrée et d'un ciel sphérique est ici mentionnée. Les signes astrologiques sont également indiqués. Certes, cette carte n'est pas tout à fait exacte (elle contient quelques erreurs, notamment concernant π) et sa valeur

¹⁶⁵ CHAVANNES, 1913, p.43-57

scientifique est relativement faible. Sa valeur documentaire est, en revanche, tout à fait considérable.

L'estampage M.C.10593 mesure 179,1x101,3 cm. Il est dans un état de conservation relativement bon. Son fond est d'un noir sobre. Les traces de la surface de la pierre sont bien estampées. En comparant cette pièce avec un estampage conservé au Musée des pierres gravées de Suzhou¹⁶⁶ (voir annexe 1, p.97, fig.166), nous nous apercevons que les deux pièces sont très proches. L'estampage de cette stèle est très répandu : il en existe un nombre considérable dans les musées. L'École française d'Extrême-Orient en possède également un (EF045, voir annexe 1, p.97, fig.167), dont le fond est moins uniforme, et qui rend bien l'effet de la surface de la pierre : l'estampeur a, semble-t-il, appliqué moins de couches d'encre.

2. Estampages aux sujets politiques

Les deux estampages M.C.5257 et M.C.5258 sont consacrés à la soumission de deux ethnies minoritaires, dont fut chargé l'officier de haut rang Ehai (鄂海, ?-1725 ap.J.C.), sous le règne de l'empereur Kangxi (康熙帝, règne : 1661-1722). Ces scènes furent fixées sur la pierre pour chanter le règne de l'empereur, et célébrer l'officier responsable de l'action menée.

Le M.C.5257 et le M.C.5258 ont été offerts au musée Cernuschi le 23 octobre 1911 par Édouard Chavannes, qui les avait ramenés de sa mission archéologique en Chine septentrionale et centrale de mars 1907 à février 1908. Il publia rapidement deux albums de planches en 1909. Les photos de ces deux estampages apparaissent dans le second album. Celle du M.C.5257 (voir annexe 1, p.98, fig.168) est le N°1032 (Pl. CCCCLXIX, voir annexe 1, p.98, fig.169) ; le sujet indiqué est la soumission des Fan noirs. Celle du M.C.5258 (voir annexe 1, p.99, fig.170) est le N°1028 (Pl. CCCCLVIII, voir annexe 1, p.99, fig.171) dont le cartel précise : *Stèle gravée représentant la soumission des Miao rouges*. Les deux pierres gravées du M.C.5257 et du M.C.5258 proviennent du « *Ta ts'eu ngen sseu* », célèbre temple *Dacien si* (大慈恩寺), situé dans la ville de Xi'an. Elles sont toutes deux placées sur un mur près de la porte nord de la salle Mahavira.

¹⁶⁶ Cet estampage est exposé à "l'exposition des estampages de pierres gravées historiques au Collège préfectoral et dans le temple de Confucius à Suzhou" au musée Beilin (千年書鄉——蘇州文廟府學歷史碑刻拓片展, 2019年6月6日——2019年8月22日, 西安碑林)

Le M.C.5257 propose une scène intitulée *Image de la soumission du peuple de la minorité noire* (*Heifan toucheng tu*, 黑番投誠圖, *hei* signifie « noir » ; *fan* désigne un peuple minoritaire ou étranger; *toucheng* veut dire « soumettre » et *tu* « image »). Ce titre se trouve en haut à droite de l'estampage. La scène est liée à un événement politique. La minorité noire vivait, à l'époque Qing, dans la province du Gansu. La 52^{ème} année de l'ère Kangxi (en 1713), le gouverneur général Ehai présenta un article sur la soumission de cette minorité à l'empereur Kangxi (voir annexe 1, p.100, fig.172). La pierre fixe le moment où Ehai est devant l'empereur, dans la cour intérieure, suivi par le peuple de la minorité noire amenant des cadeaux. Tous sont agenouillés. L'empereur Kangxi, à l'extrême gauche, est vêtu d'un vêtement brodé de dragons. Il est assis sur un trône aux pieds en forme de pattes de dragon, placé sur une estrade et surmonté d'une toiture. Les officiers et les serviteurs se trouvent tout autour. Quelques soldats de haut rang montent la garde en bas de l'estrade. Tous portent les vêtements caractéristiques de la dynastie Qing selon leur statut. Le peuple minoritaire, derrière la porte de la cour intérieure, se différencie des autres par ses vêtements et son apparence physique. À l'extérieur de cette cour, il y a des gardiens, des serviteurs et des officiers. On remarque également une lionne en pierre avec une balle sous la patte gauche. Sur une sorte de haute plate-forme imitant une pagode, un groupe de musiciens participe à cet événement important. Le format horizontal de la pierre permet à la scène de se dérouler sur un large espace. Les formes architecturales témoignent de la délicatesse de la gravure. Sous l'effet de l'estampage, le contraste entre le fond et les motifs est bien net. Il est donc probable que la gravure ait été un relief, dont le fond a été enlevé pour mieux faire ressortir les personnages et les édifices.

L'estampage M.C.5257 n'est pas aujourd'hui dans un bon état de conservation. Il présente des pertes et des cassures, et globalement davantage de dégradations qu'il y a un siècle, malgré l'encadrement et le doublage qui l'a, en fait, aplati. Les photos de Chavannes montrent les traces du pliage qui indiquent la technique de conservation précédemment utilisée.

Le M.C.5258 est dans le même état que le M.C.5257. La dégradation de la pierre originale à l'époque est encore plus visible, notamment à travers deux traces partant du haut vers le bas. La scène représentée ici est également consacrée à un événement politique, qui eut lieu la 49^{ème} année de l'ère Kangxi (en 1710) : la soumission de la minorité Miao rouge par Ehai. Les membres de cette minorité sont agenouillés en bas à gauche. Ils portent les

vêtements caractéristiques du style Miao (leur chapeau en témoigne), et ils ont la peau foncée, ce qui les différencie des soldats de la dynastie Qing (voir annexe 1, p.101, fig.171). La scène, dont il se dégage une atmosphère paisible, se déroule dans la nature : les soldats sont tous montés sur un cheval et cheminent l'un derrière l'autre entre les montagnes. Le titre de cette scène figure en haut à droite, en caractères chinois : *Image de la soumission du peuple de la minorité Miao rouge* (*Hongmiao guihua tu*, 紅苗歸化圖, *Hongmiao* désigne la minorité Miao rouge ; *guihua* signifie « soumission »). Sur une ligne diagonale nous remarquons un groupe de musiciens, qui a pris place pour célébrer cette soumission, et deux soldats, qui portent chacun une bannière sur lequel se trouve le caractère « 欽 » (*qin*, souligne que cette mission a été accomplie par des officiers envoyés par l'empereur). La représentation des chevaux suscite l'admiration. Les coursiers sont de couleurs distinctes, portent des harnachements variés, et sont tous engagés dans une action différente, pleine d'énergie. Précisons enfin que la partie inférieure du quart gauche de la scène montre un désordre graphique : il est probable que la pierre originale avait déjà cassée en plusieurs morceaux lorsque l'estampage a été réalisé, et que la restauration n'a pas été satisfaisante. La scène est représentée en détail, avec vivacité, par une gravure en diverses lignes creusées. Le fond blanc fait bien ressortir la nature et les personnages.

3. Estampages aux sujets religieux

Quatre pièces de la collection du musée Cernuschi sont consacrées à un sujet religieux, plus précisément au bodhisattva (M.C.5421, M.C.5552, M.C.10500 et M.C.10551). Elles ne peuvent toutefois pas être rattachées au type de l'image créée. L'original de ces estampages a été exécuté à partir d'œuvres artistiques sur papier, ainsi des peintures ou des manuscrits. Deux autres pièces, le M.C.10509 et le SN9690A représentent des personnages divinisés, respectivement le général Guan Yu (關羽, ?) et Zhong Kui (钟馗, ?).

Le M.C.10500 (voir annexe 1, p.102, fig.174) a été estampé à partir d'une stèle conservée au musée Beilin. Cette stèle a été dressée en 1664. Une inscription en style sigillaire, en six lignes, en bas, offre des informations sur les personnes qui ont participé à la réalisation de cette pierre. Nous apprenons ainsi qu'elle a été érigée par Huang Jiading (黃家鼎, ?), fonctionnaire du comté de Xianning (咸寧縣), situé dans la province du Shaanxi, et Liang Yuxun (梁禹旬, ?), fonctionnaire du comté de Chang'an, qui fait aussi partie de la

province du Shaanxi. L'officier Ye Chengtiao (葉承桃, ?), originaire de Xi'an, a gravé l'inscription calligraphiée par Zuo Chongyao (左重耀, ?), originaire du Yaozhou (耀州), une subdivision du Shaanxi. Le dessin a été transposé sur la pierre par Zhang Shixi (張世錫, ?). L'image du bodhisattva s'inspire de la version peinte par le célèbre peintre Wu Daozi (吳道子, environ 680-759) de la dynastie Tang, spécialisé dans la création de personnages bouddhiques. La peinture originale de référence pour cette stèle fait partie de la collection de l'officier Zuo Peixuan (左佩玕), le père de Zuo Chongyao. Le bodhisattva a ici un visage masculin mais un corps féminin. Il cligne un peu des yeux. Son front porte un petit point blanc, le signe divin *uṣṇīṣa*. Dans son chignon haut, soigneusement décoré, se trouvent un petit bouddha et des lotus. Ses robes amples retombent et la gravure, subtile, reproduit les traits du pinceau. Il porte également des accessoires, ainsi un collier incrusté de motifs divers. Sa posture est très élégante. Il est debout, pieds nus, sur des nuages, et croise ses très belles mains. L'estampage M.C.10500 est intéressant en raison de la manière d'estamper utilisée. Le fond noir fait ressortir le bodhisattva aux tonalités de gris, dont la silhouette est soulignée par des lignes blanches. L'estampeur a choisi de différencier le fond et le sujet en jouant sur les nuances de noir. La pièce présente quelques déchirures, mais elle est dans un assez bon état de conservation.

La représentation du bodhisattva, créée par Wu Daozi, est devenue un modèle classique qui a inspiré les générations suivantes. L'estampage M.C.5552 (voir annexe 1, p.103, fig.175) provient d'une pierre qui, elle aussi, a été réalisée à partir de l'image du bodhisattva de ce peintre. L'inscription en cinq très grands caractères, le confirme. Les deux sceaux, en bas, n'ont pas été identifiés, de sorte que l'original de cet estampage n'est pas connu. Si nous comparons le M.C.10500 et le M.C.5552, des différences iconographiques se font jour dans les détails. Le volume des pétales du lotus est mieux représenté dans le M.C.5552. Sur le M.C.10500 le collier est plus petit et plus simple, le cou porte trois plis de félicité ; sur le M.C.5552 le collier est grand et bien décoré, le cou ne porte que deux plis, très petits juste au-dessous du visage replet. Dans le M.C.5552 ce visage est féminin (on ne voit pas de moustache) et l'oreille est trouée. Les traits des vêtements du M.C.5552 sont plus épais, évoquant des habits plus lourds et luxueux. L'effet donné par l'estampage M.C.5552 est plus rugueux, comme si la pierre s'était dégradée : il y a des fleurs de pierre derrière la tête et sur le visage du bodhisattva. Le fond noir n'est pas uniforme. Cet estampage a été doublé d'un papier, puis entoilé et mis sur un châssis. Il montre des salissures au bord du papier doublé. Le

M.C.10500, en revanche, est fait d'un papier simple, original, qui n'a reçu aucun traitement particulier.

Le M.C.5421 (voir annexe 1, p.104, fig.176) est un autre exemplaire consacré au bodhisattva de Wu Daozi. Son inscription précise que la pierre a été gravée sous la dynastie Qing, et a été dressée sur la montagne Donglong (東龍山). Ces informations nous dirigent vers une pierre découverte au XX^e siècle dans la ville de Langzhong (閬中), dans la province du Sichuan. Le bodhisattva gravé sur cette pierre est considéré comme la transposition fidèle de l'œuvre de Wu Daozi. C'est, du moins, ce qu'a affirmé l'officier Gongbuchabu (工布查布), qui a traduit le traité *Zaoxiang liangdu jing* (造像量度經) vers 1742. Nous savons, toutefois, qu'il existe des répliques de cette pierre et, comparaison faite, la pierre originale du M.C.5421 semble bien être une réplique : la gravure du visage du bodhisattva, notamment, est maladroite. Les lignes du vêtement sont, de plus, moins fluides et moins réalistes. L'inscription gravée est une présentation du bodhisattva dit *zizhuguanyin* (紫竹觀音). Cette inscription est certainement un indice, mais nous n'avons pu aller plus loin dans l'identification de cet estampage.

Le M.C.10551 (voir annexe 1, p.105, fig.177) reproduit également une image du bodhisattva, probablement inspirée par la peinture originale de Wu Daozi, mais dont les traits sont ceux d'une femme de la noblesse. Le bodhisattva, représenté de trois quarts, est, là aussi, debout sur des nuages flottants. Il a un visage féminin, avec des sourcils minces et arqués. Ses mains sont croisées et tiennent un collier de perles bouddhiques. Il porte une couronne où se trouvent un petit bouddha et des motifs de nuages très étendus, ainsi qu'un collier rond en forme de clé chinoise porte-bonheur. Ses vêtements au plissé élaboré sont richement décorés. Comme sur la peinture de Zhou, le devant de la robe et les manches, qui semblent lourdes, sont bordés de plis serrés. Le bodhisattva est pieds nus. Il marche sur deux lotus, entourés d'autres motifs, des nuages et des fleurs. Trois lignes de caractères, en bas à gauche, livrent des informations sur les personnes qui ont participé à l'élaboration de la pierre. Le peintre Zhou Xun (周璣, 1649-1729) est l'auteur de l'image du bodhisattva. Le graveur Wang Wenguang (王文光) l'a gravée. Le moine Baoshan (寶善) a aussi participé à la gravure. La stèle a été réalisée après la 7^{ème} année de l'ère Yongzheng (1729).¹⁶⁷ L'estampage, au fond

¹⁶⁷ CHENG, 2008, p.509
et JI, 1993, p.53

noir foncé, a été monté sur rouleau. Il est dans un bon état de conservation. Si nous le comparons à la pièce 59.195.2 (voir annexe 1, p.105, fig.18), conservée au Metropolitan Museum of Art de New York, nous nous apercevons que cette dernière présente un fond noir moins foncé que celle du musée Cernuschi. Il semble que le contraste entre le corps du bodhisattva et son vêtement soit aussi moins prononcé. Les traits de la gravure qui différencient le visage et l'habillement sont fins. Dans l'estampage M.C.10551 du musée Cernuschi, le fond noir semble faire mieux ressortir la richesse du vêtement et attirer instantanément le regard des spectateurs. L'estampeur a choisi d'estamper le visage entièrement en gris pour le distinguer des habits. Il se distingue donc moins nettement si l'on ne regarde que lui. Tout ceci témoigne de la réflexion de l'estampeur.

Selon l'inscription, le SN9690A (voir annexe 1, p.106, fig.179) présente une peinture de Zhang Xianghe (張祥河, 1785-1862), qu'il exécuta au mois de mai 1852. Le personnage principal, dont le visage est de trois quarts et le corps de profil, est Zhong Kui (钟馗), qui venait probablement, à l'origine, de la région de la montagne Zhongnan (*Zhongnan shan*, 終南山) dans la province du Shaanxi. Petit à petit ce nom a été divinisé, et Zhong est devenu un dieu taoïste de l'exorcisme. Son image peut être assimilée à un symbole qui chasse les maux et apporte le bonheur. En raison de la ferveur populaire qu'il suscitait, notamment sous la dynastie Qing, il fut le sujet de bien des peintures. Comme le montre l'estampage que nous étudions, Zhong Kui porte une robe ample et un chapeau, qui semble être le *zhanjiao futou* (展角襪頭), un chapeau noir bordé de chaque côté de deux longues tiges horizontales. La bande qui serre sa taille, ainsi que le bas de son pantalon, sont richement décorés. Il est chaussé des bottes. L'estampage montre également ses attributs : la chauve-souris, dont le caractère chinois, 蝠 (*fu*), a la même prononciation que le caractère 福 (*fu*), qui signifie « bonheur » ; un personnage démoniaque de plus petite taille, pieds nus, qui porte une vase où se trouvent quelques fleurs et des branches rappelant l'acore odorant et l'armoise. Tout ceci tend vers un même but : exorciser les mauvais esprits et prier pour le bonheur. Cette iconographie est synthétisée par quatre caractères, un peu plus à droite : « 終南仰福 » (*zhongnan yangfu*, *zhongnan* est ici une allusion à Zhong Kui, *yangfu* signifie « prier pour le bonheur »). L'original lapidaire a sûrement été réalisé d'après la peinture de Zhang. L'estampage SN9690A révèle deux grandes traces de dégradation de l'original lapidaire, qui traversent toutes deux la peinture horizontalement. Le fond n'est pas d'un noir uniforme, ce qui reproduit bien l'effet de la surface de la pierre.

Le texte du M.C.10509 (voir annexe 1, p.107, fig.180), en haut à gauche, n'est pas nettement visible. Il est toutefois lisible et nous apprend que la peinture est consacrée à Guan Fuzi (關夫子, ?-219 ap.J.C.), nom respectueux donné au célèbre général Guan Yu (關羽), qui devint la divinité de la fidélité et du courage. Cette peinture a été réalisée en 1704 par Da Lishan (達禮善, ?), officier de la Bannière Jaune, sous le règne de l'empereur Kangxi (Kangxi di, 康熙帝, règne : 1662-1722) de la dynastie Qing. Il rédigea aussi l'éloge qui l'accompagne et le fit calligraphier en style régulier.

La stèle, conservée au musée Beilin, mesure 178x68 cm. L'estampage M.C.10509 mesure, quant à lui, 110,5x67,3 cm. Il est tout à fait remarquable en raison de la richesse de la palette de couleurs. Le cinabre, utilisé pour le fond, fait très bien ressortir le personnage en noir et blanc. Cette couleur évoque, en outre, le sang et l'énergie, ce qui correspond tout à fait au caractère d'un personnage militaire. La gravure a, de toute évidence, fait l'objet de mûres réflexions. Deux techniques ont été utilisées : la ciselure en lignes, comme celles de la peinture, et l'enlèvement du fond pour mettre en relief le sujet principal. Les poils corporels, très bien rendus par des petits traits, notamment sur le dos de la main, suggèrent l'audace de ce personnage au regard plein de force. Son vêtement ample, qui retombe, indique qu'il a un caractère simple et gentil. L'estampage en couleur confère à l'iconographie de Guan Yu un effet visuel proche de celui du papier découpé (剪紙).

4. Représentations des règnes animal et végétal

Les estampages M.C.5256, SN9690B, SN9690C, SN9690D et M.C.5555, consacrés aux végétaux et aux animaux, ont tous été transposés d'une œuvre exécutée sur un autre support, ainsi un mur ou du papier.

Si l'on se réfère au colophon, en bas, l'identification de l'estampage M.C.5256 (voir annexe 1, p.108, fig.181) ne pose pas de problème particulier. Les informations laissées par l'officier de la dynastie Song, You Shixiong (遊師雄, 1038-1097), nous apprennent que des bambous peints par le peintre Wang Wei (王維, 701-761) sur les murs du temple Kaiyuan (開元寺), dans la région de Fengxiang (鳳翔府), subdivision de la province du Shaanxi, étaient toujours en assez bon état lors de sa visite, à l'ère Xining (熙寧, 1068-1077). En raison de la dégradation inévitable au fil du temps, You redoutait que l'esprit de ces œuvres ne se perde. Il

fit donc dresser une pierre gravée basée sur la copie des bambous de Wang Wei, réalisée pendant l'ère Jiayou (嘉祐, 1056-1063) par un certain Guo Hao (郭皓, ?), qu'il possédait dans sa collection. La pierre a été créée la 6^{ème} année de l'ère Yuanyou (元祐, 1086-1094), soit en 1091. Yu Yizhi (俞夷直,?) a gravé le dessin, et Wang Zhen (王箴,?) a calligraphié le colophon en style régulier. Enfin, Meng Yong (孟永,?) a gravé les caractères, en cinq rangs verticaux. Cette pierre est conservée au musée Beilin.

La peinture de Wang Wei est, aujourd'hui encore, très appréciée. Doué d'un grand talent, il a bien maîtrisé le lien entre la peinture et la poésie : *Ut pictura poesis* et vice versa. La transposition des bambous garde l'esprit du peintre grâce à la manière de graver utilisée. Les « doubles traits » ciselés permettent de souligner la silhouette des trois bambous et de donner un effet visuel plein de vigueur. La complexité des lignes n'empêche pas l'expression graphique : nous pouvons ainsi voir l'enchevêtrement des branches qui semblent vibrer sous le vent. L'estampage reproduit ainsi tout à la fois la rigidité et la souplesse des bambous, délicatement représentés, avec un rendu visuel tout à fait exceptionnel, qui témoigne de l'expertise des artistes et artisans qui travaillaient la pierre. Le M.C.5256 a été offert au musée Cernuschi le 23 octobre 1911 par Chavannes, qui l'avait probablement acquis lors de sa mission en Chine en 1907.

Les pièces SN9690B et SN9690C (voir annexe 1, p.109, fig.182 et fig.183) représentent toutes deux des bambous peints par Zheng Xie (鄭燮, 1693-1765). Chaque estampage est composé de plusieurs bambous, à côté desquels figurent un poème et quelques sceaux indiquant l'auteur. Le SN9690B reproduit le poème *Image du bambou et de la pierre* (竹石圖), et le SN9690C le poème *Bambous en été* (夏竹圖). Les feuilles semblent frémir, comme si les bambous étaient réels. Les creux gravés, sur différents niveaux, distinguent les bambous des pierres, et créent des espaces en perspective. Les stèles réalisées à partir de peintures de Zheng Xie sont relativement rares. L'original de ces deux estampages est inconnu.

La pièce SN9690D (voir annexe 1, p.110, fig.184) est l'estampage d'une stèle aujourd'hui conservée au musée Beilin. Cette stèle a été gravée d'après une œuvre de l'impératrice Cixi : cette information nous est donnée par le grand sceau en haut, au milieu, et le colophon en haut à droite. Le sceau précise que l'œuvre a été peinte et écrite par

l'impératrice Cixi (*Cixi huangtaihou yubizhibao*, « 慈禧皇太后御筆之寶 ») ; le colophon, en sept caractères « 慈禧皇太后御筆 » le confirme (*Cixi huangtaihou yubi* : « l'impératrice Cixi l'a fait »). L'impératrice a peint une vase d'où sortent des branches qui portent des pivoines. Le terme chinois qui signifie « vase » (ping, 瓶) permet ici un jeu de mots, puisque sa prononciation est identique à celle du caractère « 平 » qui veut dire « sécurité, paix ». La pivoine évoque l'élégance, c'est la reine parmi les fleurs, ce qui correspond tout à fait au statut de l'impératrice. Quatre caractères en style régulier, au-dessus des fleurs, se traduisent par « pacifique et noble » (*ping'an fugui*, 平安富貴). Le sceptre *ruyi*, derrière le vase, accentue l'impression de bonheur qui se dégage de cette œuvre et lui donne son sens. Le colophon, à gauche, nous indique la date de la réalisation de la peinture : le 16 août 1890. Un poème, en bas à droite, écrit par l'officier et grand lettré Pan Zuyin (潘祖蔭, 1830-1890) a été gravé avec plus de légèreté. Il semble que Pan a modifié quelques caractères du poème composé par le lettré Bian Qiuya (邊秋厓, ?). L'estampage SN9690D est noir foncé. Il est dans un assez bon état de conservation.

L'estampage M.C.5555 (voir annexe 1, p.111, fig.185) présente un tigre plein d'énergie qui semble descendre de la montagne. Sa tête est quelque peu personnifiée : son expression est féroce, ses moustaches ressemblent à des aiguilles en acier, son pelage porte des rayures d'un noir intense, ses pattes semblent gratter le sol et sa queue, dont l'extrémité s'enroule, s'élève vers le ciel. Trois textes entourent ce tigre. Le texte le plus grand, à gauche au-dessus de sa tête, indique que Wang Langran (王瑯然, ?), un fonctionnaire du comté de Jingyan (井研县), dans la province du Sichuan, a peint ce tigre à l'encre, avec ses doigts, après sa rencontre avec le courageux général Cheng Wenbing (程文炳, 1833-1910). Ce tigre fait donc allusion à ce général et chante ses prouesses. Wang Langran l'a peint en 1879. Deux sceaux, au-dessous du poème, portent son nom (*Wang Langran yin*, 王瑯然印, « le tampon de Wang Langran ») et son surnom de lettré (*Yunxi*, 雲溪). L'officier Mao Changxi (毛昶□, ?) a ensuite écrit un poème *jueju* (quatre vers dont chacun ici est en cinq caractères) sur ce même sujet la même année. Ce poème se trouve à la naissance de la queue du tigre. Il est suivi par deux sceaux : le premier signifie « le tampon de Mao Changxi » (毛昶□印) ; le second porte le caractère 昶 (*chang*). Le texte, en trois rangs longs à droite, célèbre Wang Langran qui excellait dans la peinture du tigre, et explique qu'une gravure rupestre de ce fauve va être réalisée sur la montagne Liancheng (連城山) dans la province du Shaanxi. Ce message a été

laissé par quelqu'un qui s'appellait peut-être Wu Yuandeng (伍原登, ?), originaire de la ville de Linqiong (臨邛), aujourd'hui située dans la province du Sichuan. Les deux sceaux, en bas, ainsi qu'un autre sceau sur le bord inférieur, au-dessous de la patte arrière gauche du tigre, n'ont pas pu être identifiés, L'original de la pièce M.C.5555 est probablement une gravure de type *moya*. L'estampage n'est pas dans un bon état de conservation : il est traversé, à gauche, d'une grande déchirure verticale.

Conclusion

La collection d'estampages chinois du musée Cernuschi compte environ 379 pièces selon le système de calcul utilisé dans ce mémoire. Les numéros d'inventaire du musée sont un peu flous lorsque l'un de ces numéros concerne plusieurs pièces. Dans ce mémoire, le calcul suit en général le nombre de pièces existant dans le fonds. Seule exception : le calcul des estampages du *Wushi ci*. Le M.C.5404 et le M.C.10499 sont tous deux divisés en plusieurs parties, qui ont des bords irréguliers et semblent avoir été déchirés. Nous supposons que ces deux estampages étaient, à l'origine, complets, et non divisés en plusieurs morceaux, de sorte que nous les considérons chacun comme une seule pièce. Pauline Chassaing indique, dans son évaluation du fonds d'estampages du musée, en 2016, que le nombre total d'estampages peut varier.¹⁶⁸ Sur cet ensemble, 36 estampages sont consacrés à un sujet bouddhique, une cinquantaine de pièces ont été levées sur des stèles classiques ou des plaques de bois, toutes les autres sont liées aux pratiques funéraires.

Sur l'ensemble du fonds du musée Cernuschi, les pièces présentant des iconographies particulières et un texte lisible ont été identifiées relativement vite.

Les pièces provenant de la province du Sichuan et de la ville de Chongqing offrent des caractéristiques bien différentes de celles des autres régions, et ont une apparence relativement plus rugueuse. Le fond de la scène, sur l'estampage, est traité en traces linéaires. Parmi ces pièces citons un *shihan*, probablement restitué par 4 estampages (M.C.10544, M.C.10548, M.C.10656 et M.C.10657). Grâce à ce *shihan*, nous observons les relations qui unissent les représentations iconographiques sur un même contenant, et nous appréhendons mieux la pensée du peuple autochtone vis-à-vis des pratiques funéraires dans les temps anciens. L'iconographie de l'oiseau vermillon et du *pushou* qui mord un anneau est réservée à cette région du sud-ouest de la Chine, tant dans sa forme que dans sa composition : le M.C.10545 et le M.C.10546 le prouvent. Ces pièces peuvent être comparées à deux estampages provenant de la région du Henan, qui représentent aussi un *pushou* qui mord un anneau. Le M.C.10563 et le M.C.10564 montrent, quant à eux, une composition consacrée à un tigre et à un *pushou*, qui se rencontre actuellement plutôt dans le Henan. Les estampages

¹⁶⁸ « Le nombre total d'estampages est estimé **entre 385 et 395 éléments**.

Certains numéros d'inventaire regroupant plusieurs parties d'un même estampage, assemblées ou non, le nombre total d'estampages peut varier selon que l'on considère le nombre de feuilles (ce que nous avons privilégié pour l'étude) ou le nombre d'ensembles. Avec le regroupement de certaines feuilles, **on peut considérer que le fonds compte 371 estampages.** »

sur le *pushou* sont peu nombreux dans le fonds du musée Cernuschi : ils n'en sont pas moins caractéristiques du style de deux grandes régions chinoises. De la même région du Henan proviennent 12 pièces réalisées à partir de *huaxiangzhuan*, qui révèlent le style de la ville de Luoyang. Motifs végétaux, animaux mythologiques et personnages sont répétés dans des tableaux relativement moins chargés de sens, mais plus décoratifs. Autant de motifs qui témoignent du souhait de l'être humain d'accéder à des vies emplies de bonheur et de paix.

Cinq pièces (M.C.5639, M.C.10680, M.C.10681, M.C.10682 et M.C.10683), consacrées aux coursiers de l'empereur Taizong, de la dynastie Tang, provenant du mausolée Zhao Ling, sont tout à fait spécifiques.

La pièce M.C.5639 est un estampage de qualité, donné par Victor Segalen au musée Cernuschi en 1914. Il l'a probablement ramenée de son premier voyage en Chine en 1909. Mais il est également possible qu'il l'ait échangée, ou achetée, avant son deuxième voyage dans ce pays en 1914. Les pièces M.C.10680, M.C.10681, M.C.10682 et M.C.10683 sont toutes des pseudo-estampages, signés de l'estampeur Li Yuexi, réalisés à Xi'an, et datant probablement de la première moitié du XX^e siècle. La question de la légitimité de l'attribution de ces œuvres à cet estampeur se pose dans ce cas. Il est possible que ces estampages soient le fruit d'une collaboration de Li Yuexi et de son fils. La paternité du M.C.10680 est sujette à caution : il n'a, en effet, peut-être pas été réalisé par le célèbre estampeur Li Yuexi, bien qu'il porte son sceau (certaines des flèches gravées présentent un défaut inhabituel). Ces quatre pièces constituent une série malgré l'absence d'étiquette autocollante au revers de la pièce M.C.10681. Les pièces M.C.10680, M.C.10682 et M.C.10683 sont sûrement passées au moins une fois entre les mains d'un marchand entre les années 30 et l'acquisition du musée Cernuschi.

L'estampage M.C.5388, qui commémore la mort de l'officier Wen Shuyang, ainsi que le M.C.10542, réalisé à partir d'un vantail lapidaire des Han de l'Est, découvert dans le bourg de Sheyang, dans la province du Jiangsu, méritent eux aussi une grande attention. En raison de leur qualité et de leur contenu, ces deux pièces uniques ont une valeur considérable, tout particulièrement celle qui vient du bourg de Sheyang, puisque la pierre originale dont elle provient a été perdue.

Les estampages levés sur des stèles classiques ou des plaques de bois sont, pour la plupart, des œuvres calligraphiques ou iconographiques accompagnées d'une inscription et de

sceaux. Cela concerne une cinquantaine de pièces du musée Cernuschi. Ces pièces constituent plusieurs fils de recherche. Le M.C.10609 (*Stèle du Canon de la piété filiale au soubassement lapidaire*), le M.C.10610 A-D (*Stèle des canons achevés à l'ère Kaicheng*) et le M.C.10605 (*En mémoire du nouveau déplacement des pierres canoniques au Collège préfectoral de la région de Jingzhao*) sont des estampages consacrés à l'histoire de la création du musée Beilin : ce sont leurs originaux lapidaires qui ont, en quelque sorte, présidé à la fondation de ce musée.

Avec les estampages : M.C.10602 (*Article pour recommander de ne pas abuser du droit pénal (avec un avant-propos)*) ; M.C.10601 (*Maximes pour ne pas abuser du droit de châtiment (avec un avant-propos)*) ; M.C.2011-13 (*Stèle du développement du nestorianisme de l'Empire romain en Chine*) ; M.C.10603 « *Préface pour le tripitaka traduit à l'époque Song* » auquel s'ajoute le M.C.6006 (face latérale) ; M.C.10604 « *En mémoire de la bhikṣuṇī du bouddhisme chinois, Fawan, du temple □□[ici deux caractères manquent] de la dynastie Tang* » ; M.C.10598 « *Éloge d'un Binguogong (avec un avant-propos)* » auquel s'ajoute le M.C.6010 (face latérale) ; M.C.5606 et M.C.6008, faces latérales de la *Stèle du dharmabhāṇaka Daoyin* ; M.C.5607-M.C.5609 et M.C.6011, faces latérales de la *Stèle du maître Zen Dazhi* ; M.C.6009, face latérale de la *Stèle du dharmabhāṇaka Longchan* » ; M.C.10608 consacré à l'officier Feng Su ; M.C.5551 sur *Gao Huayue wen* ; M.C.10599 sur les vingt-quatre poèmes composés lors de la visite de Zhao Mengfu au mont Tianguan ; M.C.5552A sur le bodhisattva ; M.C.10509 sur Guan Fuzi ; M.C.5256 sur les bambous de Wang Wei ; SN9690D sur le vase et les fleurs peints par l'impératrice Cixi, nous pouvons déjà constituer une petite exposition sur les estampages réalisés à partir des originaux lapidaires du musée Beilin. Parmi eux, ceux qui sont calligraphiques sont des pièces essentielles de la collection de ce musée. Les estampages du musée Cernuschi que nous avons étudiés abordent plusieurs sujets intéressants : l'histoire de la création du musée Beilin, des sujets politiques, des thèmes religieux, l'éloge d'une personne ou le récit d'un voyage en pleine nature. Le nombre important d'estampages de faces latérales témoigne du regard des collectionneurs occidentaux, qui se distingue de celui des collectionneurs ou chercheurs chinois : ces derniers ont, en effet, l'habitude de se concentrer seulement sur les deux surfaces principales d'une stèle.

Trois estampages (M.C.2011-10, M.C.2011-12 et M.C.2011-14) ont été offerts par Laurent Long, qui est aujourd'hui encore un acteur important de la vie culturelle de la région du Jiangnan. Il avait acheté ces pièces en 1990 ou 1992, au temple Confucius de la ville de Suzhou. Il avait également acquis le M.C.2011-11 en 1990 au temple Hanshan dans la région

du Jiangsu. Le musée des pierres gravées de Suzhou est, quant à lui, l'un des musées de pierres gravées les plus réputés du sud-est de la Chine. La pierre originale de l'estampage de la carte du ciel (M.C.10593) est conservée dans ce musée. Deux autres estampages présentent des cartes (M.C.5554 et M.C.10549). La finesse des détails ici est exprimée par l'art de la gravure. Le contenu et la qualité de ces pièces sont absolument merveilleux. Ces trois estampages de cartes témoignent de la curiosité du peuple pour la nature et l'être humain dans les temps anciens.

Les estampages au sujet bouddhique, de la province du Shandong, soulèvent davantage de questions. Une cinquantaine d'estampages n'a pas été bien identifiée : parmi eux, une pièce sur cinq a un sujet bouddhique ; les autres sont des *huaxiang*, liés aux pratiques funéraires.

Les estampages du *Wushi ci* sont assez faciles à identifier. Il est toutefois difficile de les situer sur un plan de reconstitution des chambrettes. L'article intitulé *Recherches sur l'organisation des pierres dans l'architecture des citang de la famille Wu*, écrit par les chercheurs réputés Jiang Yingju et Wu Wenqi, nous a servi de référence dans le classement des estampages que nous étudions. Ces estampages sont répartis, pour la plupart, dans trois chambrettes, et un certain nombre d'entre eux contient des inscriptions. Ces pièces constituent presque une série complète, réalisée à partir de pierres essentielles provenant du *Wushi ci*. Les autres estampages viennent d'originaux de la province du Shandong, plus précisément de différentes régions sans littoral de cette province : nous avons pu parvenir à cette conclusion grâce à l'ouvrage *Huaxiangshi de l'époque Han dans le comté de Jiangxiang*, publié en 1992 par Zhu Xilu, qui présente des pièces identiques iconographiquement à celles du musée Cernuschi. Les estampages de Weifang et de Liaocheng révèlent un style plus délicat. Les autres sont relativement simples et naïfs. Nous constatons ici que les styles régionaux sont clairs et que les iconographies ont été transmises. L'art le plus abouti et le plus recherché reste toutefois, sans conteste, celui des pierres gravées du *Wushi ci*.

Les estampages au sujet bouddhique constituent 36 pièces de la collection du musée Cernuschi. Plus de la moitié d'entre eux ont des originaux lapidaires datant des dynasties du Nord, un peu moins d'une dizaine a des originaux lapidaires datant de la dynastie Tang. Trois estampages ont certainement été levés sur les parois rupestres des grottes de Longmen : deux d'entre eux, qui représentent les processions de l'empereur Xiaowen et de l'impératrice Wenzhao, se trouvent dans la grotte centrale de Binyang. Les deux estampages que nous

études sont très précieux : ils montrent l'état de la surface lapidaire dans la grotte avant que des morceaux de pierres des parois n'aient été brisés dans les années 30.

Les donateurs sont également fréquemment figurés dans ces œuvres. Réaliser des pierres gravées était une manière de vénérer et de prier les divinités. La représentation des donateurs et l'inscription de leur nom apparaissent souvent ensemble. L'habitude fut ainsi prise de faire creuser des niches assez profondes pour abriter les déités auxquelles les prières étaient adressées. Śākyamuni est la divinité la plus représentée dans les estampages bouddhiques du musée Cernuschi.

Les estampages du musée Cernuschi semblent très différents, et sans lien les uns avec les autres, mais ils entretiennent, en fait, des relations très étroites. Quand ils font partie d'un don fait par un collectionneur, ils peuvent être réunis de façon logique : ils ont, en effet, été soit achetés en une série sur un même sujet, soit choisis en fonction du goût et des critères propres à chaque acquéreur. Ainsi le don de Chavannes, en 1914, inclut 4 estampages provenant tous d'un *citang* à Xiaotangshan, et le don de Jessé-Curély, en 1912, comporte une grande quantité d'estampages du *Wushi ci*. Bien qu'ils soient peu nombreux, les estampages du fonds du musée Cernuschi ont des caractéristiques spécifiques et sont d'une richesse immense.

Le fonds de ce musée ne comprend pratiquement pas d'épigraphes. L'estampage M.C.10608, sur Feng Su, en est une (il s'agit d'un éloge). Le côté funéraire est ici moins prononcé que la valeur calligraphique. Les M.C.10584 et M.C.10651 proviennent de la stèle de Wu Ban, et peuvent être comptés parmi les épigraphes.

Dans ce fonds figurent également des estampages de *huaxiang*, et des pièces uniques réalisées à partir de pierres célèbres. La plupart de ces estampages sont très représentatifs des sujets qu'ils abordent. Ils viennent également de régions où l'art ancien chinois fut le plus florissant.

Lorsque les estampages proviennent de stèles classiques, leur fond est souvent d'un noir relativement foncé et parfois brillant. Ils sont donc probablement du type *wujinta*, et se distinguent ainsi des pièces des collections des musées américains, qui ont souvent un fond d'un noir plus léger, voire gris. L'effet visuel est, dans les deux cas, bien différent. Le fond

d'un noir plus foncé fait mieux ressortir le contenu, notamment les caractères, mais il dissimule quelque peu l'état de la surface de la matrice.

Pour les estampages du *Wushi ci*, le musée Cernuschi dispose presque chaque fois de deux pièces, l'une en noir et blanc, l'autre en cinabre. Il est très intéressant de pouvoir comparer une scène à travers des estampages de différentes couleurs. Le fond noir est, en général, plus attirant que le fond en cinabre, mais ce dernier fournit un effet visuel plus doux, l'inscription et l'iconographie sont moins prononcées : une atmosphère tout à fait particulière est ainsi recréée, l'œuvre est plus artistique.

Nos recherches ne constituent que les prémisses de la découverte du fonds d'estampages chinois du musée Cernuschi. Il est toujours possible d'aller plus loin dans l'examen des estampages et des liens qui les unissent. En raison du temps limité dont nous disposions pour écrire ce mémoire, les estampages qui ne pouvaient être clairement identifiés n'ont pas fait l'objet d'une étude plus approfondie. Les recherches bibliographiques ont, elles aussi, soulevé des problèmes dans l'identification des pièces. De nombreux ouvrages ont été faciles à trouver, mais nous n'avons pas pu consulter certains livres en chinois, soit parce qu'ils étaient très anciens, soit parce que la crise sanitaire nous a empêché d'y avoir accès. Bien que la plupart des ouvrages de recherche sur les estampages soient, effectivement, assez anciens, divers articles, consacrés à un sujet particulier, paraissent de temps en temps. Nous n'avons toutefois pas la certitude d'avoir pris connaissance de tous les textes publiés sur les différentes plateformes. Il est plausible que certaines sources récentes nous aient échappé. Soulignons enfin que l'analyse présentée ici se limite à la phase iconographique : faute d'outils plus scientifiques, elle ne peut être parachevée. Le concours d'un laboratoire permettrait sans nul doute une identification plus précise, une datation plus fine, et révélerait si des ajouts ont été faits après la création des estampages. Bien sûr, tout a été vérifié dans ce mémoire, mais il subsiste peut-être des imprécisions, en particulier concernant les dates des personnes mentionnées. J'en suis désolée, et j'espère que l'on ne m'en tiendra pas trop rigueur. Je souhaite vivement que d'autres recherches, à l'avenir, soient consacrées à ce fonds particulièrement riche, que les pièces soient restaurées et que des expositions permettent de diffuser cet art tout aussi spécifique que merveilleux, et de le faire découvrir à un large public. Souhaitons aussi que la curiosité et la passion pour l'estampage ne s'éteignent jamais.

Terminologie

- **estampages du type *yuanta*** 原拓 : ce terme est utilisé pour différencier les estampages de ceux qui sont réalisés à partir d'une matrice qui est une réplique.
- ***zaoxiang bei*** 造像碑 : stèle religieuse figurée
- **technique du *quanxingta*** 全形拓 : estamper l'apparence complète d'un objet en trois dimensions. Deux méthodes prévalent : l'estampage des différentes parties d'un objet et leur assemblage sur papier, ou le dessin de l'objet en perspective sur papier, suivi de l'estampage.
- ***shihua*** 石花 : le terme « fleur de pierre » est souvent utilisé pour décrire la partie blanche de l'estampage, qui évoque des fleurs épanouies, mais n'est pas identifiable en raison de la dégradation de la pierre.
- ***beijie*** 碑碣 : désigne des stèles gravées. Ce terme générique est plus large que le simple terme *bei*, utilisé plus couramment, car le *beijie* comprend des formes antérieures au *bei* pris au sens actuel.
- ***moya*** 摩崖 : dans son acception la plus large, désigne la nature du media. Au sens restreint, il désigne la gravure de textes importants sur des falaises.
- ***jingchuang*** 經幢 : pilier-bannière (*jing* : signifie « les canons » ; *chuang* désigne à l'origine, un type de drapeau tenu par les gardes, qui est devenu par la suite un instrument rituel du bouddhisme.)
- ***que*** 闕 : pilier funéraire et commémoratif.
- ***citang*** : chambre d'offrandes, qui se situe souvent dans un ensemble architectural funéraire. Elle n'a pas forcément la taille d'une chambre habituelle dans laquelle on peut entrer. L'activité essentielle, dans le *citang*, consistait à offrir un sacrifice. Le *citang* est donc également appelé « *shitang* » (littéralement « emplacement où l'on mange », *shi* signifie « manger »).
- ***huaxiangshi*** 畫像石 : pierre sculptée portant des iconographies. Ces pierres semblent avoir pour origine le développement de l'épigraphie sous la dynastie Song.
- ***huaxiangzhuan*** 畫像磚 : brique à décor figuré
- ***shihan*** 石函 : un type de cercueil, creusé directement dans le rocher et qui, par conséquent, ne peut être déplacé. Il se rencontre, par exemple, dans la province du Sichuan.

Bibliographie

Ouvrages

1. Collections et recueils

- 巴黎大學北京漢學研究所，漢代畫象全集，二卷，巴黎大學北京漢學研究所，北京，1950

Centre d'Études sinologiques de l'Université de Paris à Pékin, *Huaxiang des Han*, 2 volumes, Centre d'Études sinologiques de l'Université de Paris, Pékin, 1950

- **BEILIN, 1999**

西安碑林，西安碑林全集，199卷

Musée Beilin, *Recueil de la collection du musée Beilin*, 199 volumes

- 山東石刻分類全集編輯委員會，山東石刻分類全集，八卷，山東文化音像出版社，青島出版社，濟南，青島，2013

Comité de rédaction sur les pierres gravées du Shandong, *Pierres gravées du Shandong*, 8 volumes, Shandong wenhua yinxiang chubanshe, Qingdao chubanshe, Jinan, Qingdao, 2013

- 李仁清，中國北朝石刻拓片精品集，三卷，大象出版社，鄭州，2008

LI Renqing, *Estampages des dynasties du Nord en Chine*, 3 volumes, Daxiang chubanshe, Zhengzhou, 2008

- 凌皆兵，朱青生等，漢畫總錄，南陽部分，11-30卷，廣西師範大學出版社，桂林，2013

LING Jiebing, ZHU Qingsheng, *Hanhua*, Partie Nanyang, vol.XI-XXX, Guangxishifandaxue chubanshe, Guilin, 2013

- 劉傳喜，彭興林，中國名碑全集，二十卷，山東美術出版社，濟南，2013

LIU Chuanxi, PENG Xinglin, *Recueil complet des célèbres stèles de Chine*, 20 volumes, Shandong meishu chubanshe, Jinan, 2013

- 劉景龍，龍門石窟造像全集，第1，2，10卷，文物出版社，北京，2002

LIU Jinglong, *Complete Works of Statues in Longmen Grottoes*, vol.1, 2, 10, Wenwu chubanshe, Pékin, 2002

- 龍門石窟紋飾拓片集編輯委員會，龍門石窟紋飾拓片集，文物出版社，北京，2003

Comité pour « A Collection of Rubbings of Patterns and Ornamentations of Longmen Grottoes », *A Collection of Rubbings of Patterns and Ornamentations of Longmen Grottoes*, Wenwu chubanshe, Pékin, 2003

- 吳元真，北京圖書館藏龍門石窟造像題記拓本全編，十冊，廣西師範大學出版社，桂林，2000

WU Yuanzhen, *Zaoxiangtiji des grottes de Longmen conservés par la bibliothèque de Pékin*, 10 volumes, Guangxishifandaxue chubanshe, Guilin, 2000

- 張從軍，黃河下游的漢畫像石藝術，二卷，齊魯書社，濟南，2004

ZHANG Congjun, *L'art des huaxiangshi en aval du fleuve Jaune*, 2 volumes, Qilu shushe, Jinan, 2004

- 中國畫像石全集編輯委員會，中國畫像石全集，八卷
Huangxiangshi de Chine, 8 volumes

- **LAI, 2000**

賴非，中國畫像石全集，第二卷，山東漢畫像石，山東美術出版社，濟南，2000

LAI Fei, *Huaxiangshi de la province du Shandong*, dans la collection: « Huangxiangshi de Chine », vol.2, Shandong keisha chubanshe, Jinan, 2000

- **GAO et alii, 2000**

高文，高成英，中國畫像石全集，第七卷，四川漢畫像石，河南美術出版社，山東美術出版社，鄭州，濟南，2000

GAO Wen, GAO Chengying, *Huaxiangshi de la province du Sichuan*, dans la collection: « Huangxiangshi de Chine », vol.7, Henan keisha chubanshe, Shandong meishu chubanshe, Jinan, Zhengzhou, 2000

- **ZHOU, 2000**

周到，中國畫像石全集，第八卷，石刻線畫，河南美術出版社，鄭州，2000

ZHOU Dao, *Huaxiangshi en lignes creusées*, dans la collection: « Huangxiangshi de Chine », vol.8, Henan keisha chubanshe, Zhengzhou, 2000

- 中國畫像磚全集編輯委員會，中國畫像磚全集，三卷

Huangxiangzhuan de Chine, 3 volumes

2. Livres

En chinois:

- **BAI, 2013**

白謙慎，吳大澂和他的拓工，海豚出版社，北京，2013

BAI Qianshen, *Wu Dacheng et ses estampeurs*, Haitun chubanshe, Pékin, 2016

- **BIBLIOTHÈQUE DE CHINE, 1989**

中國國家圖書館編，北京圖書館藏中國歷代石刻拓本匯編，第7卷，北朝，中州古籍出版社，河南，1989

Bibliothèque nationale de Chine, *Recueil des estampages de pierres gravées conservés à la bibliothèque de Pékin*, vol.7, Les dynasties du Nord, Zhongzhou guji chubanshe, Henan, 1989

• **CHEN et alii, 1813**

陳汝秋，宋鳴琦，威遠縣志，第六卷，1813

CHEN Ruqiu, Song Mingqi, *Chronique du comté de Weiyuan*, vol.6, 1813

• **CHENG, 2008**

程章燦，石刻刻工研究，第三輯，上海古籍出版社，2008

CHENG Zhangsan, *Recherches sur les graveurs de pierre*, volume III, Éditions des livres anciens, Shanghai, 2008

• **CUI, III^e- IV^e siècle**

崔豹，古今注，《四部叢刊三編》中第224冊，宋刊本，三至四世紀

CUI Bao, *Notes sur les choses d'hier et d'aujourd'hui*, dans la collection «Sibucongan sanbian», vol.224, Version de l'époque Song (l'ouvrage a été réalisé entre III^e et IV^e siècle)

(<https://ctext.org/library.pl?if=gb&res=77757&remap=gb>)

• **DUAN, 1977**

端方，石刻史料新編，第十一冊，匋齋藏石記，新文豐出版公司，台灣，1977

DUAN Fang, *Recueil des collections lapidaires de l'atelier Tao*, dans la collection: *Nouvelle édition des sources historiques sur les pierres gravées*, vol.11, Xin Wenfeng chubangongsi, Taiwan, 1977

• **GAO, 1987**

高文，四川漢代畫像石，巴蜀書社，成都，1987

GAO Wen, *Huaxiangshi des Han dans le Sichuan*, Bashu shushe, Chengdu, 1987

• **GONG et alii, 1998**

龔廷萬，龔玉，戴嘉陵，巴蜀漢代畫像集，文物出版社，北京，1998

GONG Tingwan, GONG Yu, DAI Jialing, *Recueil de huaxiang de l'époque Han dans la région de Bashu*, Wenwu chubanshe, Pékin, 1998

• **HE, 2015**

何林英，兩漢碑刻隸書字體研究，中國社會科學出版社，北京，2015

HE Linying, *Recherches sur le style des clercs sur des stèles des Han*, Zhongguo shehuikexue chubanshe, Pékin, 2015

(https://books.google.fr/books?id=pJ58DwAAQBAJ&dq=东汉碑碣形制&hl=zh-CN&source=gbs_navlinks_s)

• **HUANG, 1986**

黃明蘭，洛陽漢畫像磚，河南美術出版社，鄭州，1986

HUANG Minglan, *Huangxiangzhuan de Luoyang*, Henan meishu chubanshe, Zhengzhou, 1986

• **Ji, 1993**

冀亞平，北京圖書館藏畫像拓本匯編，第七冊，北京書目文獻出版社，1993

Ji Yaping, *Recueil des estampages de huaxiang conservés à la bibliothèque de Pékin*, vol.7, Pékin, Beijing shumuwenzian chubanshe, Pékin, 1993

• **JIANG et alii, 2013**

蔣英炬，吳文祺，漢代武氏墓群石刻研究，人民美術出版社，北京，2013

JIANG Yingju, WU Wenqi, *Recherches sur les pierres gravées des sépultures de la famille Wu de l'époque Han*, Renmin meishu chubanshe, Pékin, 2013

• **JIN, 1994**

金申，中國歷代紀年佛像圖典，文物出版社，北京，1994

JIN Shen, *Dictionnaire des images créées bouddhiques chinoises accompagnées de leur date*, Éditions Wenwu, Pékin, 1994

• **LI, 1782**

李時珍，本草綱目，收錄於欽定四庫全書，卷十二，1782

LI Shizhen, *Bencaogangmu*, dans la collection «*Siku quanshu*», vol.12, 1782

• **LI, 2015**

李松儒，战国简帛字迹研究——以上博简为中心，上海古籍出版社，上海，2015

LI Songru, *Recherches sur des ouvrages en bambou ou en tissu des Royaumes combattants-ceux qui sont en bambou sont conservés au musée de Shanghai*, Shanghai guji chubanshe, Shanghai, 2015

https://books.google.fr/books?id=lrjUDwAAQBAJ&dq=戰國墓+墨塊&hl=zh-CN&source=gbs_navlinks_s)

• **LIU, 2003**

劉敦楨，中國古代建築史，中國建築工業出版社，北京，2003年第十六版

LIU Dunzhen, *Histoire de l'architecture dans l'ancienne Chine*, Zhongguo jianzhugongye chubanshe, Pékin, 16^{ème} réédition, 2003

• **LIU, 1368-1644**

劉勰，文心雕龍，卷三，《四部叢刊初編》第2058冊，上海涵芬樓藏明刊本，六世紀初成書

LIU Xie, *Esprit de littérature en dragons ciselés* (Wenxin diaolong), vol. 3, de l'ouvrage «*Sibucongan chubian*», vol. 2058, Version de l'époque Ming de la collection du Hanfenlou de Shanghai. L'ouvrage est daté du début du VI^e siècle.

<https://ctext.org/wenxin-diaolong/zhs>)

• **LIU, 1975**

劉昫，舊唐書，中華書局，上海，1975

LIU Xu, *Ancien Livre des Tang*, Zhonghua shuju, Shanghai, 1975

• **LUO, 2002**

羅二虎，漢代畫像石棺，巴蜀書社，四川，2002

Luo Erhu, *Huaxiangshiguan de l'époque Han*, Bashu, shushe Sichuan, 2002

• **MA, 2008**

馬健君，西安回族民俗文化，西安三秦出版社，2008

MA Jianjun, *Culture et folklore du peuple Hui à Xi'an*, Sanqin chubanshe, Xi'an, 2008

• **OUYANG, 1888**

歐陽修，集古錄跋尾，卷四，朱氏槐廬，1888

OUYANG Xiu, *Jigulu bawei*, vol.4, Zhushihuailu, 1888

(<https://ctext.org/library.pl?if=gb&res=90634&remap=gb>)

• **OUYANG, 1975**

歐陽修，新唐書，中華書局，上海，1975年

OUYANG Xiu, *Nouveau Livre des Tang*, Zhonghua shuju, Shanghai, 1975

• **SHI, 2011**

石祥，杭州丁氏八千樓書事新考，上海古籍出版社，上海，2011

SHI Xiang, *Nouvelles recherches sur le Baqianlou de la famille Ding de Hangzhou*, Éditions des livres anciens de Shanghai, Shanghai, 2011

• **SONG, 1644-1911**

宋應星，天工開物，1644-1911年間出版，法國國家圖書館館藏版本之一

SONG Yingxing, *Traité des industries diverses*, publié entre 1644-1911, version conservée par la Bibliothèque nationale de France

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52505781g/f363.image.double>

• **TONG et alii, 1819**

童誥等輯，欽定全唐文，1819

TONG Gao et alii, *Qinding quantangwen*, 1819

(<https://ctext.org/library.pl?if=gb&res=4486&remap=gb>)

• **WANG, 1805**

王昶，金石萃編，北京大學圖書館藏，1805年成書

WANG Chang, *Recueil des objets épigraphiques de qualité*, conservé par la bibliothèque de l'Université de Pékin, 1805

(<https://archive.org/search.php?query=creator%3A%22%28清%29王昶撰%22>)

• **WANG, 102-167**

王符，潛夫論，四部叢刊初編第334-335冊，江南圖書館藏述古堂宋精寫本，東漢102-167年間成書

WANG Fu, *Commentaires d'un ermite*, tiré de l'ouvrage « *Qinding siku quanshu* », vol. 334-335, Version de l'époque Song du Xugutang, conservée par la bibliothèque de Jiangnan, 102-167 ap.J.C.

(<https://ctext.org/library.pl?if=gb&res=77404&remap=gb>)

• **WANG, 2017**

王惠，中華石文化，浙江工商大學出版社，浙江，2017

WANG Hui, *Culture des pierres en Chine*, Zhejiang gongshangdaxue chubanshe, Zhejiang, 2017
(https://books.google.fr/books?id=4FC8DwAAQBAJ&dq=经幢&hl=zh-CN&source=gbs_navlinks_s)

• **WANG, 1773**

王溥, 唐會要, 欽定四庫全書本, 第100卷, 1773

WANG Pu, *Règles essentielles des Tang*, dans la collection « Qingding siku quanshu », vol.100, 1773
(<https://ctext.org/library.pl?if=gb&res=239&remap=gb>)

• **WEI, 1965**

衛聚賢, 中國考古學史, 商務印書館, 台灣, 1965

WEI Juxian, *Histoire de l'archéologie chinoise*, Shangwu yinshuguan, Taiwan, 1965

• **WEI, 1940**

韋應物, 韋蘇州集, 商務印書館, 台灣, 1940年

WEI Yingwu, *Recueil de Wei Suzhou*, Shangwu yinshuguan, Taiwan, 1940

• **WEI, 1973**

魏徵, 隋書, 中華書局, 上海, 1973年

WEI Zheng, *Livre des Sui*, Zhonghua shuju, Shanghai, 1973

• **WEN, 1955**

聞宥, 四川漢代畫像選集, 群聯出版社, 上海, 1955

WEN You, *Recueil de huaxiang de l'époque Han provenant de la province du Sichuan*, Qunlian chubanshe, Shanghai, 1955

• **WU, 2005**

巫鴻, 禮儀中的美術, 上, 生活·讀書·新知三聯書店, 北京, 2005

WU Hong, *L'art dans le rituel*, volume I, Joint Publishing, Pékin, 2005

• **WU, 2018**

巫鴻, 武梁祠, 生活·讀書·新知三聯書店, 北京,

Wu Hong, *Wuliang ci*, Joint Publishing, Pékin, 1^{re} édition en 2015, 3^e réimpression en 2018

• **WU, 2010**

烏志鴻, 西安清真寺古碑選註, 銀川寧夏人民出版社, 銀川, 2010

WU Zhihong, *Annotation d'une sélection de stèles anciennes des mosquées de Xi'an*, Ningxia renmin chubanshe, Yinchuan, 2010

• **XIN, 2000**

信立祥, 汉代画像石综合研究, 文物出版社, 北京, 2000

XIN Lixiang, *Recherches synthétiques des huaxiangshi de l'époque Han*, Wenwu chubanshe, Pékin, 2000

• **XU, 2018**

徐海容, 唐代碑志文研究, 中华书局, 北京, 2018年

XU Hairong, *Recherches sur des inscriptions des bei de la dynastie Tang*, Zhonghua shuju, Pékin, 2018

• **XU, 1982**

徐珂, 清稗類鈔選, 著述類, 鑒賞類, 阮文達家廟藏器, 書目文獻出版社,北京 1982

XU Ke, *Qing baileichao : Zhushulein Jianshanglei*, collection du Ruan Wenda, Shumu wenxian chubanshe, Pékin, 1982

• **XU, 1845**

徐宗幹, 濟州金石誌, 徐氏, 1845, 哈佛大學, 数字化处理时间: 2008年7月11日

XU Zonggan, *Recueil épigraphique de la région de Jizhou*, Éditions Xushi, 1845. L'Université de Harvard a numérisé ce recueil le 11 juillet 2008

(https://books.google.fr/books?id=3oEpAAAAAYAAJ&dq=萌山真武廟&hl=zh-CN&source=gbs_navlinks_s)

• **YI, 2020**

佚名, 石橋五百尊羅漢像, 文物出版社, 北京, 2020

Anonyme, *Images des cinq cents Arhat de Shiqiao*, Éditions Wenwu, Pékin, 2020

• **ZHAO, 2019**

趙超, 中國古代石刻概論, 2019, 中華書局, 上海, 2019, version du Kindle

ZHAO Chao, *Pierres gravées dans l'ancienne Chine*, Zhonghua shuju, Shanghai, 2019, version du Kindle

• **ZHAO, 2017**

趙力光, 風雨滄桑九百年: 圖說西安碑林, 西北大學出版社, 2017, 第三卷, 《碑石(中唐—民国)》

Zhao Liguang, « Illustration de 900 ans d'histoire du musée Beilin », *Pierres gravées, du milieu de la dynastie Tang à la période de la République de Chine*, vol.3, Éditions de l'Université Xibei, 2017

• **ZHOU, 2004**

周佩珠, 傳拓技藝概說, 人民美術出版社, 北京, 2004年

ZHOU Peizhu, *Technique de l'estampage*, Renmin meishu chubanshe, Pékin, 2004

• **ZHOU, 2019**

周文翰, 中國藝術收藏史, 商務印書館, 北京, 2019

ZHOU Wenhan, *Histoire de la collection d'art chinois*, Shangwu yinshuguan, Pékin, 2019

• **ZHU, 1992**

朱錫祿, 嘉祥漢畫像石, 山東美術出版社, 濟南, 1992年

Zhu Xilu, *Huaxiangshi de l'époque Han dans le comté de Jiangxiang*, Shandong meishu chubanshe, Jinan, 1992

En Français:

• **CHAVANNES, 1893**

Édouard CHAVANNES, *La sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han*, Éditeur Ernest Leroux, Paris, 1893

• **CHAVANNES, 1903**

Édouard CHAVANNES, *Les Deux plus anciens spécimens de la cartographie chinoise*, Imprimeur-éditeur F-H. Schneider, Hanoi, 1903

• **CHAVANNES, 1909**

Édouard CHAVANNES, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*, Éditeur Ernest Leroux, Paris, 1909
Planches Deuxième partie CCLXXXVII à CCCCLXXXVIII

• **CHAVANNES, 1913**

Édouard CHAVANNES, *Mémoires concernant l'Asie orientale : (Inde, Asie centrale, Extrême-Orient)*, tome 1, Éditeur Ernest Leroux, Paris, 1913

• **SEGALEN, 1995**

Victor SEGALEN, *Oeuvres complètes*, sous la direction d'Henry Bouillier, Tome 2, Cycle archéologie et sinologie, Éditions Robert Laffont, Paris, 1995

• **SIREN, 1925**

Osvald Sirén, *Chinese Sculpture from the Fifth to the Fourteenth Century*, Hacker Art Books de New York, 1925

Articles et périodiques

En Chinois:

• **CHEN, 2004**

陳亮, 武氏祠研究綜述, 中國漢畫學會第九屆年會論文集, 山東, 2004
CHEN Liang, Recherches générales sur les *citang* de la famille Wu, *Recueil des articles de la neuvième conférence de l'association sur les huaxiang de l'époque Han en Chine*, Shandong, 2004

• **DOU, 2012**

竇淑梅, 淺談拓片技術及其制作方法, 中原文物, 河南博物院, 鄭州, 2012年, 第2期
DOU Shumei, Sur la technique d'estampage et les manières d'estamper, *Zhongyuan wenwu*, vol. 2, Henan bowuyuan, Zhengzhou, 2012

• **FENG, 2005**

馮卓慧, 中國古代關於慎刑的兩篇稀有法律文獻, 勸慎刑文(並序)及慎刑箴碑銘注譯, 法律科學

(西北政法學院學報)，西安，2005，第三期

FENG Zhuohui, Articles exceptionnels sur la Chine ancienne, note sur *Quanshenxingwen* et *Shenxingzhen*, *Falvkexue*, vol.3, Northwest University of Political Science and Law, Xi'an, 2005

• **GAO et alii, 2004**

高文，王錦生，四川新津縣漢代畫像石棺上之新發現（二），中國漢畫學會第九屆年會，山東，2004
GAO Wen, WANG Jinsheng, Nouvelles découvertes sur des huaxiang des cercueils de l'époque Han dans le comté du Xinjin au Sichuan, partie 2, 9^{ème} réunion de l'association des *huaxiang* de l'époque Han en Chine, Shandong, 2004

• **GUO, 2008**

郭玉海，試論傳拓的歷史角色與地位，故宮學刊，2008年，第四輯
GUO Yuhai, Réflexion sur le rôle et le statut historique de la technique de l'estampage, *Gugong xuekan*, vol.4, 2008

• **GUO, 2014**

郭玉海，響拓、穎拓、全形拓與金石傳拓之異同，故宮博物館院刊，2014年，第一期
GUO Yuhai, Différence et similitude entre les techniques d'estampage : Xiangta, Yingta, Quanxingta et la technique normale pour l'épigraphie, *Gugong bowuyuan yuankan*, vol.1, 2014

• **JIANG, 2010**

姜彥文，四川漢代石棺六博畫像藝術初步研究，中國漢畫學會第十二屆年會論文集，中國國際文化出版社，香港，2010
JIANG Yanwen, Recherche des images du *shiguan* sur l'art du jeu de *liubo* à l'époque Han dans la province du Sichuan, *Recueil des articles de la XII^e conférence annuelle de l'association des images des Han de Chine*, Zhongguo guoji wenhua chubanshe, Hongkong, 2010

• **JIANG et alii, 1981**

蔣英炬，吳文祺，武氏祠畫像石建築配置考，考古學報，中國社會科學院考古研究所，北京，1981年，第二期

JIANG Yingju, WU Wenqi, Recherches sur l'organisation des pierres dans l'architecture des *citang* de la famille Wu, In: *Kaogu xuebao*, vol.2, The Institute of Archaeology, Chinese Academy of Social Sciences (IA CASS), Pékin, 1981

• **LI, 2007**

李健超，《长安志》纠谬，汉唐两京及丝绸之路历史地理论集，西安三秦出版社，2007
LI Jianchao, « Correction de la Chronique Chang'an », *Recueil d'articles sur des questions historiques et géographiques de la Route de la soie et des capitales des Han et des Tang*, Sanqin chubanshe, Xi'an, 2007 (http://www.sxlib.org.cn/dfzy/sczl/wwwgip/yj/201808/t20180806_928601.html)

• **LI, 2002**

李舉綱, “昭陵六駿碑” 研究, 碑林集刊, 西安, 2002

LI Jugang, Recherche sur les six coursiers du mausolée Zhaoling, In: « *Recueil du musée Beilin* », Xi'an, 2002

• **LI et alii, 2006**

李舉綱, 馬驥, 淺說昭陵六駿原石拓本, 收藏家, 2006年第8期

Li Jugang, MA Ji, Réflexion sur les estampages venant des pierres originales des six coursiers du mausolée Zhaoling, *Le collectionneur*, vol.8, 2006

• **LI, 2012**

李玉珉, 南北朝彌勒圖像與信仰, 故宮學術季刊, 第三十卷第二期, 民國一百一年冬季, 國立故宮博物院, 台灣

LI Yumin, Image et croyance de Maitreya dans les dynasties du Sud et du Nord, *Revue trimestrielle du musée national du Palais de Taiwan*, Taiwan, N°2, vol.30, 2012

• **LI, 2009**

李興華, 西安伊斯蘭教研究(上), 回族研究, 2009年第4期

LI Xinghua, « Recherches sur l'islamisme à Xi'an », partie 1, *Journal des études sur la minorité musulmane des Hui*, vol.44, 2009

• **LING, 2006**

林沁臻, “內經圖”拓片研究, 中醫藥文化, 上海, 2006年, 第三期

LIN Qinzen, Recherche sur l'estampage « *neijingtu* », *Zhongyiyao wenhua*, vol.3, Shanghai, 2006

• **LIU, 1997**

劉淑芬, 經幢的形制、性質和來源——經幢研究之二, 中央研究院歷史語言研究所集刊, 第六十八本, 中央研究院歷史語言研究所, 台灣, 1997

LIU Shufen, Recherche sur les *jingchuang* – forme, nature et origine, Recueil de l'Academia Sinica, vol.68, Academia Sinica, Taiwan, 1997

(http://ccbs.ntu.edu.tw/FULLTEXT/JR-MAG/nx83543.htm#_ftn1)

• **LUO, 2003**

羅宏才, 昭陵六駿藍本、仿繪、仿刻、拓本、模制及相關問題的研究, 碑林集刊, 西安, 2003年

LUO Hongcai, Recherche sur les reproductions (manuscrit original, copie picturale, copie sculpturale, estampage, moule) des six coursiers du mausolée Zhaoling, *Recueil du musée Beilin*, Xi'an, 2003

• **LUO, 2009**

羅宏才, 葉語半園, 收藏家, 北京, 2009年09期

LUO Hongcai, Ke Xinnong and his Studies of Bronzes and Stones, In: *Le collectionneur*, vol.9, Pékin, 2009

• **PEI, 2000**

裴建平, 昭陵六駿被盜再考, 文博, 2000 (03)

PEI Jianping, Nouvelles recherches sur la perte de six coursiers du mausolée Zhaoling, *Journal Wenbo*, vol.3, 2000

• **RUI, 2002**

芮傳明，古代名稱號語原考，《暨南史學》第1輯，2002年11月版

RUI Chuanming, Recherche sur les nominations anciennes, In: «*Journal historique de Chinan*», vol.1, novembre 2002

• **TENG, 1937**

騰固，南陽漢畫像石刻之歷史的及風格的考察，張菊生先生七十生日紀念論文集，上海商务印书馆，1937

TENG Gu, Recherches sur l'histoire et le style des pierres gravées de l'époque Han dans la région de Nanyang, *Recueil d'articles commémorant le soixante-dixième anniversaire de Zhang Jusheng*, Shanghai shangwu yinshuguan, Shanghai, 1937

• **WANG, 2019**

王煜，漢墓天門圖像及相關問題，原文發表於《考古》2019年第6期，北京，第94-104頁

WANG Yu, Recherche sur la représentation de la porte céleste dans les tombeaux des Han, paru dans *Kaogu*, vol.6, Pékin, 2019, p.94-104

• **YUAN, 2005**

袁曙光，四川漢畫像磚概論，中國畫像磚全集，四川漢畫像磚，四川美術出版社，2005年，第18頁

YUAN Shuguang, Introduction sur les *huaxiangzhuan* de l'époque Han dans la province du Sichuan, *Huangxiangzhuan de Chine*, Sichuan meishu chubanshe, 2005, p.18

• **YUAN, 2019**

袁玉紅，石刻拓片與傳拓，新華書目報，2019年8月23日，第58-62頁

YUAN Yuhong, Estampage des pierres gravées et technique d'estampage, *Xinhua shumubao*, le 23 août 2019, p.58-62

Version de la bibliothèque nationale et numérique de Chine :

<http://www.nlc.cn/newhxjy/wjsy/wjls/wjqcsy/wjd27q/d27qjycx/201011/P020101124377119176906.pdf>

• **ZHANG P, 2014**

張鵬：穿越古今的逐夢之旅——《六駿圖》研究，2011年度教育部人文社會科學研究規劃基金項目“遼金皇家藝術工程研究”階段性成果，2014

ZHANG Peng, Un voyage traverse le temps pour poursuivre le rêve - Recherche sur « l'image des six coursiers », Projet de recherche artistique du Ministère de l'Éducation, 2014

(<http://www.cafa.com.cn/figures/article/details/816032>)

• **ZHANG Y, 2014**

張宇，唐碑形制與碑碣制度之關係考，榮寶齋，北京，2014年1月刊

ZHANG Yu, Recherche sur le système et le canon des stèles de la dynastie Tang, *Rongbaozhai*, vol.1, Pékin, 2014, p.24

(<http://www.namoc.org/xwzx/hzmt/2014/rbz/rbz201401/>)

• **ZHEN, 2008**

鄭先興，論漢代的伏羲女媧信仰(上)，寧夏師範學院學報，2008年4月，第29卷，第2期，第60頁

ZHENG Xianxing, Discussion sur la croyance en Fuxi et en Nvwa, partie.1, *Journal de l'École normale de Ningxia*, vol.29, N°2, 2008, p.60

• **ZHU, 2009**

朱海濱，民間信仰-中國最重要的宗教傳統，江漢論壇，湖北，2009卷3期，第68-74頁

ZHU haibin, Croyances folkloriques-la tradition religieuse la plus importante en Chine, *Forum Jianghan*, Hubei,

vol.3, 2009, p.68-74

En Français:

• **BIZAIS, 2005**

Marie BIZAIS, Formes signifiantes dans le *Wenxin diaolong* 文心雕龍 de Liu Xie 劉勰, In: *Études chinoises*, n°24, 2005, p.249-267
(www.persee.fr/doc/etchi_0755-5857_2005_num_24_1_1361)

• **BUSSOTTI, 2018**

Michela BUSSOTTI, L'encre de Chine
<https://heritage.bnf.fr/france-chine/fr/encre-article>

Mémoires et thèses

En chinois:

• **DONG, 2005**

董立軍, 中國古代造像史綱, 中國藝術研究院, 博士論文, 2005
DONG Lijun, *Histoire de l'image créée dans la Chine ancienne*, Chinese National Academy of Arts, thèse de doctorat, 2005

• **HE, 2010**

何亞宜, 中國中古佛教造像活動, 台灣國立政治大學, 歷史學系碩士論文, 2010
HE Yayi, *Activités sur l'icône créée bouddhique à l'époque médiévale en Chine*, mémoire de Master en histoire, 2010, National Chengchi University, Taiwan

• **WANG A, 2017**

王愛民, 長清區孝堂山漢代石祠畫像的內容及藝術風格研究, 山東藝術學院, 藝術學理論碩士學位論文, 2017

WANG Aimin, *A Study on the Content and Artistic Style of the Stone Reliefs in the Han dynasty in Xiaotangshan in Changqing District*, Université d'art de Shandong, mémoire de Master en théorie artistique, 2017

• **WANG, 2012**

王文廣, 中國古代碑之設計, 蘇州大學, 設計藝術學, 博士論文, 2012年
WANG Wenguang, *Design des stèles dans l'ancienne Chine*, Université de Suzhou, thèse de doctorat en art du design, 2012

• **ZHANG, 2018**

張凱麗, 漢代畫像石鋪首銜環圖像類型研究, 碩士論文, 華東師範大學, 2018
ZHANG Kaili, *Recherches sur les représentations du pushou xianhuan dans les huaxiangshi des Han*, mémoire de Master des Beaux-arts, École normale de l'est de la Chine, 2018

En Français:

• **GENEVOIS, 2019**

Ambre GENEVOIS, *Gaston Jessé-Curély, diplomate, collectionneur et donateur*, École du Louvre, mémoire d'étude de Master 1, 2019

• **ROBIN, 2019**

Julie ROBIN, *Léon et Marie-Madeleine Wannieck, L'art chinois au musée*, École du Louvre, mémoire d'études de Master 1, 2019

• **CHASSAING, 2005**

Pauline CHASSAING, *État de stèle, empreinte de Chine. Itinéraire d'un estampage donné par Victor Segalen au musée Cernuschi. Impact de différentes méthodes de doublages sur la tridimensionnalité du papier*, mémoire de fin d'études, 2005

• **DAVOLI, 2008**

Silvia DAVOLI, *Henri Cernuschi, un humaniste classique et moderne : sa vie, son œuvre et ses collections*, Université de Reims Champagne-Ardenne, thèse de doctorat en histoire, 2008

Sitographie

<http://www.lib.berkeley.edu/EAL/stone/rubbings.html>,

<https://library.wustl.edu>

<https://ndweb.iis.sinica.edu.tw/~bronze/index.htm>

https://library.wustl.edu/units/ea/spec_col/taizong-horses/

<https://asia.si.edu>

<https://www.penn.museum>

<http://museum.sinica.edu.tw>

<https://colbase.nich.go.jp/?locale=ja>

<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/stele#definitions>

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/stèle/74573>

<https://www.dpm.org.cn/Home.html>

<http://dict.revised.moe.edu.tw/cbdic/index.html>