



HAL
open science

“ Livres d’encres. À propos de deux albums illustrés et d’autres ouvrages chinois sur les encres de la fin du **XVIe siècle** ”

Michela Bussotti

► **To cite this version:**

Michela Bussotti. “ Livres d’encres. À propos de deux albums illustrés et d’autres ouvrages chinois sur les encres de la fin du XVIe siècle ”. Nouvelle revue du XVIe siècle, 1998, 16 (1), pp.117-142. hal-03418380

HAL Id: hal-03418380

<https://hal.science/hal-03418380v1>

Submitted on 7 Nov 2021

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.

LIVRES D'ENCRE

A propos de deux albums illustrés et d'autres ouvrages sur les encres chinoises de la fin du XVI^e siècle

«... un'altra arte..., molto pregiata, è il fare intenta negra, la quale loro fanno in panetti di fumo [e] di olio, come la nostra intenta da stampare. E... loro sono molto dati allo scrivere questa sua lettera, et un buon scrittore è in grandissima stima...; per questo l'intenta è molto stimata... »

(Matteo Ricci)

L'association des mots « encre » et « Chine » fait naturellement penser aux peintures monochromes de paysages brumeux, aux gestes savants du calligraphe traçant des caractères d'un noir brillant. Cependant, ces quelques pages ne traitent pas d'albums de peintures ou de calligraphies. Il ne sera non plus question de l'encre liquide, généralement destinée à l'imprimerie, car les lettrés chinois n'ont jamais accordé d'importance à ce type de produit¹.

Dans l'« Empire du milieu », l'encre était le plus souvent préparée en pains modelés et séchés, pour en faciliter la conservation en évitant les problèmes d'évaporation. Juste avant l'usage, la quantité de produit nécessaire était préparée en frottant l'encre solide sur un encrier (pierre à encre, *yan*) mouillé, en prenant soin de maintenir l'encre verticale et de ne pas trop appuyer, pour ne pas endommager la surface de la pierre utilisée comme encrier².

¹ Nous pouvons par contre lire à ce propos des notes rédigées en français par le Père du Halde au début du XVIII^e siècle: « L'encre dont on se sert pour imprimer, est liquide, & est bien plutôt prête, que celle qui se vend en bâtons. Pour la faire, il faut prendre de la suie, la bien broyer, l'exposer au Soleil, & la passer par un tamis; plus elle est fine, & meilleure elle est. Il faut la détremper avec de l'eau-de-vie jusqu'à ce qu'elle devienne comme de la colle, ou comme de la bouillie épaisse, prenant garde que la suie ne se mette en grumeaux. Après cette façon, on y ajoute de l'eau autant qu'il faut [...] Enfin pour empêcher qu'elle ne s'attache aux doigts, on y ajoute un peu du colle de bœuf. » Père du Halde, *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise*, Paris, chez P.G. Le Mercier, 1735, vol. 2, p. 251.

² Les pierres à encre chinoises frappèrent l'attention du père Matteo Ricci: «...Della quale usano con acqua sfregando quei pani sopra i loro calamari, che sono

L'encre solide fut depuis l'antiquité l'objet d'attentions particulières, collectionnée au moins à partir du X^e siècle, et le sujet de nombreux ouvrages, de l'époque Song (960-1279) jusqu'à nos jours. Elle était un des « quatre trésors du studio des lettrés » (*wenfang sibao*)³ avec le papier, les pinceaux et les pierres sur lesquels les encres étaient dissoutes. Son histoire est donc bien documentée: un grand nombre de noms de producteurs et de collectionneurs d'encres ont été ainsi conservés⁴. De fait, l'attention réservée à l'encre du fait qu'elle était le produit indispensable à l'écriture, la calligraphie et la peinture, fut également reportée sur les fameux bâtonnets. Ils devaient être durs et parfumés. On les conservait avec soin, pour préserver toutes les qualités de l'encre. Précieux, ces bâtonnets étaient souvent décorés par des motifs typiques de l'art et de la civilisation chinois.

Les encres devinrent ainsi des objets chargés d'histoire, de valeurs culturelles et esthétiques, de significations symboliques et spirituelles. En disposer, c'était une façon de posséder tout cela. Elles étaient donc indispensables sur les tables des lettrés, des fonctionnaires, des membres du clan impérial et, aux environs de la fin des Ming (1368-1644), sur celles de toute personne fortunée ayant des prétentions culturelles. Certaines encres demeuraient le privilège des gens du palais. Mais elles n'étaient pas exclusivement des objets réservés à quelques privilégiés, car les nombreuses publications de l'époque laissent à penser que ce produit bénéficiait d'une large circulation et d'un important marché.

lamina di pietra molto dura e liscia. E dipoi scrivono, non con penna, ma col pennello di peli di lepre. E di questi calamari di pietre e pennelli da scrivere vi sono anco molti artigiani, che non fanno altra cosa che questa; e costano i buoni assai bene»; cf. *Fonti Ricciane. Documenti originali concernenti Matteo Ricci e la storia delle prime relazioni tra l'Europa e la Cina (1579-1615)*, édité et commenté par Pasquale d'Elia, Roma, La libreria dello stato, 1942, p. 34, 47. Pour une ancienne traduction française (avec quelques infidélités) du texte de Matteo Ricci, voir le Père N. Trigault, *L'expédition chrétienne en la Chine entreprise par les pères de la Compagnie de Jésus tirée des commentaires du Père Mathieu Riccius*, Paris, Imprimerie de Pierre le Mur, 1618, p. 36.

³ Sur ces objets existe une riche littérature, dont le très célèbre *Wenfang sipu* (Les quatre recueils du studio des lettrés) de Su Yijian (deuxième moitié du X^e siècle), *Congshu jicheng*, Shanghai, 1939.

⁴ La fabrication de l'encre n'est pas d'une grande complexité et les lettrés pouvaient même en faire à domicile. Cela peut avoir contribué à faire des encres des objets plus importants que d'autres produits artisanaux et à stimuler une littérature spécifique.

LA PRODUCTION D'ENCRE ET LA PRÉFECTURE DE HUI

L'histoire commence au X^e siècle, pendant les désordres qui bouleversaient la Chine après l'éclatement de l'empire des Tang (618-907). Li Chao de Yizhou (première moitié du X^e siècle) quitta le nord du pays pour s'établir dans le territoire de She, un district de la préfecture de Hui (Huizhou), dans le sud de l'actuelle province de l'Anhui. Avec son fils Li Tinggui (deuxième moitié du X^e siècle) et d'autres membres de la famille, ils devinrent les producteurs d'encre les plus célèbres de l'histoire chinoise⁵, en partie grâce à cette terre où ils trouvèrent les meilleurs pins pour faire de la suie. Leur encre, brillante, dure et inaltérable dans l'eau, était conservée sous forme de bâtonnets à l'aspect assez simple⁶. En dehors des Li, d'autres clans de producteurs d'encre étaient actifs dans la région pendant la dynastie Song (960-1279). Les produits locaux, parfois très raffinés, étaient très appréciés et envoyés en tribut à la cour⁷.

On connaît de nombreux noms de producteurs d'encre actifs au début de la dynastie mongole des Yuan (1277-1367)⁸, mais c'est surtout à partir de la deuxième moitié de la dynastie Ming (1368-1644) que la production d'encre, dans l'Anhui, entra dans une autre phase de grand développement. Selon certains spécialistes, il existait deux centres pour la production d'encres : Xiuning (un district de Huizhou) et, plus important, She. La production de She débuta avec Fang Zheng (1465-1521) et ses proches. Luo Xiaohua fut actif pendant l'ère *jiajing* (1522-1567). La génération suivante put assister à la compétition de deux producteurs de She, Cheng Dayue, nom public (*zi*) Junfang (1541-1616), et son ex-apprenti Fang Yulu (1570-1619), qui publièrent chacun un ouvrage illustré sur les encres, l'*Album d'encres du Sieur Fang* (*Fangshi mopu*) et le *Jardin d'encres du Sieur Cheng* (*Chengshi*

⁵ Au sujet de cette famille, la bibliographie est infinie; voir par exemple *Xin'an zhi* (Monographie locale de Xin'an, Xin'an étant un ancien nom de Huizhou) de 1175, réédition de 1888 dans le recueil *Zhongguo fangzhi congshu, Huazhong difang*, Taïpei, 1974, pp. 652-657, 660, 664.

⁶ Li Xiaomei, *Mopu fashi* (Manuel d'encres, formes et techniques, fin du XI^e siècle), cité par Shi Gufeng, *Huizhou momo diaoke yishu* (Ink Mold Engraving of Huizhou), dans *Anhui yilin congshu*, Hefei, Huangshan shushe, 1985, p. 1.

⁷ Cf. *Xin'an zhi*, 1175, p. 657.

⁸ Parmi eux, le plus célèbre est Zhu Wanchu; cf. Li Minghui et Mu Xiaotian, *Zhongguo Anhui wenfang sibao* (Les quatre trésors du studio des lettrés de la région de l'Anhui en Chine), Hefei, Anhui kexue jishu chubanshe, 1983, p. 66.

moyuan). Au début du XVII^e siècle, Fang Ruisheng publia un troisième ouvrage illustré sur les encres, *La mer d'encres (Mohai)*⁹.

Parallèlement à une telle activité, quelques modifications furent introduites dans les procédés pour la production de l'encre. A la place de la suie de pin, se répandit un autre type de substance, le noir de fumée, obtenu en brûlant des huiles animales et surtout végétales par des procédés plus économiques et simples que pour la suie. Le Sud de l'Anhui était un centre de production de l'huile d'abrazin, *tongyou*¹⁰, l'huile végétale la plus utilisée pour l'encre. Il est donc probable qu'à cause de la déforestation des forêts de pins – un bois depuis longtemps commercialisé par les gens de la région –, l'huile a été de plus en plus employée¹¹.

Mais surtout, les encres qui avaient été d'abord décorées avec des dessins et des calligraphies, furent par la suite créées dans des moules de formes particulières avec des dessins et des inscriptions gravées.¹² L'utilisation de ces moules, qui permet de préparer un bâtonnet décoré en relief ou en creux en une seule opération, semble avoir commencé sous les Ming¹³. Cette technique était une spécialité des artisans de Huizhou, particulièrement habiles dans la gravure des bois durs des moules.

⁹ De nombreux autres noms de producteurs sont connus pour la dynastie Qing (1644-1911); *ibid.*, les Ming, pp. 67-81 et les Qing, pp. 81-91.

¹⁰ On produisait de l'huile de *tong* dans les préfectures de Taiping – cf. *Taiping fuzhi* (Monographie locale de la préfecture de Taiping) de 1663, réédition de 1903, *Zhongguo fangzhi congshu, Huazhong difang*, p. 193, *juan* 13, f.9a et p. 209, *juan* 13, f.42b – et de Huizhou, encore récemment; cf. *Shexian zhi* (Monographie locale du district de She) de 1937, *Zhongguo fangzhi congshu, Huazhong difang*, 1975, p. 421. Les principaux centres de production de cette huile étaient deux districts de Huizhou, Wuyuan et Qimen; cf. *Huizhou fuzhi* (Monographie locale de la préfecture de Huizhou) de 1502, *Tianyi ge zang Mingdai fangzhi xuankan*, Shanghai, Guji chubanshe, 1964, p. 70, *juan* 2, f. 51b.

¹¹ John Winter, «Preliminary Investigations on Chinese Ink in Far Eastern Paintings», *Archaeological Chemistry, Advances in Chemistry Series* 138, winter 1974, pp. 209-210. Mais cette opinion ne fait pas l'unanimité puisque, selon certaines sources, la suie de pin restait la matière première la plus utilisée (9/10) pour l'encre; cf. Song Yingxing, *Tiangong kaiwu* (Les créations de l'homme et de la nature) de 1637, Shanghai, Zhonghua shuju, 1959, fasc. 3, p. 44a.

¹² L'encre était d'abord battue et travaillée à la main afin de rendre la pâte mal-léable pour les moules gravées en creux. Ensuite, les encres sorties des moules étaient séchées et vieillies pendant quelques années. Les phases de la production de l'encre selon la méthode en usage au début des Ming (1368-1644) sont décrites dans le *Mofa jiyao* (Précis des techniques [pour la fabrication] de l'encre) de Shen Jisun (fin XIV^e siècle), traduit en français par Maurice Jametel, *L'encre de Chine, son histoire et sa fabrication*, Paris, Ernest Leroux, 1882.

¹³ Shi Gufeng, 1985, *op. cit.*, p. 1.

Toutes ces données nous paraîtront plus significatives une fois replacées dans le contexte de la culture et la société de la préfecture de Hui. Ses habitants sont renommés en Chine depuis plusieurs siècles comme étant des marchands talentueux qui, dans quelques cas, arrivèrent à accumuler des richesses considérables. Ils étaient aussi connus pour leur habileté d'artisans, célèbres surtout pour la gravure du bois, mais aussi de la pierre et d'autres matériaux. Par ailleurs, le grand nombre de candidats originaires de cette région reçus depuis la fin de l'époque Song aux examens ouvrant l'accès à la fonction publique, et ainsi au pouvoir, est remarquable. Enfin, il n'est pas inutile de rappeler que dans l'histoire et l'organisation sociale de Huizhou, les clans (grandes familles ou lignages) jouèrent toujours un rôle fondamental. Dans les familles les plus fortunées, certains se consacraient au commerce, permettant à d'autres de faire des études pour devenir ensuite des fonctionnaires. En autres termes, ces gens avaient compris que la richesse nécessitait de la culture pour conquérir le pouvoir et que le partage des tâches et des rôles était la façon plus facile pour assurer le succès d'un clan.

Nous n'aurons pas la possibilité d'examiner ici les causes de ces développements et ces organisations sociales¹⁴. Cependant, à partir de quelques données, nous pouvons constater que l'agriculture n'était pas l'activité la plus importante de la préfecture, par ailleurs renommée pour ses montagnes et ses forêts. Il n'est pas étonnant que l'artisanat se soit développé, probablement favorisé par le système des grandes familles, dont certaines branches se consacraient, de génération en génération, à une même activité. De plus, le Sud de l'Anhui n'était pas renommé dans tout l'empire que pour ses encres, mais aussi pour d'autres « trésors de lettrés », les papiers précieux et les pierres à encre. Ces produits confirment la vocation culturelle des gens de Hui.

Il faut enfin parler d'une autre activité pour laquelle la préfecture est souvent citée: l'édition. Très probablement pour répondre aux nécessités d'un système éducatif organisé et d'une société « consommatrice » de livres, cette activité se développa dès la fin des Song (960-1279) et elle était encore importante jusqu'au milieu des Qing (1644-1911). Cependant, on fait débiter l'âge d'or de l'édition de Hui dans les années 1580, quand éditeurs et graveurs locaux décidèrent d'enrichir leurs livres d'illustrations de plus en plus nombreuses, dans un style raffiné et pictural. Ce phénomène artistique et éditorial continua

¹⁴ Un travail important à ce propos est celui de Harriet T. Zurndorfer, *Change and Continuity in Chinese Local History, The Development of Hui-chou Prefecture 800 to 1800*, Leiden, E.J. Brill, 1989.

jusqu'à la moitié du siècle suivant, tandis que les artisans de Hui émigraient vers les grandes villes de la Chine centre-orientale en imposant leur façon de publier et d'illustrer. Les albums d'encre illustrés restèrent cependant une spécificité de Huizhou.

DU RIFIFI CHEZ LES PRODUCTEURS D'ENCRE

Dans son *Etude sur l'encre (Mokao)* Jiang Shaoshu (XVII^e siècle) raconte que Fang Yulu et Cheng Junfang rivalisaient pour maîtriser la fabrication d'encre à Huizhou. Fang recruta des « mains célèbres » pour les dessins reproduits dans son *Mopu* (Album d'encre). En réponse, Cheng publia le *Moyuan* (Jardin d'encre). Les deux compilations des motifs décoratifs d'encre devinrent par la suite des objets d'art et de plaisir. Mais leur rivalité ne se limitait pas aux encres. Alors que Fang Yulu était encore d'un rang modeste, il apprit les méthodes de fabrication de l'encre chez Junfang, où il trouva hospitalité et nourriture. Cheng avait une concubine très belle. Le jour où sa femme, par jalousie, la chassa, Fang envoya une entremetteuse pour transmettre ses propositions à la jeune répudiée. Aussi Cheng l'attaqua-t-il en justice devant les autorités civiles, et ce fut la fin de leur amitié. Peu après, Cheng fut accusé d'homicide et finit en prison : Fang est soupçonné d'être le responsable de cette situation¹⁵. Telle est une version connue de l'histoire de la compétition entre un maître et son ex-disciple, notamment pour la convoitise d'une femme.

La vie de Cheng Dayue semble par ailleurs avoir été très mouvementée¹⁶. Venant d'une famille de marchands, il acheta le droit d'entrée à l'Université de la Capitale à 23 ans. Dans les années suivantes, il fit de nombreux voyages entre sa préfecture d'origine et la capitale. En 1593, il était à nouveau à Pékin, pour acheter une charge de bas niveau à la cour du cérémonial d'Etat (Honglu si dianke), puis encore en 1605-1606 quand il rencontra le jésuite Matteo Ricci (1552-1610).

¹⁵ Cf. Jiang Shaoshu, *Mokao, Yunshi zhai bitan* (Notes au fils du pinceau de l'atelier Yunshi), *juanxia, Congshu jicheng*, 1937, pp. 31-32. A ce sujet, voir aussi Yin Runsheng, « Pinglun Fang Yulu yu Cheng Junfang liangjia modian » (Remarques sur les deux ateliers d'encre de Fang Yulu et Cheng Junfang), *Gugong bowuyuan yuankan*, 1981, 4, pp. 44-48.

¹⁶ Cf. les notes attribuées à Wang Zhongmin, citées dans la préface de Zhou Shaoliang (1990) au fac-similé du *Chengshi moyuan*, Pékin, Zhongguo shudian, 1990 (malheureusement les sources utilisées par Wang ne sont pas données). Voir aussi les biographies des deux personnages dans Goodrich, Luther Carrington et Fang Chaoying, *Dictionary of Ming Biography 1368-1644*, New York, Columbia University Press, 1976, pp. 212-215, 438-439.

Ce dernier, en Chine de 1583 environ à sa mort, était connu sous le nom chinois de Li Madou. Selon les témoignages de Ricci, Cheng Dayue se présenta à lui à la fin de 1605, introduit par une lettre de Zhu Shilin de Nankin (docteur en 1589)¹⁷. Il demanda des autographes en lettres occidentales pour décorer des encres et, au début de l'année suivante, le jésuite italien lui donna quatre images accompagnées d'écrits en chinois avec une romanisation à côté¹⁸. Dans le dernier de ces textes inclus dans le *Chengshi moyuan*, Li Madou décrit Cheng Dayue comme un homme âgé mais encore vigoureux et prêt à parcourir de grandes distances pour l'amour des antiquités et des choses raffinées. Il fait encore l'éloge de la beauté de ses encres et de l'aide qu'il apporta aux autres producteurs d'encre.

Comme le raconte l'histoire ci-dessus, pendant les années 1570, Cheng Dayue aurait en effet aidé Fang Yulu, lui aussi originaire d'une famille de marchands. Mais Fang, fort des faveurs que lui prodiguaient les plus puissants seigneurs du lieu, Wang Daokun (1525-1593) et ses proches¹⁹, abandonna son maître et publia son album de motifs d'encres. En 1593, Cheng fut accusé d'homicide, probablement à l'instigation de certains membres de sa famille, avec lesquels il semble avoir eu des relations très difficiles. Il n'aurait regagné la liberté qu'en 1600, à l'âge de 59 ans. Par la suite, il se querella encore avec des membres de sa famille et des producteurs d'encres. Il fut même accusé de contrefaçon. Fang Yulu est soupçonné d'avoir participé aux accusations qui bloquèrent l'activité de Cheng en 1602. Trois ans plus tard, Cheng Dayue était à nouveau à l'œuvre. En 1605-1606, il réalisa une édition de son manuel. Sa fin est incertaine²⁰. On ne sait pas non plus quel est l'«ennemi» auquel Cheng Dayue pensait quand il ajouta à son album d'encres le *Zhongshan langzhuan tu*: l'histoire illustrée d'un homme dévoré par un loup qu'il avait sauvé, une métaphore de l'ingratitude. Qu'il s'agisse d'une allusion à son ex-disciple ou à sa parentèle, Cheng Dayue semble témoigner en cela d'un moment de sa vie.

¹⁷ L'année de l'obtention du degré de «docteur», *jinshi*, constitue pour beaucoup de lettrés chinois la seule datation disponible.

¹⁸ Cf. P. D'Elia, 1942, *op. cit.*, pp. 34, 369 et 1949, p. 97, 354.

¹⁹ Wang Daokun, fils d'un marchand de sel devint grand fonctionnaire militaire, mécène des arts, écrivain et éditeur; sa famille comptait parmi les plus importantes de Hui. Cf. Goodrich et Fang, 1976, *op. cit.*, pp. 1427-1430.

²⁰ Selon certaines sources, il serait mort de faim, emprisonné pour homicide et persécuté par Fang Yulu. Cf. *Shexian zhi*, 1937, *juan* 10, p. 32a.

LES ALBUMS D'ENCRE

L'*Album d'encre du Sieur Fang (Fangshi mopu)*, en 6 chapitres (*juan*), est un album de modèles d'encre imprimé en noir et blanc par planches de bois. Il fut édité en 1589 à l'atelier Meiyin tang de Shexian. Les dessins de l'album furent préparés par des artistes locaux: Yu Zhongkang, Wu Tingyu et le plus célèbre Ding Yunpeng.²¹ La gravure des planches fut réalisée par Huang Deshi (1566-?) et d'autres membres de la famille Huang, la plus célèbre famille de graveurs de Hui²². Les travaux se prolongèrent pendant plusieurs années, sous la direction de Yulu aidé par son fils Fang Jiashu. Un exemplaire du livre aurait été présenté à l'empereur en 1594²³.

Le *Fangshi mopu* a eu des nombreuses rééditions²⁴. Les exemplaires qui subsistent, souvent différents, sont conservés en Chine continentale, à Taiwan, au Japon, aux Etats-Unis et en Europe (au moins quatre exemplaires, assez semblables, dont deux en Angleterre et deux en France). Les deux exemplaires disponibles à Paris portent le nom de l'atelier Meiyin tang, mais il s'agit vraisemblablement de rééditions²⁵.

L'exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France²⁶ est composé de huit fascicules reliés en deux tomes à l'occidentale. Les premier et dernier fascicules comprennent de nombreux textes introductifs et d'éloges, à commencer par la préface de 1583 signée par le tout puissant Wang Daokun. Les textes datés vont de 1583 à 1589, sauf un de 1596 qui, selon Paul Pelliot, fut « ajouté sans doute après coup »²⁷, mais qui peut faire penser que l'exemplaire en question est

²¹ Ding Yunpeng de Xiuning, actif entre 1584 et 1618 – cf. Goodrich et Fang, 1976, *op. cit.*, pp. 1289-1290 – est connu pour avoir été un des premiers peintres à participer activement aux travaux d'édition.

²² A propos des noms des graveurs les données divergent, mais il s'agit en tout cas de membres de la famille Huang, pour l'édition de 1589 ainsi que pour une nouvelle édition de l'ère taichang (1620-1621).

²³ Goodrich et Fang, 1976, *op. cit.*, p. 439.

²⁴ L'ouvrage a été récemment imprimé en fac-similé: Fang Yulu, *Fangshi mopu*, Pékin, Zhongguo shudian, 1991, 6 fascicules.

²⁵ Sören Edgren écrit, en mentionnant Tanaka Keitarô (*Bunkyûdô zenpon shomoku*, Tokyo, 1930, p. 17), que les copies de la première édition, très rares, contiennent des sceaux en rouge de Fang Yulu, mais aucun des albums des collections européennes n'en présente. Cf. S. Edgren, *Chinese Rare Books in American Collections*, New York, China Institute in America, China House Gallery, 1984, pp. 102-103.

²⁶ Bibliothèque nationale de France, Pelliot chinois B 49 I/II, *Fangshi mopu*. Cet exemplaire est semblable à celui conservé à la Percival David Collection de Londres, bien que l'ordre de succession des préfaces ne soit pas le même.

²⁷ Cf. Paul Pelliot, « La peinture et la gravure européennes en Chine au temps de Matteo Ricci », *T'oung Pao*, XX, 1921, p. 3, note 2.

tardif. Les illustrations – quatre cents environ²⁸ – sont réparties dans les fascicules 2 à 7. Elles ne semblent avoir ni ordre ni nombre déterminés à l'intérieur de chaque chapitre. Une planche entière peut être utilisée pour représenter sur les deux moitiés la reproduction d'une seule encre [ill. 5], mais jusqu'à quatre dessins différents peuvent être encadrés dans une seule page.

Le deuxième exemplaire conservé à Paris²⁹ est constitué de douze fascicules dont trois et demi de textes et les autres d'illustrations. Il semble imprimé à partir des mêmes matrices que celui de la Bibliothèque nationale, mais précédemment, car les bois sont moins usés. Les préfaces ne suivent pas le même ordre que celles de l'exemplaire précédent; elles sont aussi plus nombreuses³⁰.

Le Jardin d'encre du Sieur Cheng fut imprimé à l'atelier Zilan tang entre 1594 et 1606.³¹ Les dessins furent exécutés par Ding Yunpeng et gravés par Huang Lin et les neveux Huang Yingtai et Huang Yindao. Les originaux sont aujourd'hui assez rares³².

À la Bibliothèque nationale de France est conservé un exemplaire en noir et blanc en 24 fascicules³³. Les images sont accompagnées par de nombreux textes. Le livre est de bonne qualité mais incomplet: des sections finales manquent, ainsi que les textes de Matteo Ricci de la

²⁸ Selon K.T. Wu, les illustrations seraient au nombre de 385; cf. Wu K.T., «Ming Printing and Printers», *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 7, 1942, p. 205.

²⁹ L'exemplaire conservé à l'Institut des Hautes Etudes Chinoises (V, IV, 11) est très proche à celui conservé à la British Library à Londres.

³⁰ Les textes vont de 1583 à 1606, pour celui de Li Weizhen. Ce texte tardif est signalé aussi par Wang Zhongmin, *Zhongguo shanben tiyao* (Notices bibliographiques sur les livres rares chinois), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1983, p. 305.

³¹ Les opinions sur la datation divergent en raison des différentes datations des textes inclus dans l'ouvrage. Selon de nombreux spécialistes, le manuel ne serait que de 1605-1606: son auteur aurait donc accumulé des matériaux pendant dix-quinze ans avant de les publier. Cependant le plus important spécialiste de l'édition à Huizhou date la première édition de 1594-1595; cf. Zhou Wu, *Zhongguo banhua shi tulu* (Album d'histoire du livre illustré chinois), Shanghai, Shanghai renmin meishu chubanshe, 1988, p. 307 et *Huipai banhua shi lunji* (Recueil d'essais sur l'histoire du livre illustré de l'école Hui), Hefei, Anhui renmin chubanshe, 1983, p. 57. Par la suite, il y aurait donc eu d'autres éditions, confirmées par des datations plus tardives. En fait, comme Matteo Ricci parle déjà du (*Chengshi*) *moyuan* dans son texte de 1606, on peut en déduire qu'il avait eu au moins une édition avant cette date.

³² En dehors du fac-similé de 1990, cet album est disponible dans celui inclus dans la *Zhongguo gudai banhua congkan, erbian* (Collection d'anciennes estampes chinoises, deuxième partie), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1994, VI^e ouvrage, 2 volumes. Ce fac-similé est incomplet si on le compare au précédent, mais est très proche de l'exemplaire original conservé en France.

³³ Bibliothèque nationale de France, chinois 1134-1137. En Europe, deux autres exemplaires sont conservés à la Percival David Collection à Londres: l'un serait partiellement en couleurs.

33^e année *wanli* (1605/1606)³⁴. Le nom de l'atelier n'est écrit que dans certaines pages et les numéros des chapitres inscrits en tête des tables des matières de chaque section ne correspondent pas à ceux gravés dans les pages. Il semble donc s'agir d'un exemplaire d'une édition ayant subi des manipulations. De plus, lors de la reliure en quatre tomes à l'occidentale, l'ordre de la succession des derniers fascicules n'a pas été respecté.

Le Jardin d'encre du Sieur Cheng a largement dépassé en célébrité l'album de Fang, surtout en raison de certains exemplaires – aujourd'hui très rares – avec des illustrations imprimées en couleurs. Des imprimés en noir et rouge sont connus en Chine depuis les Song (960-1279), mais la discussion est aujourd'hui ouverte sur la possibilité qu'ils aient été réalisés à partir de planches de métal. Par contre, il est certain que quelques exemplaires du *Chengshi moyuan* conservent certaines des plus anciennes xylographies en couleurs, apparemment obtenues en appliquant plusieurs couleurs sur une même planche.

De plus, ce livre est évidemment plus complet et élaboré par rapport à celui de Fang, surtout pour ce qui concerne les textes. Il est aussi assez connu des Occidentaux en raison de quatre images chrétiennes, faites à partir des estampes données par Matteo Ricci, et des textes de ce dernier romanisés en écriture « gothique » [ill. 1, à droite]. Dans l'exemplaire de Paris, nous ne pouvons apprécier que « Saint Pierre qui marche sur les eaux » [ill. 2] et « L'embrasement de Sodome » [ill. 1]³⁵. La première image fut gravée par Antonie Wier(i)x (1555 ?-1624) à partir d'un dessin de Maarten de Vos (1532-1603) pour l'éditeur anversois Eduard van Hoeswinckel. La deuxième est signée par Crispijn de Passe (graveur hollandais actif à Anvers; 1565 environ-1637). Les deux estampes manquantes sont « Jésus avec les deux disciples d'Emmaüs » [ill. 3], qui présente les trois signatures de la première image³⁶, et une Madone avec enfant [ill.4]³⁷.

³⁴ Pour des traductions en anglais des textes de Ricci, cf. Berthold Laufer, *Christian Art in China* (Sonderdruck aus den Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen zu Berlin, Jahrgang XIII, Abteilung I, Ostasiatische Studien), 1910, pp. 7-14 et le compte rendu de *Le Origini dell'Arte Cristiana Cinese, 1583-1640* de P. d'Elia, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1939, par J.J.L. Duyvendak, *T'oung Pao*, XXXV, 1940, pp. 385-398.

³⁵ Selon Pelliot, l'absence de deux planches sur quatre et des explications romanisées pourrait démontrer que l'album fut réalisé après la proscription chrétienne de 1616; cf. Paul Pelliot, 1921, *op. cit.*, p. 3. Cependant, il est également possible que l'exemplaire conservé à Paris ne soit qu'une version réduite de l'ouvrage pour d'autres raisons que la proscription ou que les autres estampes « à la façon occidentale » aient été perdues au moment de la reliure.

³⁶ Pour ces trois « encre à l'occidentale » les modèles évoqués sont des illustrations incluses dans *Evangelicae historiae imagines...*, une collection d'estampes publiée

Nonobstant les conflits personnels entre Cheng et Fang, nous pouvons considérer que leurs ouvrages ont été pensés et réalisés par des maîtres artisans très proches. Ils utilisaient des techniques semblables et produisaient des encres dont les modèles étaient, dans certains cas, très anciens. Les motifs décoratifs des encres identiques dans les deux albums sont tellement nombreux que nous pouvons analyser ensemble ces illustrations³⁸. Par ailleurs, les albums ont été gravés par des frères, oncles et cousins de la famille Huang et les dessins portent souvent le nom du même peintre, Ding Yunpeng.

sans nom d'imprimeur à Anvers en 1593 et associée au texte *Adnotationes et Meditationes in Evangelia...* du P. Jérôme Nadal S.J. (1507-1580), publié à Anvers par Martin Nutius en 1594-1595; cf. *ibid.*, p. 8, note 2, et Monique Cohen et Nathalie Monnet, *Impressions de Chine*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1992, pp. 102, 114. Certaines estampes incluses dans le livre de Nadal semblent effectivement avoir été connues et copiées par des peintres chinois de l'époque; cf. J. Jennes, « L'art chrétien en Chine au début du XVII^e siècle. (Une gravure d'Antoine Wierx identifiée comme modèle d'une peinture de Tong K'i-tch'ang) », *T'oung Pao*, XXXIII, 1937, pp. 129-133. Cependant, les trois estampes ne proviennent pas du célèbre livre de 1593. Deux d'entre elles sont extraites d'une série de 22 planches sur la passion du Christ, dessinées par Maarten de Vos et gravées par Antonie Wier(i)x, Hieronymus Wier(i)x et Crispijn de Passe pour Edouard van Hoeswinckel en 1584 environ; cf. Christiaan Schuckman, D. De Hoop Scheffer éd., *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, Rotterdam, Sound & Vision Interactive, 1995-1996, vol. XLV, p.171, pl. 478-479 et vol. XLIV, p.110. Dans le recueil chinois, les deux estampes [ill.2-3] ont perdu les cadres extérieurs originaux (des rameaux avec des baies pour « Jésus avec les deux disciples d'Emmaüs », des coquillages et des insectes pour « Saint Pierre qui marche sur les eaux »), mais les dessins conservés sont très fidèles sauf dans la partie supérieure où le ciel est exécuté à la manière chinoise. Il faut aussi remarquer que Matteo Ricci a choisi l'image de l'apparition de Jésus à Simon Pierre pour illustrer Pierre qui marche sur les eaux. L'autre estampe [ill.1] n'illustre pas les Evangiles et elle fait partie d'une série de quatre gravures rondes sur l'histoire de Loth faites par de Crispijn de Passe; cf. J. Verbeek et Ilja M. Veldman, K.J. Boon éd., *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, Amsterdam, Van Gendt & Co, 1974, vol. XVI, p. 6, 4ad (sans reproduction).

³⁷ Cette estampe serait reprise d'une gravure sur cuivre de Jérôme Wier(i)x (1553-1620 environ) reproduisant, avec de nombreuses infidélités, une ancienne peinture murale espagnole. Cf. B. Laufer, 1910, *op. cit.*, pp. 11-12; Laufer affirme que l'estampe de Wier(i)x est introuvable et se limite à constater les différences entre la « Nuestra Señora de la Antigua » de la cathédrale de Maria de la Sede de Séville et l'estampe chinoise. En réalité, l'estampe est déjà répertoriée dans Louis Alvin, *Catalogue raisonné de l'œuvre des trois frères Jean, Jérôme & Antoine Wierix*, Bruxelles, T.J.I. Arnold libraire-éditeur, 1866, p. 98. Plus récemment, elle a été incluse et reproduite dans le catalogue raisonné de Marie Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix*, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, 1978, I, pp. 142-143, pl. 114, ill. n°805. Dans cette reproduction, on constate tantôt la fidélité dans la regravure des personnages, tantôt la modification du fond qui, vide dans l'original, est surchargé de motifs dans la xylographie chinoise. Je remercie Mme Halleux-Opsomer, M. Stiennon et M. Alexandre pour avoir facilité mes recherches à la Bibliothèque de l'Université de Liège à propos des estampes occidentales incluses dans le *Chengshi moyuan*.

³⁸ Pour une comparaison détaillée des deux albums, voir Zhao Wanli « Chengshi moyuan zakao » (Sur le *Jardin d'encres du Sieur Cheng*), *Scripta Sinica*, 2, 1946, pp. 5-6.

Dans le *Fangshi mopu*, les figures illustrent des motifs et des symboles classiques, des personnages et des animaux mythiques, des antiquités, des sujets taoïstes et bouddhistes, dont certains propres au bouddhisme lamaïste : à ces derniers peuvent être associées des inscriptions en d'autres langues orientales que le chinois³⁹. Le *Chengshi moyuan* comprend de nombreux diagrammes, cartes célestes, constellations personnifiées et divinités ; sites, objets et symboles traditionnels (pour la plupart identiques à ceux de l'album de Fang) ; sujets concernant les fonctionnaires et les lettrés, le bouddhisme et le taoïsme ; les reproductions des estampes religieuses occidentales et l'histoire illustrée du loup ingrat.

Dans ces dessins, nombreuses sont les allusions culturelles et artistiques. Par exemple le *baizijun* (les cent coursiers) [ill. 5] est un dessin qui évoque l'œuvre de nombreux maîtres du passé ; les chevaux sont les symboles des coursiers amenant rapidement des nouvelles et des jeunes reçus aux examens. Ce motif fut souvent utilisé dans des œuvres picturales, mais aussi pour des encres, pendant des siècles⁴⁰. Le dessin des *Sanche* (Trois véhicules) représente les trois méthodes pour atteindre la bouddhité [ill. 6]⁴¹. Ces motifs divers, en sus de fournir un échantillon, par images, des croyances et références culturelles communes aux élites de Hui, révèlent par ailleurs l'interchangeabilité des images dans la production imprimée, et cela à différents niveaux. Par exemple, la personnification de la constellation de la Tisserande (Vega et d'autres étoiles de la Lyre) est représentée en compagnie d'un homme et son bœuf, qui sont les symboles de certaines étoiles de la constellation de l'Aigle [ill. 9]. L'image de la femme qui travaille à son métier est donc d'abord un symbole astrologique. Cependant, dans une autre estampe du recueil, la même dame est simplement la personnification de l'art du tissage, *zhijin* [ill. 10]. Dans d'autres cas, des dessins semblables se trouvent dans des éditions presque contemporaines, faites à Huizhou et attribuées à Ding Yunpeng. Cela est surtout évident pour le *Jardin d'encres du Sieur Cheng*⁴² [ill. 7], mais aussi pour

³⁹ Cf. Paul Pelliot, 1921, *op. cit.*, note 2, p. 2.

⁴⁰ Voir « Les six chevaux », *Mohai* (1618) de Fang Ruisheng, dessiné par Zheng Zhong et Wei Zhihuang et gravé par Huang Bofu dans le fac-similé inclus dans *Sheyuan mocui* (Recueil d'encres de Sheyuan), Tao Xiang éd., Changzhou, 1927-1929, fasc. 8, *juan* 7, p. 45a.

⁴¹ *Sanche* est la traduction du terme sanskrit *triyāna* indiquant soit les véhicules transportant les fidèles dans le cycle des réincarnations, soit les trois grandes branches du bouddhisme (Mahāyāna, Madhyamāyāna et Hīnayāna).

⁴² Par exemple, les trois dessins de l'*Album d'encres du Sieur Fang* qu'on vient de présenter se retrouvent dans la fac-similé du *Jardin d'encres du Sieur Cheng* de 1994 : *Tiansun yunjin*, *juan* 1, p. 44b ; *Baima tu*, *juan* 7 (dans le *banxin* 4), pp. 24b-25a ; pour le *Sanche* : *juan* 11 (dans le *banxin* 6), p. 11a.

quelques planches du *Yangzheng tujie* (Des préceptes illustrés pour suivre la voie orthodoxe) ou du *Xingming shuangxiu wanshen guizhi* (Les principes divins de la double culture de la nature innée et de la force vitale) [ill. 8]: le motif bouddhique des trois véhicules devient, avec quelques modifications, une image pour un ouvrage d'alchimie intérieure, consacré aux exercices de concentration, respiration et visualisation pratiqués par l'adepte taoïste dans sa recherche de l'immortalité.

Les mêmes motifs peuvent aussi apparaître dans des éditions faites hors de la préfecture. Dans ce cas, plutôt que faire l'hypothèse d'une copie d'une illustration, on peut supputer qu'il existait des modèles communs (par exemple une peinture, ses copies et ses variations), connus et repris par les producteurs d'encre de Hui ou les éditeurs des livres illustrés de la Chine centre-orientale. Nous pouvons enfin retrouver les mêmes motifs dans des imprimés d'autre nature et beaucoup plus tardifs, un témoignage de leur transmission dans le temps et de leur large diffusion⁴³.

LES TRAITÉS DES CONNAISSEURS

A autant d'amour pour l'encre ne pouvait que correspondre beaucoup d'encre versée: il serait donc injuste de limiter à deux albums illustrés cette note sur des livres sur l'encre.

D'abord, l'encre trouve sa place dans les monographies locales. Ces histoires des unités administratives (nous en avons cité aux notes 5, 7, 10, 20) étaient périodiquement rédigés: on y notait faits, choses et personnages importants du lieu. Les encres font généralement leur apparition parmi les produits locaux et les tributs à l'Etat, ainsi que dans les sections «culturelles» où des textes de différentes origines sont soigneusement réunis. Les noms de certains producteurs – comme Fang et Cheng – y sont inscrits avec ceux des personnalités locales. Dans un système culturel où la copie n'était pas perçue en termes négatifs et où le fait de donner les sources des citations n'était pas nécessaire, les textes ont été infiniment repris, selon un phénomène analogue à ce qu'on a évoqué à propos des sujets de peintures et des motifs des encres. Pour les monographies locales, cette méthode se réalisa par reprise et manipulation de la version la plus ancienne,

⁴³ La rencontre de la tisserande et du bouvier est un des sujets des estampes coloriées faites à Suzhou à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle. Cf. J. Lust, *Chinese Popular Prints*, Leiden, E.J. Brill, 1996, p. 57.

incluant souvent les témoignages littéraires les plus connus à propos du lieu et du produit.

Egalement très importants, sont les traités qui réunissent le savoir des connaisseurs et des anecdotes sur les encres. Ce type de littérature se développa à partir des Song et l'exemple le plus important est sans doute le *Wenfang sipu* de Su Yijian (cf. note 3). Par cette référence, nous remontons encore une fois aux alentours de l'an mille. Nous ne pourrions par ailleurs faire autrement, car ces ouvrages, comme les monographies locales, se copient les uns les autres au fil des siècles.

A l'époque Ming, il y eut une grande floraison de littérature de connaisseurs, de compilations sur différents sujets – encres, pinceaux, papier, mais aussi mobilier, fleurs, thé, jeux, nourriture... – qui étaient, pour utiliser la définition d'un célèbre sinologue, des «*guide-books for the scholar of elegant taste*»⁴⁴. Ce sont les ouvrages rédigés par Xiang Yuanbian (1525-1590), Gao Lian (*zi* Shenfu, actif à la fin du XVI^e siècle), Tu Long (1542-1620) et, un peu plus tard, Wen Zhenheng (1585-1645). Ces auteurs ont souvent trouvé leur inspiration et même leurs mots dans les livres du passé. Ils adoptèrent – et donc actualisèrent – les idées anciennes.

Pour comprendre la nature de cette littérature, rien de mieux que d'en lire quelques lignes, extraites de *Neuf discours écrits près de la fenêtre [à l'ombre] du bananier (Jiaochuang jiulu)*, ouvrage attribué à Xiang Yuanbian.

Discours sur l'encre.

Quand les anciens utilisaient de l'encre, ils choisissaient des produits raffinés. C'est pourquoi il n'est pas exceptionnelle que [l'encre ancienne] ait conservé sa beauté jusqu'à aujourd'hui et qu'elle la conservera dans le futur. Bien que les calligraphies Jin (265-420) et Tang (618-907), les peintures Song (960-1279) et Yuan (1277-1367) aient été transmises pendant plusieurs siècles, la couleur de l'encre [est restée brillante] comme de la laque ; sa nature spirituelle demeure intacte. L'encre plus tardive, quand on l'utilise épaisse et si on ajoute de l'eau, coule et salit. Si elle est trop légère et qu'on repasse [le trait], sa nature spirituelle disparaît. En seulement quelques années la trace de l'encre s'est estompée. L'usage de [telles] encres ne peut donc pas aboutir à des [résultats] excellents. Gao Shenfu dit : « Pour utiliser des encres merveilleuses, on choisit celles dont la matière est légère, dont le noir est brillant, sans odeur quand on les sent et sans bruit quand on les frotte. Sur une nouvelle pierre à encre, avec de l'eau récemment puisée, on frotte sans excès, car on craint que [l'encre frottée]

⁴⁴ Cf. Robert H. van Gulik, *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur*, Serie Orientale, Roma, 1958, p. 51. Pour un travail récent qui traite de ces éditions et qui constitue un ouvrage de référence pour les nouvelles études sur la fin de l'époque Ming (XVI^e-XVII^e siècles), sa culture et sa société, voir Craig Clunas, *Superfluous Things, Material Culture and Social Status in Early Modern China*, Cambridge, Polity Press, 1991.

avec rapidité se réchauffe et forme une mousse. On la dissout au moment de l'utiliser sans laisser reposer longtemps, car la poussière salit l'encre et la colle s'épaissit. Après usage, il faut laver [la pierre]. Les encres [doivent être] accumulés sans excès. Si on les conserve longtemps, la colle vieillit. Il [faut] utiliser l'encre quand elle est brillante ». *Cheng jian mo* (le miroir véritable de l'encre) sont trois mots obscurs. Ce sont les techniques de fabrication de spécialistes célèbres, qui ont été décrites en détail dans les livres et les écrits sur les encres⁴⁵.

Cependant, les termes très poétiques de ce genre d'écrit ne doivent pas nous tromper. Il faut se méfier de l'image idéalisée du monde des amateurs et des intérêts des lettrés ressortissant de ces textes. Les encres, et d'autres objets de collection encore plus, avaient également une valeur économique. Bien que les auteurs n'en parlent pas, ce facteur était sans aucun doute important pour les gens de l'époque⁴⁶.

*

* *

Cette brève lecture ne fournit qu'une rapide présentation des encres chinoises et de la production littéraire et artistique qui les concerne.

L'encre a été présentée pour son importance dans la civilisation chinoise et, plus spécifiquement, dans la culture et la société de Huizhou à la fin du XVI^e. Les gens aisés de Huizhou, comme la plupart des élites des villes de la Chine centre orientale à la fin des Ming, étaient de grands collectionneurs d'antiquités et d'objets de luxe et donc des amateurs de ce produit, qui figurait parmi les plus célèbres de la préfecture. A la fin du XVI^e siècle, les décorations des encres produites à Huizhou ont donné matière à plusieurs publications, dont les plus belles sont les albums de Fang et Cheng. Dans leurs motifs décoratifs, on peut reconnaître des références culturelles et religieuses qui

⁴⁵ Premier paragraphe du *Jiaochuang jiulu*, *Congshu jicheng*, 1937, section 2, p. 4. Une partie du *Zunsheng pajian* (Huit discours pour bien vivre, 1591, *Qinding Sikuanquanshu*, *juan* 15, pp. 32-33) de Gao Lian est cité dans cette section. Par ailleurs, on retrouve des parties de ce texte fidèlement reproduites dans *Zhi mo bi yan jian* (Notes sur papier, encre, pierres à encre et pinceaux, *Meishu congshu*, 1936, pp. 4-5) signé par Tu Long et, avec quelques modifications, dans le *Changwu zhi* (Traité des choses superflues, *Jiangsu kexue chubanshe*, 1984, pp. 305-306) de Wen Zhenheng. Mais en plus de ces œuvres de la fin des Ming, il existe des sources plus anciennes : les indications sur comment l'encre mousse ou se solidifie sont déjà mentionnées par Su Yijian (*op. cit.*, *juan* 5, p. 71) qui les attribue à Li Yangbing (VIII^e siècle environ).

⁴⁶ Par exemple, Xiang Yuanbian, fils d'une riche famille de fonctionnaires, peintre et collectionneur d'objets d'art, est renommé pour son attention aux prix des objets de sa collection. Goodrich et Fang, 1976, *op. cit.*, pp. 439-544.

devaient faire partie des connaissances normales pour les acheteurs potentiels. A travers des symboles, des mythes, des croyances exprimés en images, ces livres illustrés fournissent des informations sur la société et la culture de la fin des Ming⁴⁷.

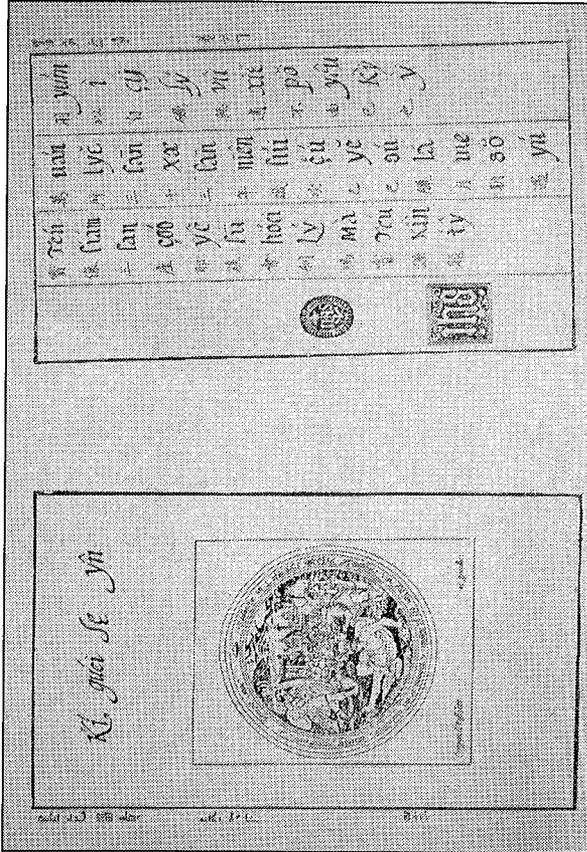
De plus, alors que les éditeurs des ouvrages n'étaient que des producteurs et des marchands d'encre, certains auteurs des textes étaient des hommes importants comme Wang Daokun et sa parenté. Ces livres offrent ainsi un témoignage concret à propos du monde qui les produisit : les différences sociales entre grands marchands et fonctionnaires, artistes-lettrés et peintres ou graveurs de métier, ne semblent pas avoir constitué des barrières inviolables. Le milieu intellectuel de Hui était ouvert aux artisans les plus habiles.

Ces albums illustrés témoignent aussi des premières participations des peintres chinois aux travaux d'illustration, du développement de l'impression en couleurs, de l'organisation du travail des graveurs d'une même famille, de l'importance des signatures de certains artisans qui, quittant l'anonymat, apposaient leurs noms comme « marques » de fabrication et de garantie, ainsi que d'un « âge d'or » pour la production illustrée xylographique en Chine et dans le monde entier.

URA 1063 (C.N.R.S.-E.P.H.E.)

Michela BUSSOTTI.

⁴⁷ Une étude actuellement en cours de réalisation semble consacrée à ce sujet : Li-chiang Lin, « The Ink Garden of the Ch'eng Family: The Rise of the Popular Literati Culture in the Late Ming », thèse (Ph.D), Princeton University.

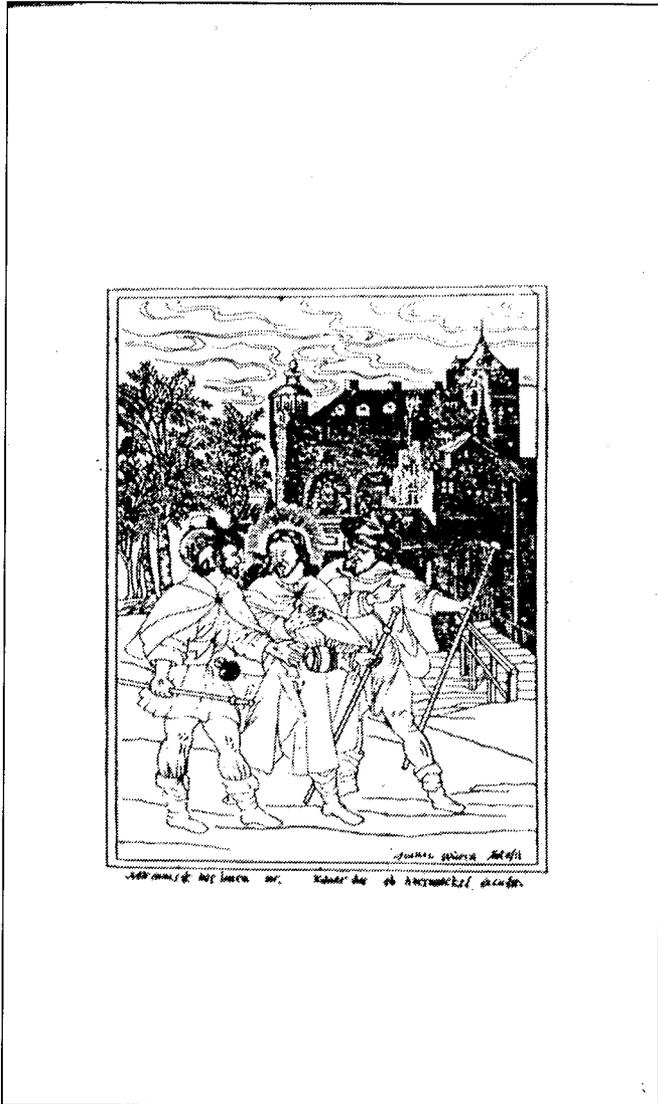


III. 1:

«L'embrasement de Sodome». En bas: *Crispian de Pass fecit et executit*. Autour on lit: «Sodomitae in Lothi aedes ingressunt, Angelisque vim facturi et ipsi absumi a Domino, ne eos inventent, caecitate percipiuntur Genesis XIX». Le titre *yú se gúeí k'i* est la transcription de premiers quatre caractères du titre chinois «La sensualité et l'indécence [appellent le feu du ciel]» (*yinse huiqi [zísuo tianhuo]*). L'illustration est précédée, à droite, par la conclusion du texte explicatif en chinois et sa transcription phonétique (dans les livres chinois anciens la pagination est inversée par rapport à celle occidentale et l'écriture, en verticale, va de droite à gauche). La date est indiquée dans la deuxième colonne: premier jour du 12^e mois lunaire de l'an cyclique *yisi* de la 33^e année de l'ère *wanli* (9 janvier 1606). Dans la dernière colonne (à gauche) on lit le nom en chinois de «Matteo Ricci de la Compagnie de Jésus» (*yésúhóeí Ly Mátéu*) précédée par une expression d'interprétation contestée (cf. J.J.L. Duyvendak, 1940, *op. cit.*, pp. 386-387). Suivent deux monogrammes «IHS» disposés à la façon de seaux chinois en clôture du texte. *Jardin d'encres du Sieur Cheng*, fac-similé de la Shanghai guji chubanshe, 1994.



III. 2: «Saint Pierre qui marche sur les eaux». En haut on lit *Sìn th pù hòi*, transcription phonétique du titre (*Xin er bu hai*, Grâce à la foi il marche sur la mer), et en bas: *Martin de vos inuentor, Antonius Wierx scalpsit, Eduardus ab hoeswinc. excudit. Jardin d'encre du Sieur Cheng*, fac-similé de la Shanghai guji chubanshe, 1994.



Ill. 3: «Jésus avec les deux disciples d'Emmaus» signé par *Martinus de Vos inuentor, Eduardus ab hoeswinckel excudit, Antoni Wierix scalpsit. Jardin d'encre du Sieur Cheng*, fac-similé de la Shanghai guji chubanshe, 1994.

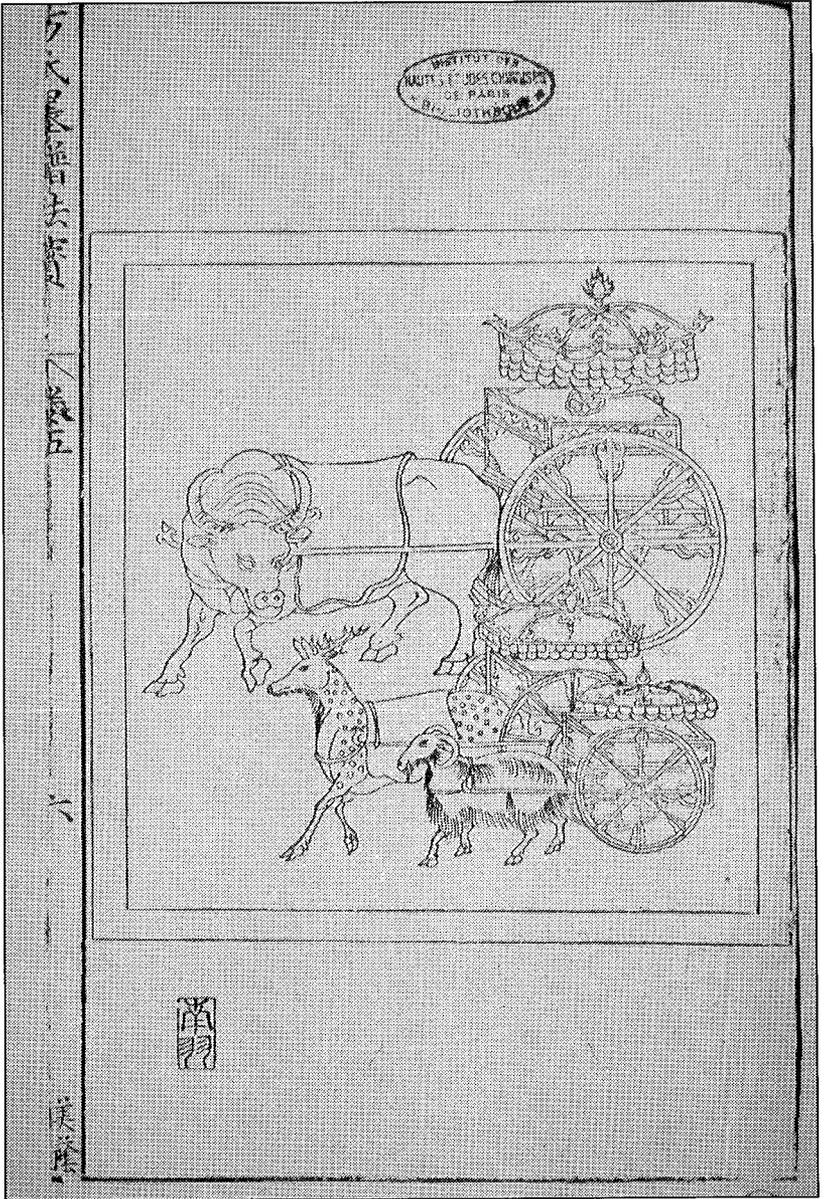


Ill. 4: «Nuestra Señora de la Antigua» (T'iên Chù, 1597). *Jardin d'encre* du Sieur Cheng, fac-similé de la Shanghai guji chubanshe, 1994.

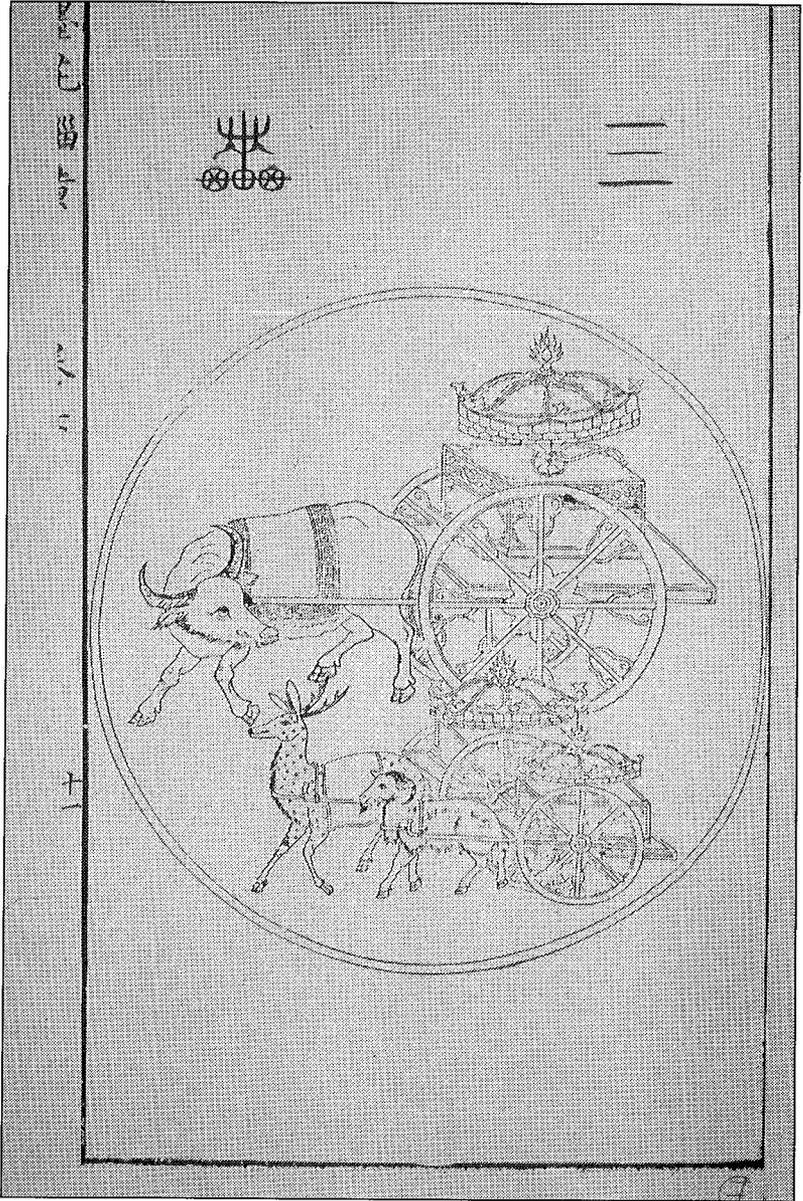


Ill. 5:

« Les cent coursiers », *Album d'encre* du Sieur Fang, original conservé à l'Institut des Hautes Etudes Chinoises (Paris), *juan* 4, p. 29. Cette reproduction permet d'observer la structure de la page du livre chinois traditionnel, imprimée à partir d'une seule planche. Dans l'espace du milieu, connu comme « cœur de la planche » (*banxin*), sont données des informations concernant l'édition et la page même (à partir du haut : titre, numéro du chapitre et de la page, nom de l'atelier d'édition). Le petit signe qui suit le titre, dit « queue de poisson » (*yuewei*), servait d'indicateur pour plier la page en deux, avec la face imprimée à l'extérieur. Les pages pliées et mises l'une sur l'autre étaient cousues du côté des marges superposés. Ainsi, à partir de feuillets légers imprimés d'un seul côté, l'on obtient un livre où les pages imprimées se succèdent sans interruption.



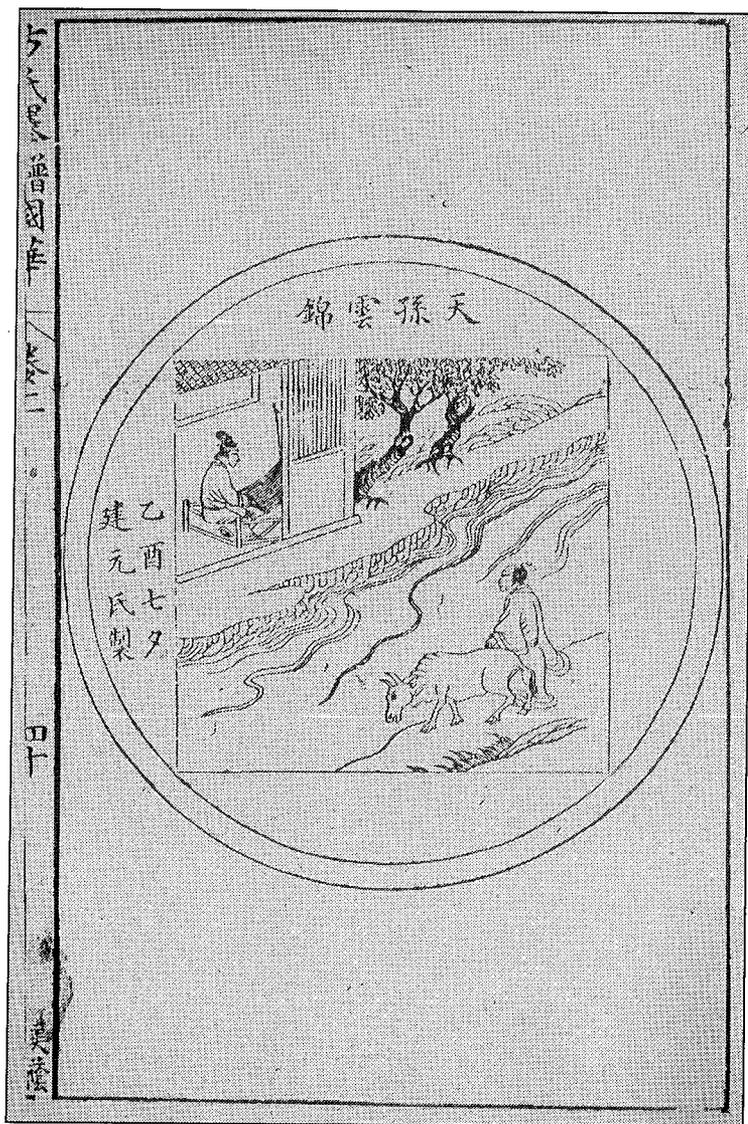
Ill. 6: « Trois véhicules » (*Sanche*) avec la signature Nanyu, nom public (*zi*) du peintre Ding Yunpeng, *Album d'encre du Sieur Fang*, original conservé à l'Institut des Hautes Etudes Chinoises (Paris), juan 5, p. 6a.



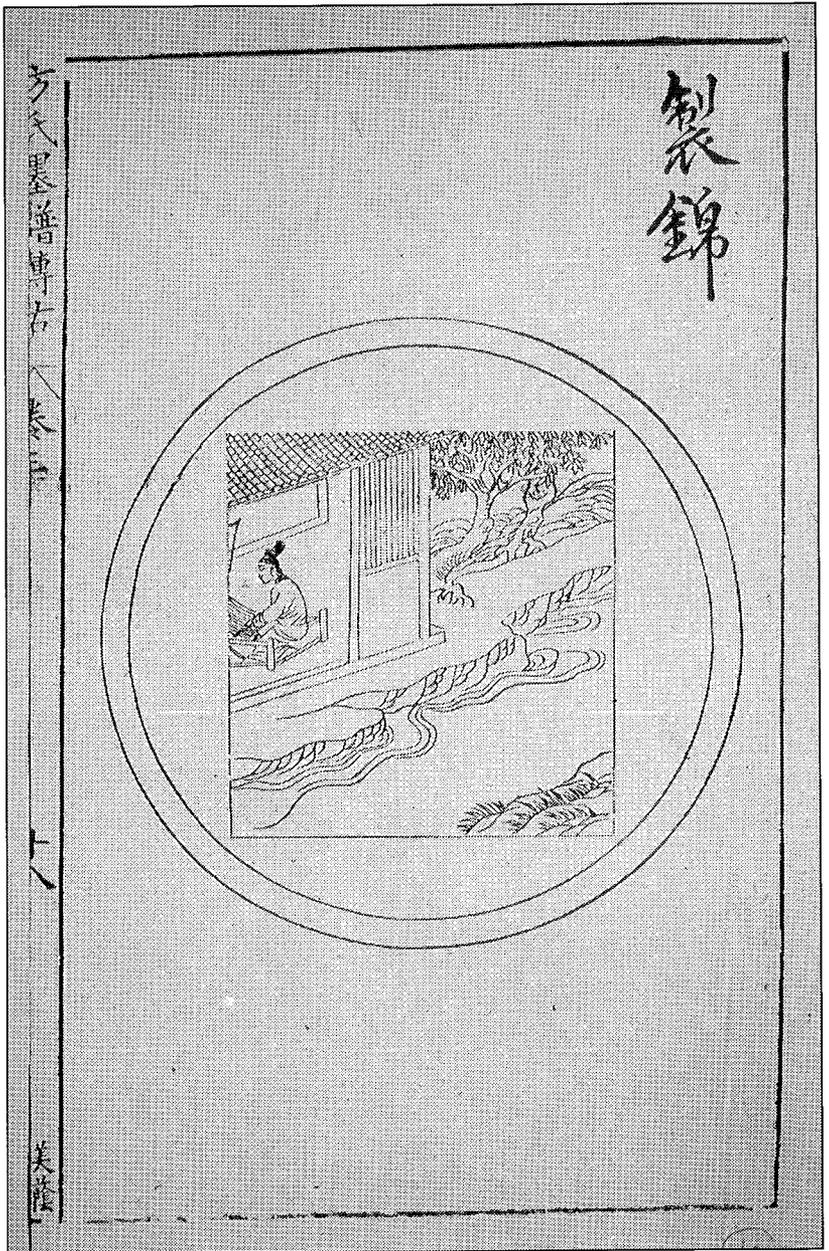
III. 7: «Trois véhicules» (*Sanche*, un des deux caractères du titre est tracé dans une écriture archaïsante et fantaisiste), *Jardin d'encre du Sieur Cheng*, fac-similé de la Shanghai guji chubanshe, 1994, *juan* 11-6, p. 11a.



III. 8: «Dessin du recueil du feu et du dépôt de l'or» (*Juhuo zaijin tu*) dans l'original du *Xingming shuangxiu wanshen guizhi* conservé à la Bibliothèque Nationale de France.



- III. 9: «[L'étoile de] la tisserande céleste et le brocart des nuages» (*Tiansun yunjin*). Sur cette encre ronde, Jianyuan, (nom public de Fang Yulu) a signé et daté au septième jour du septième mois (xi) de l'an *yiyou*, 1585: cette date n'est pas innocente car la constellation de la Tisserande traverse la Voie lactée et parvient dans la constellation de l'Aigle, personnifiée par le Bouvier, le septième jour du septième mois. *Album d'encres du Sieur Fang*, original conservé à l'Institut des Hautes Etudes Chinoises (Paris), *juan* 2, p. 40a.



Ill. 10: «Tissage» (zhijin), *Album d'encre du Sieur Fang*, original conservé à l'Institut des Hautes Etudes Chinoises (Paris), *juan* 3, p. 18a.