



HAL
open science

La stèle et ses métamorphoses

Lia Wei

► **To cite this version:**

Lia Wei . La stèle et ses métamorphoses : Regards sur l'épigraphie médiévale et sa réception en Chine impériale tardive à travers la collection des Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, 2024, 89/90, pp.107-136. hal-04649221

HAL Id: hal-04649221

<https://hal.science/hal-04649221>

Submitted on 18 Jul 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.

B U L L E T I N

des
MUSÉES ROYAUX
D'ART ET D'HISTOIRE
PARC DU CINQUANTENAIRE
BRUXELLES

van de
KONINKLIJKE MUSEA VOOR
KUNST EN GESCHIEDENIS
JUBELPARK
BRUSSEL

TOME / DEEL **89/90**

2018/2019

Conseil de rédaction – Redactieraad:

Werner Adriaenssens, Anne-Emmanuelle Ceulemans, Wouter Claes, Géry Dumoulin, Cécile Evers,
Serge Lemaitre, Natacha Massar, Bruno Overlaet, Emile Van Binnebeke

Secrétariat de rédaction – Redactiesecretariaat:

Wouter Claes

Toute correspondance concernant les textes doit être adressée au Secrétariat de rédaction, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Parc du Cinquantenaire 10, B-1000 Bruxelles.

Alle briefwisseling betreffende teksten dient gericht tot het Redactiesecretariaat, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Jubelpark 10, B-1000 Brussel.

Imprimerie – Drukkerij : Snel Grafics sa, Vottem

ISSN: 0776-1414

© Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles

Cet ouvrage ne peut être reproduit ou divulgué, même partiellement, par quelque moyen que ce soit, sans autorisation écrite préalable de l'éditeur.

© Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel

Niets van deze uitgave mag door middel van druk, fotokopie, microfilm of welke andere wijze ook worden verveelvoudigd of openbaar worden gemaakt zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

TABLE DES MATIÈRES

INHOUDSTAFEL

Dorian VANHULLE, Bas les masque ! Nouveau regard sur un masque de momie de la collection d'antiquités égyptiennes du roi Léopold II (Musées royaux d'Art et d'Histoire, E.6884)	5
Alexandra VAN PUYVELDE, Textiles from Egypt in the Royal Museums of Art and History in Brussels: History and Provenance	21
Sophie BALACE, Rossini, la cantatrice et l'éventail	43
Valérie MONTENS, Entre le marché et le musée : Trois collectionneurs belges de céramiques : Émile Lhoest, Gustave Vermeersch, Albert Evenepoel	51
Linda WULLUS, Speelgoedtheaters in de verzamelingen van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis	79
Lia WEI 魏离雅, La stèle et ses métamorphoses : Regards sur l'épigraphie médiévale et sa réception en Chine impériale tardive à travers la collection des Musées royaux d'Art et d'Histoire	107
Bart DESSEIN, Ninety years of Belgian Institute for Higher Chinese Studies, ninety years of Sino-Belgian history	137
Liste des auteurs - Lijst van auteurs	151

La stèle et ses métamorphoses : Regards sur l'épigraphie médiévale et sa réception en Chine impériale tardive à travers la collection des Musées royaux d'Art et d'Histoire

Lia WEI 魏高雅

RÉSUMÉ — Neuf stèles de la collection Chine des Musées royaux d'Art et d'Histoire, datant du II^e siècle av. J.-C. au VIII^e siècle, retracent un millénaire d'histoire des formes, fonctions et supports d'écriture en Chine. Partant des vigoureuses expérimentations picturales sous la dynastie Han et s'achevant avec les strictes conventions calligraphiques et sociétales en vigueur sous les Tang, cet article inclut les expressions sculpturales bouddhiques et taoïstes sous les dynasties du Nord. Le travail de la pierre, les dimensions et le degré de relief des pierres et des gravures, l'équilibre et la relation entre texte et image sont envisagés ici dans la constante élaboration formelle et conceptuelle que connaît le format de la stèle funéraire ou religieuse, jusqu'à sa stabilisation à la fin de la période médiévale dans le format de l'épithaphe. La réception des pierres gravées, des stèles picturales bouddhiques et des épithaphe, depuis les pratiques antiques jusqu'au développement de la paléographie et de l'archéologie, a engendré une attitude particulière envers la culture visuelle matérielle du passé, dans laquelle l'inscription et sa forme calligraphique occupent une place centrale. Cet article met en avant la matérialité des monuments inscrits, leur visibilité et leur diffusion par le biais de l'estampage, pour déjouer le poids de la tradition interprétative classique mais aussi pour rendre compte de la diversité des pratiques d'étude, de copie et parfois de commercialisation qui entourent les stèles médiévales.

SAMENVATTING — Negen stèles uit de collectie China van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, daterend van de 2^e eeuw v. Chr. tot de 8^e eeuw n. Chr., geven een overzicht van duizend jaar geschiedenis van de diverse vormen, functies en dragers van het schrift in China. Beginnend met de levendige picturale experimenten tijdens de Han-dynastie en eindigend met de strikte kalligrafische en maatschappelijke conventies die van kracht waren onder de Tang, omvat dit artikel ook de boeddhistische en taoïstische sculpturale uitingen onder de Noordelijke Dynastieën. Zowel het proces van de steenbewerking, de afmetingen en mate van reliëf van de stenen en gravures als de balans en relatie tussen tekst en beeld worden hier belicht in de context van een aanhoudende formele en conceptuele ontwikkeling van het formaat van de funeraire of religieuze stele die aan het einde van de middeleeuwse periode zal stabiliseren in het formaat van een epitaf. De manier waarop gegraveerde stenen, boeddhistische picturale stèles en epitafen werden onthaald, gaande van de antiquarische praktijk tot de ontwikkeling van de paleografie en de archeologie, heeft aanleiding gegeven tot een bijzondere houding tegenover de visuele materiële cultuur van het verleden, waarin de inscriptie en haar kalligrafische vorm een centrale plaats innemen. Dit artikel richt zich op de materialiteit van deze monumenten, hun visibiliteit en hun verspreiding door middel van wrijfadrukken, om op die manier tegenwicht te bieden aan het overwicht van de klassieke interpretatieve traditie, maar ook om rekenschap te geven van de diversiteit aan studie-, kopieer- en soms handelspraktijken rond middeleeuwse stèles.

INTRODUCTION

Cet article vise à rendre son contexte et sa matérialité à l'écriture, trop souvent au cœur des efforts d'interprétation et considérée comme seul outil d'attribution chronologique ou d'identification stylistique. À cet effet, une série de stèles sont présentées, issues des collections des Musées royaux d'Art et d'Histoire (MRAH)¹. Le terme « stèle » est pris ici dans son sens large, lequel comprend les moellons des architectures funéraires du

¹ La première phase de cette recherche s'est déroulée dans le cadre du projet *Lithic Impressions*—visant à mettre en valeur la pratique de l'estampage et les collections d'estampages—hébergé par les galeries Chine des MRAH en mai 2019, voir WEI 2019. Le dernier événement de ce type a eu lieu à l'Institut national des Langues et Civilisations orientales en mars 2023, en collaboration avec Michela Bussotti, et présentait des estampages conservés à l'École française d'Extrême-Orient (ÉFEO) et à la Bibliothèque universitaire des Langues et Civilisations (BULAC). Une partie de l'exposition « Pratique de l'estampage en Chine : images et objets inscrits » est consultable en ligne : <https://www.bulac.fr/pratique-de-lestampage-en-chine-images-et-objets-inscrits> (dernier accès 8 janvier 2023). La dernière phase de cette recherche s'inscrit dans le cadre du projet « Altergraphy » (ANR-23-CE54-0001) dédié à l'épigraphie médiévale et sa réception moderne.

II^e siècle, les stèles sculpturales des V^e et VI^e siècles, ou les épitaphes des VII^e et VIII^e siècles. Cet ensemble hétéroclite de pierres gravées s'est constitué par des achats ou des dons, et provient de collections privées et publiques. Notre recherche se base sur les fiches d'identification des textes et images gravés rédigées par Jean-Marie Simonet, conservateur honoraire des collections chinoises et coréennes aux MRAH entre les années 1982 et 1999².

La stèle, support d'écriture monumental, dont les origines sont encore incertaines, a été associée à *she* 社, un caractère associant le radical des rites à celui du sol et qui désigne un monument issu d'une communauté et lié à un territoire³. Ce monument inscrit cumule en effet les fonctions rituelles (funéraires, commémoratives ou politiques) liées au lieu ou à la communauté de ses donateurs. La position liminale occupée par la stèle entre architecture et écriture a mené l'historien de l'art Wu Hung 吳鴻—l'un des pères fondateurs de cette nouvelle « archéologie de l'art » (*meishu kaogu* 美術考古) qui marie les disciplines de l'histoire de l'art et de l'archéologie à la tradition érudite chinoise de « l'étude (des inscriptions sur) métal et pierre » (*jinshibixue* 金石學)—, à élire ce terme pour exprimer l'idée même de monumentalité en Chine⁴. Le format de la stèle a inspiré une attitude spécifique par rapport au passé et à la culture matérielle, et a donné naissance à une méthodologie de la collection et de la reproduction au moyen de l'estampage, de la compilation et de l'analyse. L'orientation résolument historiographique de l'étude du passé en Chine a fait de l'inscription un instrument privilégié d'investigation et de documentation, souvent aux dépens de son support ou des images et motifs figurant sur l'objet inscrit. Ainsi, par son omniprésence, la stèle séduit Victor Segalen et inspire son œuvre poétique⁵, mais ce dernier porte un regard critique sur la négligence dans laquelle se trouvent la statuaire et les monuments « anépigraphes » dans les ouvrages des lettrés chinois, où « les illustrations sont faites d'après le texte, et non d'après l'objet »⁶, une attitude caractéristique de l'étude (des inscriptions sur) métal et pierre, une tradition intellectuelle qui remonte aux Song (960–1279).

Sous la dynastie des Qing (1644–1911), avec l'engouement pour la recherche systématique de textes originaux (*kaozheng xue* 考證學) et l'étude de l'épigraphie ou « étude des stèles » (*beixue* 碑學), les recherches de terrain se systématisent et les collections d'estampages se multiplient, alors que les supports estampés se diversifient : bronzes, miroirs, armes, briques, tuiles, etc. L'intérêt porté aux stèles et les méthodes d'investigation de terrain s'étendent aux reliefs funéraires Han gravés en méplat sur des dalles connues sous le nom de « pierres gravées Han » (*huaxiang shi* 畫像石), qui seront ensuite assemblées en chambre. Nous devons le terme *huaxiang shi* à l'érudite Zhao Mincheng (趙明誠 ; 1081–1129), dans sa description des scènes gravées sur les murs des chambres d'offrandes de la famille Wu (Wushi ci 吳氏祠) retrouvées dans le district de Jiayang au Shandong⁷. Dès les Song en effet, des lettrés comme Hong Shi 洪適 (1117–1184), l'auteur d'un fameux recueil d'écriture cléricale (*lishu* 隸書)⁸, le *Li shi* 隸釋, estampent ces pierres gravées et diffusent ensuite des copies xylographiées de ces estampages. C'est par le biais des publications des épigraphistes et grâce à la circulation des estampages que ces dalles sont intégrées au champ des études antiquaires⁹. Le rayonnement des tombes la famille Wu est tel que Wu Hung présente la chambrette de Wu Liang, la mieux préservée des quatre, comme la chapelle Sixtine de l'art Han, et l'exemple par excellence d'un art au service du pouvoir, puisant ses références dans les classiques historiques et littéraires¹⁰.

² Ces fiches d'inventaire sont conservées dans les archives de la section chinoise des MRAH. Dans la mesure du possible, les observations de Jean-Marie Simonet ont été rapportées, et ses transcriptions et traductions prises en compte, et enrichies de références plus récentes, afin de rendre compte de l'évolution de la recherche en histoire de l'art et archéologie de la Chine médiévale.

³ CHAVANNES 1901, p. 125–146.

⁴ WU 1996.

⁵ SEGALIN 1912.

⁶ SEGALIN, GILBERT DE VOISIN & LARTIGUE 1917, p. 11.

⁷ La traduction littérale de *huaxiang* est « image ou figure dessinée », d'où l'autre traduction rencontrée « pierres picturales », qui découle de l'anglais « pictorial stones ». Voir : ZHAO (1129) 2005, p. 331.

⁸ La forme cléricale est liée à l'utilisation du pinceau sur de longues et fines baguettes de bois ou de bambou inscrites en colonnes verticales et nouées pour former des rouleaux, ou les caractères, dont les traits présentent de fortes modulations, se trouvent comprimés en un rectangle horizontal.

⁹ Deux ouvrages collectifs importants donnent la mesure de l'impact de ce modèle en remplaçant la fameuse chambrette dans l'historiographie des pratiques antiquaires (LIU *et al.* 2005 et RICHARD 2008).

¹⁰ WU 1989. Wu Hung, en exemplifiant les tombeaux des Wu, fait l'impasse de l'abondante production funéraire sous les Han dans la région de Jiayang, probablement issue des mêmes ateliers. Son analyse résulte d'une sélection excluant des scènes et motifs qui

Le développement d'autres monuments inscrits, comme l'épithaphe, accompagnent l'évolution des rites funéraires et l'impact des lois somptuaires après la chute des Han¹¹. Au même moment, la stèle sera réinterprétée par les communautés bouddhistes, les *yiyi* 義邑, qui l'adaptent aux besoins de leur culte et développent ce que nous désignons aujourd'hui du terme de « stèles picturales » (*zaoxiang bei* 造像碑, litt. « stèles sculpturales »), à mi-chemin entre la stèle et la sculpture, autre expression de la polyvalence de cet objet inscrit¹². L'inscription qui accompagne l'image bouddhique (*zaoxiang ji* 造像記) enregistre la date de sa production, le nom de son commanditaire et bien souvent ses vœux. Si les stèles bouddhiques ne jouiront pas du même prestige au sein des cercles lettrés que les autres catégories d'objets inscrits, à l'orée de la modernité certains courants de la calligraphie les érigeront en modèles, et elles constituent pour l'histoire et l'archéologie modernes des sources précieuses pour l'étude des sociétés locales¹³.

Au cours de cette période médiévale d'expérimentation artistique intense comprise entre le II^e et le VIII^e siècle, chacune de ces métamorphoses de la stèle—reliefs et inscriptions funéraires Han, stèles picturales bouddhiques et épithaphe—construit une relation particulière entre forme du support gravé, image et écriture. C'est sous la dynastie des Tang (618–907), qui vient conclure ces siècles de recherches, que se formuleront, sur les plans pratique et théorique, les traditions classiques de la peinture et de la calligraphie chinoise. Les genres en peinture et les styles calligraphiques s'en trouveront définis et une sélection d'artistes et d'œuvres viendront former le canon et ses valeurs esthétiques. Pour l'antiquaire érudit, les pierres gravées Han sont l'occasion de faire coïncider représentation visuelle et sources textuelles historiques, littéraires ou classiques. Mais en ce qui concerne la calligraphie, le regard du lettré, en particulier sous les Qing, tente de s'affranchir de la tradition classique, c'est pourquoi il se tournera vers les formes d'écriture qui précèdent la synthèse Tang. En effet, la période médiévale, avec la stabilisation des types d'écriture et la diversification des styles, correspond au moment historique de la naissance de la calligraphie comme discipline artistique.

Pour l'historien de la calligraphie, les stèles étudiées ici illustrent les procédés par lesquels les types, styles ou formes de l'écriture évoluent, entre sa standardisation sous le premier Empire (III^e siècle av. J.-C.) et la fusion des écoles du Nord et du Sud sous la dynastie des Tang, au VIII^e siècle. Les monuments funéraires Han font usage d'un style d'écriture clérical, l'écriture des clercs ou fonctionnaires de l'administration impériale, commun aux édits sur pierre, bois, soie et bambou, dont les empattements et modulations caractéristiques se perdent dans l'œuvre des tailleurs de pierre éloignés de la capitale. Les dédicaces qui accompagnent les bouddhas des dynasties du Nord se taillent avec vigueur une place aux côtés des images, dans une graphie orthogonale aux géométries puissantes, dite des « stèles Wei » (*weibei* 魏碑) ou « stèles du Nord » (*beibei* 北碑). Enfin, l'écriture régulière (*kaishu* 楷書), équilibrée, élégante, mais enserrée dans la trame quadrillée des épithaphe Tang, illustre le penchant « classique » pour une structure géométrisée des caractères et une méthode d'écriture théorisée. Bien que les objets présentés ici soient groupés en trois sections suivant cet ordre chronologique, l'évolution de l'écriture ne peut être réduite à son déroulement linéaire : des facteurs tels que le contexte géographique, l'identité de l'auteur ou de l'audience (le défunt et son entourage social, la divinité et sa communauté de fidèles), la fonction et le format du monument et bien sûr, la matérialité du support, sont autant de facteurs à prendre en compte dans l'analyse de l'objet inscrit. Au-delà de l'analyse des styles calligraphiques, cet article puise dans différents courants de recherches sur les cultures visuelles et matérielles de la période médiévale, pour replacer l'image dans sa relation au monument inscrit, et compléter le regard historiographique de l'antiquaire.

ne présentent pas une dimension idéologique, voir à ce sujet le compte-rendu critique de PIRAZZOLI-T'SERSTEVENS 1990, p. 186–187. Cependant, elle fait encore école : la monographie récente de Miao Zhe par exemple, conserve aux tombeaux des Wu une place centrale dans l'analyse du discours impérial porté par l'art funéraire Han (MIAO 2021).

¹¹ DAVIS 2015, p. 152–159.

¹² WONG 2004.

¹³ HOU 1998.

MONUMENTS FUNERAIRES SOUS LES HAN

Porte du Ciel et Anneau de Jade (fig. 1)

Inv. : EO.2334

Achat 1964, collection Marcel Pincket, antérieurement collection Léon et Marie-Madeleine Wannieck jusqu'en 1947

Origine : préfecture de Jiexiang, province du Shandong

Date : I^{er} au II^e siècle (dynastie des Han de l'Est)

Dimensions : 67 × 47,5 × 12 cm

Matière : pierre calcaire

Cette dalle gravée funéraire est entrée dans les collections des MRAH dans les années 1960, bien qu'elle ait été amenée en Europe au début du XX^e siècle au sein de la collection Wannieck¹⁴. L'arrivée précoce de cette pierre en Europe explique sa présence dans les premiers ouvrages de référence traitant l'art funéraire Han en Occident¹⁵. La dalle est originaire du sud-ouest de l'actuelle province du Shandong, dans l'ancienne préfecture de Jiexiang. Comme la majorité des dalles funéraires retrouvées au Shandong, elle est en pierre calcaire. Ce monument n'est pas inscrit, mais il appartient à la famille des « pierres gravées Han », et peut être attribué à l'époque des Han de l'Est grâce à son iconographie. Cette dernière comprend une paire de tours encadrant un anneau suspendu, avec une figure assise à la base des tours, flanquée par deux hommes armés de hallebardes.

Les tours ou piliers funéraires jouaient un rôle important dans le « champ funéraire » (*ying* 塋)¹⁶, lequel possède une enceinte semblable aux remparts d'une ville, dont l'entrée est marquée par une paire de tours. Celles que l'on retrouve dans les reliefs funéraires rappelleraient la porte d'un rempart. Le terme utilisé pour elles, *que* 闕, désigne aussi les bâtiments érigés de part et d'autre de la porte. Des structures secondaires accolées aux tours funéraires agissent comme les vestiges d'un rempart virtuel. Dans le champ entouré de son enceinte invisible, la porte mène à l'allée des esprits (*shendao* 神道), axe principal du complexe funéraire. Les piliers sont un monument essentiel pour marquer l'entrée et l'orientation du champ, mais ils sont aussi une marque de statut ostentatoire, et l'élément architectural le plus onéreux de l'ensemble. Dans un contexte urbain, le *que* possède une fonction politique consistant à mettre en valeur les édits impériaux aux yeux du peuple. À l'échelle de l'empire, le *que* conserve une fonction rituelle : marquer les directions cardinales sur les principaux sites dédiés au sacrifice impérial¹⁷. Le *que* cumule donc de nombreuses fonctions : exposer aux yeux du public, contenir, délimiter et orienter l'espace funéraire. Quand elles apparaissent sous la forme d'images dans l'art funéraire, les tours sont interprétées comme une étape dans l'itinéraire céleste du défunt. L'un des exemples les plus anciens de cet itinéraire est peint sur la bannière en soie de la tombe de la marquise Dai à Mawangdui 馬王堆, datée du II^e siècle av. J.-C., où deux bornes en forme de « T renversé », assimilées à la Porte du Ciel, relient le monde céleste aux mondes terrestre et aquatique¹⁸. L'itinéraire et la cosmologie bien construits de la bannière de Mawangdui contrastent avec la distribution flottante des motifs présents sur le sarcophage n° 3 de Guitoushan 鬼頭山, daté du II^e siècle de notre ère, retrouvé au Sichuan¹⁹. Une paire de tours y est bien représentée, accompagnée d'un cartouche portant la mention « Porte du Ciel » (*tianmen* 天門). Les autres motifs éparpillés sur le sarcophage portent également chacun un titre : « Tigre blanc » 白虎, « Grand grenier » 太倉, « Immortels jouant au liubo » 仙人博, « Immortels chevauchant » 仙人騎, « Soleil et lune » 日月, etc. Ces motifs, sans hiérarchie ni articulation spatiale particulière, reprennent la cosmologie funéraire et l'itinéraire du défunt (astres, immortels, divinités, animaux représentant les directions cardinales, architectures sacrées, etc.).

¹⁴ Léon et Marie-Madeleine Wannieck, un couple de collectionneurs et marchands d'art, disposaient d'une maison-mère à Pékin, qui leur permettait d'importer des pièces directement depuis la Chine, et ont alimenté les grands musées parisiens en pièces archéologiques chinoises dans les années 1920 et 1930, voir <https://tokonomamagazine.com/2019/07/26/les-wannieck-un-couple-entre-paris-et-pekín/> (dernier accès 5 février 2024).

¹⁵ LAUFER 1911, p. 23 et CHAVANNES 1913, pl. DXXX.

¹⁶ CHAVANNES 1893, p. 24. Cité par SEGALÉN, GILBERT DE VOISIN & LARTIQUE 1917, p. 189.

¹⁷ CHAVANNES 1910, p. 179. Pour un catalogue récent assez complet des piliers funéraires d'époque Han, voir ZHANG & GAO 2017.

¹⁸ TSENG 2011, p. 205.

¹⁹ XIE 2000, p. 23.

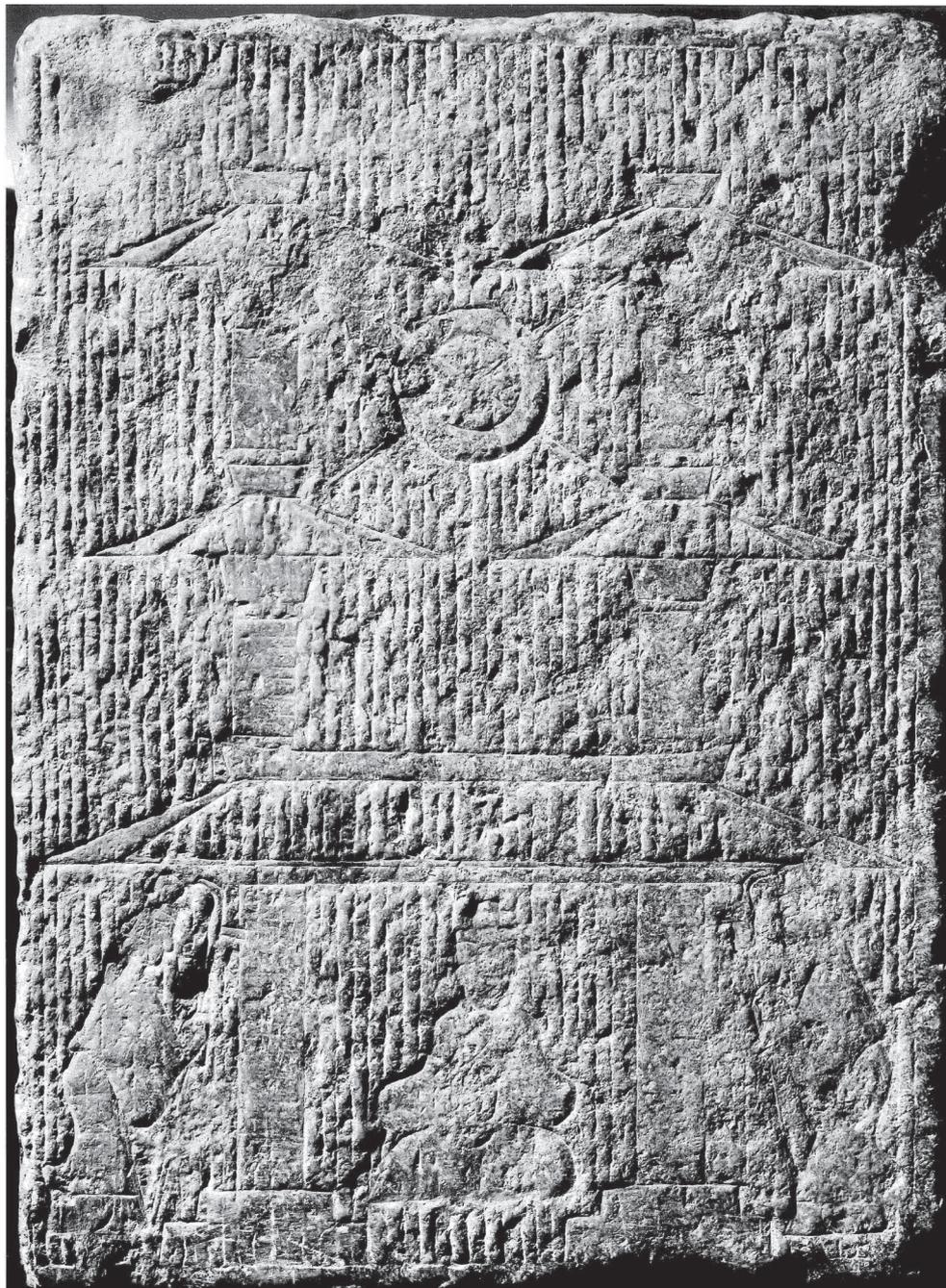


Fig. 1. – EO.2334 (© MRAH-KMKG).

Comme variante à l'hypothèse de la porte céleste, Jean-Marie Simonet suggère dans la fiche d'inventaire de cette dalle que les bâtiments de forme allongée représentés ici étaient des mâts en bois assurés au *ting* 亭, un immeuble à étages et sur pilotis qui aurait influencé l'évolution du stūpa indien vers la pagode chinoise²⁰. Suivant l'identification du bâtiment comme un *ting*, il voit la figure centrale comme l'officier en charge du *ting*, le *tingzhang* 亭長, ou « chef de poste »²¹. Les *ting*, postes ou relais, étaient des unités territoriales administratives

²⁰ Ces observations apparaissent sur les fiches d'inventaire de l'objet EO.2334 rédigée par Jean-Marie Simonet sous forme de notes manuscrites accompagnées de croquis, archives de la section chinoise des MRAH.

²¹ Le titre *tingzhang* accompagné d'une figure armée d'une hallebarde se rencontre fréquemment sur les briques ornées servant d'encadrement de porte dans les tombes Han, comme EF162-4 dans les collections de l'ÉFEO par exemple, accessible sur la base de données « Estampages chinois conservés en Europe » https://www.efeo.fr/estampages/detfich.php?estamp_id=353&table=est_

qui regroupaient un millier de ménages et se succédaient tous les dix *li* 里 (un *li* = 415,8 mètres à l'époque Han). Les cantons (*ting*) assuraient le service postal local et servaient d'auberge aux fonctionnaires de passage. Chaque groupe de dix *ting* formait un *xiang* 鄉 (district), lequel fut ensuite rebaptisé *xian* 縣 (préfecture). L'officiel en charge du *ting*, était d'ordinaire un fonctionnaire vertueux envoyé à la retraite dans une zone rurale après ses quarante ans. Il était aidé par deux assistants, les *zu* 卒, et par un portier et un homme d'armes, chargés respectivement de balayer le sol et de garder la porte. Les figures armées de part et d'autre du personnage central pourraient être les *zu* en service. Le chef de poste et ses assistants assureraient ici la fonction symbolique de gardien de tombeau. Ici encore, l'interprétation hésite entre expression littérale d'une réalité historique et métaphore de l'ordre terrestre.

La figure flanquée des tours et surmontée d'un anneau suspendu demeure difficile à identifier. Dans les plaques en bronze gravées d'époque Han retrouvées dans le haut-cours du fleuve Yangzi, par exemple, le personnage représenté entre les tours est la Reine Mère de l'Ouest (*Xiwangmu* 西王母), importante figure mythique qui règne sur le mont Kunlun et accueille les âmes, entourée de sa cour d'immortels et de créatures fantastiques²². Cependant, il arrive qu'à la même époque, des images bouddhiques se substituent la Reine Mère, lui disputant sa valeur de présage de bon augure ou témoignant de l'adoption de cultes nouveaux²³. Le disque troué entre les tours peut être interprété comme un anneau de jade (*bi* 璧)²⁴. Il est souvent associé avec des masques animaux (*pushou* 鋪首) tenant l'anneau dans la gueule, figures apotropaïques placées sur les poignées de porte. Cet anneau est suspendu par deux rubans croisés, comme sur la bannière de Mawangdui, où il est considéré comme un symbole d'alliance entre la terre et le ciel, les vivants et les morts²⁵, ou comme sur les sarcophages en pierre du Sichuan, où il prend place entre le Tigre et le Dragon ou sur le trône de la Reine Mère. Le dessin peut également en être répété pour former des motifs qui couvrent de croisillons la surface des dalles, ou qui sont utilisés pour encadrer des scènes (*chuanbi wen* 穿璧紋). Sous cette dernière forme, les *bi* se rapprochent des motifs constitués de pièces de monnaie, également présents en milieu funéraire. Les différentes interprétations possibles du disque suspendu rendent ce motif encore plus difficile à cerner que les présages discutés ci-dessous.

Certains motifs autonomes sont interprétés par Tseng²⁶ comme des « présages » (*ruixiang* 瑞像), un terme qui figure déjà dans l'anecdote de Confucius apercevant une licorne (481 av. J.-C.)²⁷. Les présages dans la culture visuelle des Han de l'Ouest sont parfois accompagnés d'un cartouche portant le nom de la créature, comme dans les cinq images gravées sur falaise accompagnant l'Hymne du Passage de l'Ouest (*Xixia song* 西峽頌)²⁸, une inscription datée de 171, tracée en l'honneur d'un administrateur local dans l'actuelle province du Gansu. On y trouve le Dragon jaune (*huanglong* 黃龍), le Cerf blanc (*bailu* 白鹿), l'épi de blé (*jiabe* 嘉禾), la paire d'arbre aux branches entrecroisées (*mulian li* 木連理) et la rosée douce (*ganlu jiang* 甘露降). Des présages d'ordre politique furent fréquents sous le règne de l'empereur Wudi des Han (142–87 av. J.-C.), et l'idée fut également exploitée par Wang Mang 王莽 (r. 9 à 23)²⁹ dans ses efforts pour hériter du mandat céleste³⁰. Les gouverneurs locaux recouraient aux présages pour renforcer leur autorité, et le genre connut également un grand succès dans la sphère privée, comme en témoigne sa présence en contexte funéraire. Les présages sont couramment combinés avec des scènes historiques édifiantes dans l'iconographie funéraire sous les Han, où ils composent

EFEO&pageCrte=3 (dernier accès 8 janvier 2024).

²² LI 2014.

²³ L'interprétation de ces premières images bouddhiques en milieu funéraire a fait couler beaucoup d'encre, pour deux perspectives différentes sur cette controverse voir ABE 2002 et WU 1986.

²⁴ Ce terme est employé depuis la dynastie Han pour désigner les disques de jades percés d'un trou en leur centre, associés au ciel (TSENG 2011, p. 19–20). Ce type d'objet est produit dès le Néolithique, mais le terme provient de sources écrites datant des Zhou (771–221 av. notre ère). Voir SHELACH-LEVI 2018 pour une enquête sur le devenir du *cong* 琮, l'autre type de jade rituel caractéristique des cultures néolithiques, associé à la terre sous les Han, et dont l'apparente continuité spatio-temporelle demande à être investiguée, et devenu, à l'égard du *bi*, un symbole d'identité nationale.

²⁵ PIRAZZOLI-T'SERSTEVENS 1982, p. 58.

²⁶ Voir la définition de « omen » dans TSENG 2011, p. 116–122.

²⁷ TSENG 2011, p. 92.

²⁸ LIPPIELLO 2001.

²⁹ Wang Mang est retenu par les histoires dynastiques comme un usurpateur, ses années de règne sont marquées par des réformes importantes, sont habituellement désignée comme « interrègne » illégitime, entre les deux dynasties des Han occidentaux et orientaux.

³⁰ TSENG 2011, p. 104.

parfois un véritable discours³¹, expression des forces et des volontés célestes. La distribution plus ou moins structurée de tels motifs dans l'art funéraire a été mise en corrélation avec l'identité politique et sociale du défunt. Dans les plaines centrales ou orientales, la symétrie et la rigidité des motifs, ainsi que l'utilisation d'un fond strié ont été attribués par certains à l'établissement d'un ordre impérial et cosmologique stable³². Quant au caractère décousu des motifs dans l'art funéraire du Sud-Ouest, observé sur le sarcophage de Guitoushan par exemple, il a été attribué à l'appropriation de symboles forts par des potentats locaux³³. Ainsi, les historiens de l'art et les sinologues oscillent entre des interprétations mythiques ou socio-politiques des motifs iconographiques dans l'art funéraire des Han. Une forme d'analyse alternative, amorcée par Zheng Yan, prête une plus grande attention à l'espace de la tombe et au regard porté sur l'art funéraire par ses contemporains ou ses « spectateurs », en s'intéressant notamment aux inscriptions qui accompagnent les monuments funéraires.³⁴ Si l'interprétation de ces gravures funéraires demeure aujourd'hui une pierre d'achoppement, il devient évident maintenant qu'une plus grande place doit être faite à la diversité des expressions régionales ou locales sous les Han, et une plus grande autonomie conférée à l'étude des images vis-à-vis de la tradition littéraire ou antique³⁵.

Pierre gravée funéraire de Wen Shuyang 文叔陽 (fig. 2)

Inv. : EO.2335

Achat 1964, collection Marcel Pincket, antérieurement collection Léon et Marie-Madeleine Wannieck jusqu'en 1947

Origine : Yutai, province du Shandong

Datation : 144 (Dynastie des Han de l'Est)

Dimensions : 64 × 51.5 × 15 cm

Matière : pierre calcaire

Cette dalle gravée et inscrite date de 144, sous la dynastie des Han orientaux. Elle a été retrouvée dans le sud-ouest de l'actuelle province du Shandong. Le rebord strié est habituel dans les pierres gravées de l'époque Han issues des plaines centrales et orientales. Les striures font partie du parement de la pierre, rarement laissée lisse ou brute, et servent à distinguer visuellement la figure, en relief plat et à la surface polie, de son fond strié. Le motif représenté est fréquent dans l'iconographie funéraire des Han : c'est une scène de conversation, connue sous le nom de « l'hôte et l'invité assis face à face » (*binzhu zuodui* 賓主坐對). Avec la « procession de chariots tirés par des chevaux » (*chema chuxing* 車馬出行), elle est typique de la vie publique. L'hôte et son invité sont tous deux coiffés du *jinxian guan* 進賢冠, un couvre-chef littéralement traduit comme « chapeau pour le progrès vers la sagesse ». Les deux personnages, assis le buste droit (*duanzuo* 端坐), sont saisis dans un geste de salut réciproque, mains jointes (*gongsou* 拱手). Au-dessus d'eux, un oiseau est représenté en plein vol. Comme le souligne Jean-Marie Simonet, tout comme les gestes apparemment anodins des personnages sont en réalité des représentations conventionnelles correspondant à des codes de conduite, l'oiseau, lui aussi, est imbu de significations : il tient probablement lieu d'augure.

Le type d'écriture employé ici mêle graphies sigillaire et cléricale. La forme sigillaire (*zhuanshu* 篆書) correspond à un standard d'écriture élaboré sous le Premier empire, au III^e siècle av. J.-C., plus proche des

³¹ POWERS 1991, p. 246–263. Voir aussi POWERS 1983.

³² POWERS 1981, p. 29, 32–33.

³³ MENGONI 2003, p. 146–149.

³⁴ ZHENG 2013, p. 147–166 et 2021.

³⁵ La condition d'une telle démarche est bien entendu l'accès aux sources visuelles dans toute leur diversité, sans faire abstraction de leur contexte matériel et de leur provenance. Basé sur la première publication d'un dictionnaire illustré classé par thèmes datant de 1997, Gu Sen a récemment republié son corpus d'estampages de pierres gravées Han en y ajoutant les provenances des images, remplaçant quelque peu les images en contexte, mais maintenant l'aspect dématérialisé et fragmentaire de l'approche antique (GU 1997 et 2022). Le projet titanesque mené par l'Institut d'art Han de l'Université de Pékin (北京大学汉画研究所), qui collabore avec chaque institution responsable de chaque tombe ornée majeure dans toute la Chine et vise à publier 200 volumes de pierre gravées Han, adopte une attitude beaucoup plus complète, en incluant une provenance, des mesures, et une photographie de la pierre en plus de son estampage (ZHU 2013–2021). La base de donnée liée à ce projet 汉代图像信息数据库 [The Images Database of Han China] est également accessible en ligne : <http://art.han-art.net/search.asp?lang=&mod=&lx=1> (dernier accès le 19 janvier 2024).



Fig. 2. – EO.2335 (© MRAH-KMKG).

inscriptions gravées sur bronze et sur pierre que des formes écrites au pinceau. L'inscription en six colonnes de 79 caractères en écriture cléricale porte les indications précises de date et de lieu (salle d'offrande de nourriture) et relate la carrière du défunt, Wen Shuyang. Le relief appartenait sans doute au bord droit d'une frise architecturale située dans la chambre désignée par l'inscription comme « salle d'offrande de nourriture » (*shitang* 食堂). Cette pièce devait être attachée à la chambrette funéraire et demeurer accessible aux vivants. Les rares exemples qui nous sont parvenus de tels espaces sont les constructions en pierre assemblée de la famille Wu et celles du mont Xiaotang (Xiaotang shan 孝堂山), également situées dans la province du Shandong. La biographe du défunt se présente comme une liste de charges officielles portées par Shuyang et son neveu Daoshi, probablement responsable de l'érection du tombeau, et mentionne d'autres membres de la famille Wen.

Transcription :

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，鄉耆夫廷掾，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，
立成口直錢萬七，故曹史市掾。

Traduction³⁶:

Première année de l'ère Jiankang, huitième mois débutant par le jour *yizhou*, dix-neuvième jour *dingwei* (3 octobre 144).

Salle d'offrande de nourriture en l'honneur de Wen Shuyang, du canton de Shougui 壽貴. Shuyang fut de son vivant percepteur d'impôts, puis il exerça les fonctions d'administrateur cantonal, ensuite il fut inspecteur responsable des réserves³⁷, puis instructeur³⁸ dans l'administration de la section du travail³⁹. Il eut trois fils et une fille nommée Ning 寧. Son frère cadet se nommait Shuming 叔明, sa sœur cadette se nommait Si 思. Shuming perdit prématurément la vie. Le fils aîné de celui-ci, Daoshi 道士 (...) dépensa soixante-dix mille pièces de monnaie. Il avait été percepteur d'impôts en qualité d'administrateur.

Un estampage de cette pierre, conservé dans la collection de l'Institut de Philologie et d'Histoire de l'Academia Sinica de Taiwan⁴⁰, porte, entre autres, le sceau de l'historien et paléographe Ke Changsi 柯昌泗 (1899–1952), commentateur du traité intitulé *Propos sur (les inscriptions sur) pierre* (*Yushi* 語石) écrit en 1909 par Ye Changchi 葉昌熾 (1849–1917), le premier ouvrage de recherche sur les inscriptions sur pierre. La dalle gravée de Wen Shuyang a donc été collectionnée et estampée, et elle a ainsi pu être étudiée par les cercles d'érudits d'époque Qing avant d'être amenée en Europe au début du XX^e siècle par les Wannieck. Il s'agit encore d'une fois d'une œuvre de référence, dont la plupart des collections et bases de données sur les estampages possèdent une reproduction⁴¹. Les circonstances de la découverte de la pierre de Wen Shuyang sont rapportées dans une inscription d'époque Qing gravée sur une pierre similaire datée de 131, où figure également un personnage assis et quelques colonnes de caractères en écriture cléricale, et dont un estampage est également conservé à l'Academia Sinica⁴². L'inscription d'époque Qing, gravée sur une face de la dalle d'époque Han, jongle avec plusieurs types d'écriture différents répartis en cinq zones de textes : un style archaïsant étrangement anguleux pour le titre, un style clérical pour le sous-titre comportant la date, et une petite écriture régulière ou semi-cursive pour les corps de texte successifs. Cette inscription tardive compare la dalle de 131 à la dalle de Wen Shuyang et rapporte que cette dernière a été retrouvée en 1833 (première année de l'ère Daoguang), par Ma Xingyuan 馬星垣 sur le mont Fuyang 鳧陽 à Yutai 魚臺, dans le sud-ouest de l'actuelle province du Shandong. Quelques années plus tard, en 1839, le même Ma Xingyuan trouve la seconde dalle, laquelle fut par la suite transportée à la préfecture de Xining 西寧州, où elle se trouve encore aujourd'hui. Cette inscription fournit également les commentaires de Yang Duo 楊鐸 et Xu Han 許瀚 (1797–1866) et la transcription du texte de 131.

Transcription :

永建五年，太歲在庚午二月廿
三日□□□□立此食堂，

³⁶ Basée sur CHAVANNES 1913, p. 233. L'estampage étudié par Chavannes est reproduit en fig. N°164, c'est probablement celui qui se trouve aujourd'hui conservé au musée Guimet (MG111), repris dans la base de données de l'ÉFEO : https://www.efeo.fr/estampages/detfich.php?estamp_id=116&table=est_Musee_Guimet&pageCrte=0 (dernier accès le 8 janvier 2024).

³⁷ HUCKER 1985, p. 404, entrée no. 4940.

³⁸ HUCKER 1985, p. 567, entrée no. 7713.

³⁹ HUCKER 1985, p. 296, entrée no. 3489.

⁴⁰ <https://catalog.digitalarchives.tw/item/00/1b/f9/7e.html> (dernier accès le 9 janvier 2024).

⁴¹ Voir aussi la base de donnée de l'Université de Kyoto, par exemple : http://kanji.zinbun.kyoto-u.ac.jp/db-machine/imgsrv/takuhon/type_g_b/html/a07-02.html (dernier accès le 10 janvier 2024).

⁴² Un estampage de cette pierre est conservé à l'Academia Sinica : <https://catalog.digitalarchives.tw/item/00/1b/f4/4e.html> (dernier accès le 9 janvier 2024).

直萬□□□□□居□意
 □學□陽，何意被天災，蚤離父
 母，□□哀泣□□五千□□□

Traduction :

5^e année de l'ère Yongjia, 23^e jour du 12^e mois (26 Mars 130) [...] Cette salle d'offrande de nourriture fut construite [...] frappé par une calamité céleste, il quitta prématurément ses parents [...] cinq mille [...].

Après ces deux exemples caractéristiques de la production de monuments funéraires en pierre sous les Han, nous nous tournons vers trois stèles picturales qui répondent à l'introduction du bouddhisme à la fin des Han et au développement des formes de dévotion populaire bouddhique et taoïste à partir du IV^e siècle. La stèle se trouve confrontée à un changement radical de fonction, de mécénat et d'audience, et les maçons ou sculpteurs adoptent un nouveau vocabulaire formel et stylistique. Ici, l'inscription occupe un rôle essentiellement dédicatoire ou votif : c'est l'image sculptée qui occupe le devant de la scène.

STELLES PICTURALES BOUDDHIQUES ET TAOÏSTES

Stèle polychrome avec un bouddha et deux bodhisattvas (fig. 3)

Inv. : EO.2305

Reçu en dépôt en 1949 par l'Office de récupération économique

Historique provenance : Einsatztab Reichsleiter Rosenberg n° Ost.252, P.321

Origine : inconnue

Datation : 532 (Wei du Nord)

Dimensions : 49,5 × 25 × 13 cm

Matière : pierre calcaire, pigments et dorure

Cette stèle picturale du VI^e siècle montre Sakyamuni, le Bouddha du Présent, accompagné de deux bodhisattvas. Le format de la stèle picturale bouddhique connaît un grand succès entre les IV^e et VI^e siècles. En plus de ses fonctions funéraires, commémoratives ou politiques dans la tradition confucianiste, sous les Wei du Nord la stèle s'adapte aux besoins du bouddhisme. Les sociétés dévotionnelles bouddhiques (*yiji* 義邑) se modèlent d'après les communautés locales (*she* 社) qui commanditent la production de stèles. Par rapport à la stèle traditionnelle qui est essentiellement un monument textuel, la stèle bouddhique est centrée sur une image du bouddha. Leur fonction varie d'une région à l'autre et selon les dimensions de l'œuvre : les stèles du Shanxi par exemple sont placées aux carrefours comme des monuments publics, alors que celles du Henan sont gardées dans les temples.

Le type d'écriture employé ici, représentatif de l'École du Nord (*beipai* 北派), est considéré comme l'une des deux grandes composantes qui donneront naissance à l'écriture régulière un ou deux siècles plus tard, la deuxième étant constituée par les styles semi-cursifs de la littérature épistolaire du Sud. L'épigraphie sous la dynastie des Wei du Nord est connue pour ses formes dynamiques, inscrites dans un trapèze incliné, au bord supérieur droit relevé, et ses lignes tranchées à la hache. Ce sont ces graphies dues au burin qui introduiront le « goût du métal et de la pierre » (*jinshi wei* 金石味) dans l'esthétique calligraphique. L'appréciation de leur apparence brute témoigne, à partir du XVIII^e siècle, de l'émergence d'une « esthétique épigraphique » nouvelle, qui célèbre l'usure de la pierre, la matérialité du support et l'anonymité du scripteur⁴³, ceci en porte-à-faux avec la tradition

⁴³ HATCH 2020, p. 38.



Fig. 3. – EO.2305 (© MRAH-KMKG).

classique. En effet, les inscriptions dédicatoires qui accompagnent les images bouddhiques, dont l'ensemble le plus fameux est celui des « Vingt œuvres de Longmen » (*Longmen ershipin* 龍門二十品), furent étudiées et copiées sous forme d'estampages par des générations de calligraphes à la recherche de sources antérieures à l'avènement de la tradition classique sous les Tang au VIII^e siècle et la standardisation de l'écriture régulière. Pourtant, abstraction était faite des formes sculpturales et architecturales (stèles picturales, grottes bouddhiques, etc.) pour lesquelles ces inscriptions votives ou dédicatoires avaient été originellement rédigées.

Transcription :

永熙三年九月
 五日，清信士
 佛弟子郭伯桃，
 敬造釋迦像一
 區，上為國主，下為
 無邊眾生，有為
 世父母（瑯相）
 眷屬，一時
 佛供養。

Traduction :

Le 5^e jour du 9^e mois de la 3^e année de l'ère Yongxi (532)
 Guo Baitao 郭伯桃, homme pieux et disciple du Bouddha,
 a fait cette sculpture du Bouddha Sakyamuni.
 Le souverain est en haut et le peuple est en bas
 Pour ses parents, son épouse et ses enfants
 Aujourd'hui il consacre une offrande au Bouddha.

Comme dans l'art bouddhique de l'Inde ou du Gandhara, la robe de la figure principale ne couvre qu'une épaule, un style iconographique qui est connu comme le « mode ouvert », mais un large manteau plissé connu sous le nom de *baoyi bodai* (褒衣博帶, littéralement « robe flottante et large ceinture ») recouvre cette première couche. En effet, sous les Wei du Nord, l'épaule du Bouddha ne devait pas rester dénudée, et un morceau de tissu avait été ajouté à la robe monastique, le *pianshan* 偏衫. Cette manche rapportée ne se voyait pas dans l'échancrure du col, de sorte que les apparences étaient sauvées⁴⁴. Ce changement dans la représentation de la robe monastique est compris comme un signe de « sinisation ». Ce terme largement employé dans la littérature académique traitant de la Chine ancienne, et en particulier de la culture matérielle bouddhique dans la Chine médiévale, se rapporte à l'adaptation de formes culturelles venues d'ailleurs aux standards de la civilisation chinoise. Le terme se rapproche des idées de romanisation et d'hellénisme. Il s'applique aux pratiques religieuses (bouddhisme sinisé), aux styles artistiques, à l'architecture (des stūpas de type indien aux pagodes de type chinois par exemple), etc. La date officielle retenue pour le mouvement de sinisation est 486, avec les édits de l'empereur Xiaowen des Wei (471–499) qui annoncent des réformes par lesquelles cette dynastie, issue des clans proto-turcs Tuoba-Xianbei venus des steppes, choisit de se conformer aux standards de la civilisation chinoise. Les réformes de Xiaowen portaient sur l'habillement, l'adoption de noms chinois, la pratique de la langue et de l'écriture chinoises, et elles menèrent au transfert de la capitale des Wei du Nord de Pingcheng à Luoyang, plus au sud, cette dernière ayant tenu le rôle de capitale sous la grande dynastie des Han de l'Est. Les réformes de Xiaowen ne sont qu'un point de repère dans un mouvement beaucoup plus large aux dynamiques complexes.

L'adaptation n'est pas seulement ici une question de contenu pictural. Le choix de la technique de la gravure et de la sculpture est également parlant. Alors que la tête du bouddha est sculptée en ronde-bosse, son corps disparaît sous l'ample robe, dont les plis sont rendus de manière plate, serrée et symétrique. Un châle croisé forme un X sur le devant de la robe des bodhisattvas, révélant un col en V en dessous, alors que la partie basse du vêtement répète le motif plat et symétrique de la robe du Bouddha Sakyamuni. Plusieurs degrés de relief coexistent sur la même stèle, depuis le piédestal en lotus, incisé sur la base, à l'auréole et la robe, en relief plat, pour aboutir au visage plein en haut relief de la figure principale. Le style de la stèle démontre le succès rencontré par le « style de Yungang », qui doit son nom au complexe de temples rupestres construit par les empereurs de la dynastie Wei dans les environs de leur première capitale, Pingcheng. Lorsque la cour se déplace à Luoyang en 494, le style de Yungang se répand dans le sud du Shanxi et au-delà.

⁴⁴ Yi 2018, p. 42.

Petite stèle portative avec Maitreya en pose « pensive » (fig. 4)

Inv. : EO.2395

Achat 1965 auprès d'Edgar Beer, Bruxelles

Origine : inconnue

Datation : 560 (Dynastie des Zhou du Nord)?

Dimensions : 12 × 9 × 4,5 cm

Matière : marbre

Cette petite stèle picturale bouddhique en marbre représente un bodhisattva saisi dans la posture dite « pensive » sur une face, et un bouddha flanqué de deux bodhisattvas sur l'autre face, avec un brûle-encens gardé par une paire de lions sur le registre inférieur. Le côté de la stèle porte une inscription datée de 560. Ses dimensions réduites soulèvent quelques doutes sur son authenticité, ou sur l'authenticité de son inscription : il arrive que des statuettes « anépigraphes » soient inscrites pour en augmenter la valeur.

Transcription :

武成二年八月一日，佛弟
子南醜胡，敬造釋迦思唯
像二區。

Traduction :

Le premier jour du huitième mois

Dans la deuxième année de l'ère Wucheng (560)

Le disciple de Bouddha Nan Chouhu 南醜胡 fit avec respect

Deux figures : l'une du Bouddha Sakyamuni, l'autre d'un bodhisattva en posture pensive.



Fig. 4. – EO.2395 (© MRAH-KMKG).

La figure dite « pensive » (*sivei* 思唯) est assise les jambes croisées sur un tabouret haut, la cheville droite ramenée sur le genou gauche. Son menton repose dans sa paume droite, le bras étant posé sur la jambe droite. Le terme *sivei* figure dans les inscriptions dédicatoires de l'époque⁴⁵, comme dans l'exemple ci-dessus. Cette posture se rencontre fréquemment dans le nord-ouest de l'Inde et dans la région du Gandhara, entre les I^{er} et IV^e siècles, pour ensuite apparaître en Chine, d'où elle se transmet en Corée et au Japon. Cette figure se retrouve dans les temples rupestres chinois : au IV^e siècle à Kizil et Kucha, au V^e siècle à Dunhuang et Yungang, et au VI^e siècle à Longmen. Elle est souvent représentée comme « assistant de Maitreya », le Bouddha du Futur, ou figure accompagnée d'un cheval. La majorité des statues en posture pensive date des V^e et VI^e siècles, sous les dynasties des Wei du Nord, des Wei de l'Est et des Qi du Nord⁴⁶. Ce personnage pensif a été identifié comme le prince Siddharta, c'est à dire Sakyamuni avant qu'il n'ait atteint l'éveil, ou comme le bodhisattva Maitreya, qui prêche la loi dans le paradis de Tusita.

La première hypothèse considère cette pose (*asana*) comme l'attitude du « délassement royal » (*lalitasana* or *rajalilasana*), qui dénote calme, royauté et éveil, et que l'on retrouve dans les sculptures indiennes ou tibétaines. Cette pose se retrouve dans les représentations séculières de nobles ou de rois dans des reliefs funéraires sogdiens du VI^e siècle, provenant des tombes des environs de Wuwei et de Xi'an⁴⁷. Les sectes et diasporas actives dans la région au VI^e siècle créèrent un climat propice aux échanges et aux emprunts iconographiques. Une autre confusion courante dans l'iconographie de l'époque concerne le brûle-encens situé aux pieds de l'image principale. Le récipient, ici en forme de lotus, est liés à l'idée de transformation et de renaissance, mais il peut parfois adopter les caractéristiques d'un autel du feu tel qu'on le trouve dans les tombes sogdiennes de l'époque. Selon la deuxième hypothèse, il s'agirait de Maitreya, une figure liée à la lumière et au salut. Maitreya, Bouddha du Futur et souverain éclairé, était une figure millénariste populaire dans les années troubles précédant l'unification sous les Sui, et le recours à son effigie devint plus fréquent après les persécutions antibouddhistes de 446 décrétées par l'empereur Wudi des Wei du Nord et reprises par l'empereur Wudi des Zhou en 574–577.

Comparée à la stèle picturale des Wei du Nord décrite plus haut, où ils se tenaient simplement debout les mains jointes, les gestes des bodhisattvas sont ici plus variés, portant divers attributs ou formant des *mudras* de leurs mains. Les anatomies et les traits du visage sont plus pleins et organiques, tout en rondeurs, préfigurant les orbes parfaits de l'esthétique Tang.

Stèle taoïste (fig. 5)

Inv. : EO.2512

Achat 1969 via l'Institut belge des Hautes Études chinoises

Origine : inconnue

Datation : VI^e siècle (Dynastie des Wei du Nord)

Dimensions : 54 × 37 × 7,5 cm

Matière : pierre calcaire

Puisque cette stèle picturale est dépourvue d'inscription, il est impossible de proposer une datation précise. Son ornementation est divisée en quatre registres, avec, de haut en bas :

- 1) Deux dragons affrontés de part et d'autre d'un joyau. Deux personnages coiffés de chignons, avec de longs cheveux retombant sur les épaules et vêtus d'une toge plissée, se tiennent de part et d'autre de la scène. Les dragons, avec leurs corps de lévriers et leurs gueules canines, rappellent les dragons figurés sur les stèles retrouvées dans la cache du temple Longxingsi à Qingzhou, province

⁴⁵ Hsu 2002, p. 5.

⁴⁶ D'autres pistes pointent vers l'influence des Dynasties du Sud, et montrent que la posture pensive continue sa route vers la péninsule coréenne et le Japon médiéval. Voir FEI 2021, p. 441–453.

⁴⁷ JULIANO 2006.

du Shandong. L'omniprésence du dragon dans les reliefs de Qingzhou a été attribuée à un culte local intégré au culte bouddhique. Une autre interprétation pour la présence de dragons entrelacés sur des stèles picturales bouddhiques propose un parallèle avec les *nagas* indiens, représentés en surplomb de la figure du Bouddha. Le joyau sur son piédestal en trois marches occupe la place du *stūpa* « volant », caractéristique des stèles bouddhiques des Qi du Nord et des Zhou du Nord. La présence inhabituelle de personnages dans le registre supérieur, plutôt que dans le registre inférieur où se tiennent habituellement les donateurs et les intercesseurs, pose la question du statut de ces figures. Faut-il penser à des divinités, à une assemblée d'immortels, ou à des officiants taoïstes ?



Fig. 5. – EO.2512 (© MRAH-KMKG).

- 2) Deux danseuses volantes ou *apsara* s'étirent de part et d'autre d'un personnage assis. Ces créatures célestes sont courantes dans l'art bouddhique d'Inde et d'Asie centrale. Le personnage au centre, inscrit dans un espace triangulaire suggérant un halo ou une grotte, porte un chignon et se tient assis en tailleur, mains jointes. Il ressemble aux petites figures du Bouddha Sakyamuni que l'on trouve habituellement dans la coiffe du bodhisattva Avalokitesvara/Guanyin.
- 3) Le personnage principal est assis, jambes croisées sous un dais, accompagné de deux acolytes féminines. La structure architecturale en quinconce bordée de tentures est courante dans la sculpture bouddhique du V^e au VII^e siècles. La position assise, jambes croisées, est habituellement associée au bodhisattva Maitreya. On la rencontre dans les représentations des VII^e et VIII^e siècles, mais on en trouve également des exemples plus anciens dans les grottes de Mogao, par exemple. Contrastant avec cette posture connue, le personnage porte une coiffe taoïste (*daoguan* 道冠) enserrant sa chevelure par de longs rubans retombant sur ses épaules à gauche et à droite. De la main gauche il forme le *varamudra*, *mudra* de l'exaucement du vœu, habituellement pratiqué par les figures de Guanyin. De la main droite, il tient une queue de cervidé utilisée comme époussette (*zhuwei* 麈尾), un attribut lié aux conversations pures (*qingtan* 清談) sous les Six Dynasties (III^e au VI^e siècle)⁴⁸. L'ustensile qui accompagnait les gestes ponctuant le discours devint graduellement une marque d'appartenance religieuse. La présence du *zhuwei* est systématique dans les stèles taoïstes des débuts du VI^e siècle⁴⁹. Les acolytes féminines tiennent des éventails de plumes à la main, des accessoires que l'on ne trouve pas dans les représentations bouddhiques, mais qui pourraient s'apparenter au *bianmian* 便面, un « éventail rigide » destiné à cacher le visage comme marque de respect, souvent employé dans les reliefs médiévaux. La posture et l'habillement des acolytes sont également inhabituels : ces dames semblent porter des vêtements séculiers, en particulier celle de droite. Plutôt qu'une robe large fermée par une ceinture, comme l'acolyte de gauche, qui lève la jambe gauche dans une position dynamique, celle de droite porte un corset ajusté à col en V, une double ceinture haut placée et un châle élégant. Elle est coiffée d'une couronne à pétales mais ses pieds semblent nus. Le port de vêtements séculiers, en particulier de vêtements liés à la fonction officielle, est une caractéristique des icônes taoïstes des V^e et VI^e siècles (avec également le port de l'éventail ou du chasse-mouche, le couvre-chef carré et haut, et parfois un petit trépied où s'accoude la figure à l'avant-plan).
- 4) Deux lions s'affrontent de part et d'autre d'un encensoir. Ici, plutôt que de se rapprocher de l'autel du feu mentionné plus haut, l'encensoir ressemble à un *boshanlu* 博山爐, où le couvercle figure un décor mouvementé de pics montagneux, dont les sommets s'effilochent en nuages ou en flammes. Si le brûle-parfum en forme de montagne ou *boshanlu* est associé avec les pays immortels taoïstes, cet ensemble est courant dans la sculpture bouddhique, où il s'encadre d'une paire de lion protecteurs du dharma, le récipient étant parfois soutenu par un personnage accroupi⁵⁰.

L'iconographie des danseuses célestes, le petit bouddha perché au-dessus de la figure principale, la position jambes croisées de la figure principale, les lions du registre inférieurs se rattachent plutôt à une iconographie bouddhique. La présence des personnages au registre supérieur, le *zhuwei* tenu par la figure principale et l'attitude des acolytes féminines se rapprochent de l'iconographie taoïste. Le fait que les donateurs, les acolytes en vêtements séculiers et la figure principale se trouvent côte à côte crée une certaine confusion dans les rôles, présente également dans les représentations taoïstes. Cette confusion pourrait être attribuée au caractère mixte, multi-ethnique, de la période, ou aux identités mal définies des donateurs⁵¹. Si la stèle est effectivement taoïste, elle pourrait représenter un Vénérable céleste (*tianzun* 天尊) ou Laozi⁵².

⁴⁸ Aussi connues sous le nom de causeries subtiles, cette pratique érudite d'élite consistait en des joutes oratoires intentionnellement orientées vers des thèmes philosophiques ou religieux à l'écart de la vie politique de cette période troublée. Le cercle de sociabilité savante le plus connu était le groupe des Sept sages de la forêt de bambous (*zhubin qixian* 竹林七賢).

⁴⁹ LIU 2001, p. 34–37.

⁵⁰ ERICKSON 1992. Pour une monographie récente dédiée aux péripéties du brûle-encens comme focus de visualisation dans la sculpture bouddhique en Chine médiévale, voir ZHANG 2023.

⁵¹ WONG 2004, p. 116.

⁵² LITTLE & EICHMAN 2000, p. 165–169.

Des stèles mêlant iconographie bouddhique et taoïste datant des V^e et VI^e siècles ont été retrouvées principalement dans le nord de l'actuelle province du Shaanxi. Elles sont conservées dans le musée du district de Yao à Yaowangshan (耀縣藥王山博物館). La plus ancienne de ces stèles, érigée en 496 par Yao Boduo, porte une inscription que l'on a pu relier aux textes de la tradition Lingbao 靈寶⁵³. Certaines stèles picturales illustrent l'intention de cette tradition de présenter le bouddhisme comme une forme étrangère de taoïsme⁵⁴. Dans ce cas, les emprunts iconographiques ne résultent pas d'une confusion, mais bien d'une volonté syncrétique ou d'une compétition entre traditions religieuses. Les emprunts iconographiques tels que la référence au bodhisattva Maitreya peuvent provenir d'une sélection précise, comme semblent le démontrer les stèles érigées par Yang Manhei 楊縵黑 et Yang Eshao 楊阿紹 (500), dont les inscriptions mentionnent les sermons du futur Bouddha⁵⁵. La stèle bouddho-taoïste des MRAH est plus proche d'exemples hybrides tels que la stèle de Wei Wenlang 魏文郎, qui mêle *mudra* bouddhiques, couvre-chefs taoïstes, dragons, *boshanlu* et donateurs en robes séculières.

Les stèles picturales médiévales demandent à l'historien de l'art une plus grande flexibilité dans l'analyse⁵⁶, tenant compte de leur nature expérimentale et syncrétique. En se détournant à présent des monuments inscrits de nature religieuse pour retourner à la sphère funéraire, nous remarquerons qu'un mouvement inverse s'y amorce à l'époque médiévale, pour aboutir à une forme codifiée à l'extrême : l'épithaphe.

ÉPITAPHES SOUS LES TANG

Le format de l'épithaphe (*mushiming* 墓誌銘), plaques de pierre carrées recouvertes par un couvercle de même taille mais aux bords taillés en biseau, apparaît entre les III^e et IV^e siècles, suite aux lois somptuaires édictées par Cao Cao (155–220) en 205 et l'empereur Wudi de la dynastie des Jin (265–316) en 278. Ces restrictions suivirent la production massive et luxueuse de monuments en pierre sous les Han, érigés en mémoire de fonctionnaires de haut rang et de nobles, dont les biographies étaient accompagnées d'un riche répertoire iconographique. L'épithaphe, qui se standardise sous les Wei du Nord, opère une synthèse entre les fonctions identitaire, commémorative et esthétique des inscriptions funéraires Han sur pierre, briques ou tuiles de dimensions variées. Ces dalles sont d'un format standard de 90 × 90 cm pour les défunts de rang royal, avec des dimensions décroissantes en fonction du statut. Elles portent une préface biographique en prose suivie d'une élogie rimée. La préface fournit généralement le nom du dédicataire, les dates de décès et d'enterrement, des données généalogiques, y compris les mariages, un aperçu de la trajectoire professionnelle du défunt et un récit célébrant ses vertus et ses réalisations. Les familles de l'élite se trouvaient ainsi cimentées autour d'un ancêtre commun et à travers les alliances matrimoniales.

L'épithaphe est également un petit monument calligraphique, codifié tant du point de vue formel que littéraire. Solliciter un calligraphe ou un graveur de renom pour réaliser une épithaphe à l'esthétique raffinée permettait aux familles de consolider leur position sociale, de montrer leur richesse et la qualité de leurs réseaux, et ceci en faisant l'éloge du défunt et de sa descendance. Ces véritables « stèles souterraines » pouvaient circuler sous forme manuscrite ou sous forme d'estampage, et elle vinrent enrichir le corpus littéraire de l'époque, ou servirent de modèle calligraphique à partir du V^e siècle⁵⁷.

⁵³ BOKENKAMP 1996. Cette tradition taoïste orientée vers le salut se développe au IV^e siècle en réponse à l'engouement populaire pour le bouddhisme, dont elle emprunte des concepts comme la réincarnation.

⁵⁴ SEIDEL 1984, p. 333–335.

⁵⁵ ABE 1996, p. 72.

⁵⁶ ABE 2001, p. 24–25.

⁵⁷ DAVIS 215, p. 79–80 et 315–316.

Építaphe de la Maison des Yuan (646–683) ou Építaphe de Yuan Wen 元溫 (fig. 6a–b)

Inv. : EO.2288

Don 1961 par Marcel Pincket, antérieurement collection Léon et Marie-Madeleine Wannieck

Origine : inconnue

Datation : 685 (Dynastie des Tang), dédiée à Yuan Wen (646–683)

Dimensions : 39 × 39 × 9 cm

Matière : pierre calcaire

L'építaphe de Yuan Wen est quadrillée de fines lignes incises, avec le corps du texte inscrit en petite écriture régulière (*xiaokai* 小楷). Cette composition maîtrisée et la finesse d'exécution des caractères constituent une démonstration d'habileté du calligraphe et du graveur. Le titre inscrit sur le couvercle, encadré de décorations en relief méplat, compte habituellement neuf caractères distribués en carré, réalisés en écriture sigillaire. Placé dans le couloir de la tombe, un tel artefact de dimension carrée et portant une inscription archaïque, ressemblant à un gigantesque sceau, conserve la fonction apotropaïque qui était celle des animaux gardiens, des portes célestes et autres dispositifs antérieurs. Le contenu du texte et sa forme littéraire demeurent génériques, avec une première colonne stipulant le titre de l'építaphe, en commençant par la date et en finissant par le terme « introduction » (*binxu* 并序). Le texte de l'építaphe s'enracine dans un passé légendaire des plus prestigieux (l'Empereur Jaune), puis l'ancêtre du héros qui fondera une nouvelle dynastie. La biographie remonte trois générations plus tôt, jusqu'à l'arrière-grand-père du défunt, et trace une véritable hagiographie de Yuan Wen, un homme exemplaire, accompli dans les arts et la vie publique, à grand renfort de métaphores et de références au répertoire d'histoires édifiantes de l'époque. Si le langage trop flatteur de l'építaphe est critiqué dès le III^e siècle⁵⁸, celle qui datent des Tang sont connues pour leur tendance à enjoliver outre mesure l'ascendance du défunt, et pour la lourdeur de leur langue⁵⁹.

Transcription⁶⁰:

大唐故右衛勳衛元府君墓誌之銘並序

君諱溫，字守誠，河南洛陽人也。昔黃帝廿五子。昌意流慶於幽都，其後八十九代。道武開基於魏國，以為天子建德，元者氣之始，因而命氏君，其得姓焉。曾祖敕青州刺史，浮陽郡開國公，祖寶藏魏州摠管，上柱國，武陽郡開國公。父神霽朝請大夫，河陽縣令，潞州司馬。纔離鳧舄之位，便昇鶴履之榮。績者邦圻，聲飛朝野。君滋芳九畹，誕秀二儀中牟，狎雉之年。已標奇於鴻穀京師，造膺之歲。夙表異於（1）毛，爰泊弱冠，志業逾茂，學窮林藪；凌馬鄭以，當仁詞洽，宮商架揚斑，而高視，吟猿落雁之妙，鸞迴鵲返之能。雖眾之所難，乃君之所易，以總章二年，授右衛勳衛，從門調也。飾躬紫禁齋輝，拱辰（2）（3）丹（4）（5）榮捧日，以調露二年，考滿文簡及第，長途廣驚方歡，正禮之龍，過（6）不留（7）愴，滕公之馬，以永淳二年正月十六日，終於河陽縣莊，春秋卅有七，嗚呼哀哉，以垂拱元年十月十三日，遷定於河陽縣東，廿五里輔政村西北之千原禮也，郊原悖日，松檟悲風，嗟陵谷之難期，懼音徽之無紀。式銘芳於貞石，庶揚名於鄉里，其詞曰：

邈矣哲人，邦國之珍，得姓道武，纂系黃神，非禮不棲，維德是親，詞標夢鳥，業（8）成麟，方榮舉燭翻愴傳薪，空餘蘭桂千秋萬春。

Traduction :

Építaphe du sire de la Maison des Yuan, Commandant de la Garde de Droite sous la dynastie Tang

Le sire (Yuan) Wen (元)溫, nommé Shou Cheng 守誠, était de Luoyang, au Henan.

⁵⁸ DAVIS 2015, p. 259–262.

⁵⁹ EBREY *et al.* 2019, p. 9 et DITTER 2014, p. 37–38.

⁶⁰ Se référer aux captures de caractères numérotés de 1 à 8 pour une image des variantes qui n'ont pas été transcrites ici.



Fig. 6. – a) EO.2288; b) Caractères irréguliers ou endommagés (réf. 1 à 8)
(© MRAH-KMKG).

Dans les temps anciens, l'Empereur Jaune avait vingt-cinq fils. Parmi eux se trouvait Chang Yi 昌意, qui partit pour la capitale de You 幽. Quatre-vingt-cinq générations plus tard, l'empereur Daowu 道武 fonda l'État de Wei. L'empereur, reconnaissant la valeur de l'origine comme source de toute vie, décida de nommer Yuan d'après ce principe. Par décret impérial, l'arrière-grand-père (de Yuan Wen) fut nommé administrateur de la préfecture de Qing 青 et Duc Fondateur de Dynastie de la province de Fuyang 浮陽. Son grand-père Baozang 寶藏 avait des responsabilités militaires au service de l'État et fut nommé Duc Fondateur de Dynastie de la province de Wuyang 武陽. Son père Shenji 神霽

était Grand Maître des Audiences à la cour ; il était magistrat du district de Heyang 河陽, et commandant de la préfecture de Lu 潞. Yuan Wen avait tout juste laissé la position du canard sauvage, qu'il accédait à l'honorable statut de la grue⁶¹. Ses mérites furent connus de tous à la cour et parmi le peuple, et il atteignit la perfection dans tous les aspects de la vie et de l'esprit, dès l'âge de cinq ans⁶². À l'âge de dix ans, il se distinguait de tous à la capitale. Alors qu'il avait déjà démontré qu'il était différent des autres, quand il eut vingt ans ses actions fleurirent et il étudia des forêts de livres, surpassant de nombreux hommes célèbres. Il était éloquent et juste, sa musique atteignait de hauts niveaux, merveilleuse comme le cri des gibbons ou le vol des hirondelles, énergique comme le retour du *luan* (semblable au phénix) et de la pie⁶³. Ce qui était difficile pour les autres était aisé pour Yuan Wen. La seconde année de l'ère Huzhang (669), il fut nommé Commandant de la Garde de Droite par décret impérial. Il reçut les mêmes honneurs que la garde impériale. La deuxième année de l'ère Tiaolu (680), il passa les examens et fut admis à une plus haute position avec de grandes perspectives pour l'avenir. Sa fidélité à l'empereur était indéfectible, mais comme le fidèle cheval de Teng Gong 滕公, à l'âge de 37 ans il mourut dans le district de Heyang, le seizième jour du premier mois de la deuxième année de l'ère Yongcheng (683). Hélas ! Le treizième jour du dixième mois de la première année de l'ère Chuigong (685), sa tombe fut déplacée à l'est du district de Heyang, à vingt-cinq *li* au nord-est du village de Fuzheng 輔政 à Qianyuanli 千原禮. C'est un endroit sauvage, que le soleil ne peut atteindre, où le vent souffle tristement parmi les pins, à travers cols et ravins. Ses actions sont gravées sur cette pierre et comme tous le connaissaient dans cette contrée, les mots suivants furent prononcés à son propos :

Le défunt était un trésor pour le pays. Il reçut son nom de l'empereur Daowu 道武, il appartient à la filiation de l'Empereur Jaune. Il était poli avec tous et son langage était pareil au chant des oiseaux. Sa monture était comme la licorne *qilin*, ses actions se transmettaient comme la bougie au feu de joie, il répandait le parfum de l'orchidée et de l'osmanthe. Il vivra pour mille automnes et dix mille printemps.

Építaphe de Zhang Junliang 張君諒 (fig. 7a–b)

Inv. : CH.0266

Achat 1998, Mandala Fine Arts, Hongkong

Origine : inconnue

Datation : 703, sous le règne de l'Impératrice Wu Zetian (Dynastie des Tang)

Dimensions : 76 × 76 × 18 cm

Matière : pierre calcaire (c. 300 kg)

L'építaphe de Zhang Junliang 張君諒 est écrite dans une combinaison d'écriture régulière et semi-cursive (*xingcao* 行草), cette dernière étant admise dans l'épigraphie des stèles et des építaphes à partir du règne de l'impératrice Wu Zetian 武則天 (690–705). Parmi les caractères, on trouve plusieurs exemples des nouvelles graphies introduites par la souveraine en 689, comme le cercle entourant une forme de virgule ou d'oiseau qui remplace le caractère 日 *ri* pour « soleil ». Cette version du caractère 日 est proche de sa version en écriture sigillaire. L'impératrice Wu Zetian ne s'inspira pas seulement de types d'écriture archaïque ou pictographique, mais elle créa également des combinaisons de caractères existants. Par exemple, dans l'invention d'un nouveau

⁶¹ Cette métaphore indique le succès de Yuan Wen, qui laisse un poste inférieur pour une charge plus importante.

⁶² « Quand on ne peut même pas blesser un oiseau » 狎雉之年.

⁶³ Ce type de métaphores, comparant l'habileté littéraire ou musicale à la posture d'animaux, en particulier les oiseaux, sont courantes dès les premiers traités d'esthétiques dédiés à la calligraphie, comme dans le « Mouvement de la calligraphie cursive (*Caoshu shi* 草書勢) de Cui Yuan 崔瑗 (78–143) par exemple, traduit par ESCANDE 2010, p. 266.



Fig. 7a. – CH.0266 (détail); Dans le coin inférieur droit de l'image, le cercle renfermant un signe en forme d'oiseau remplace le caractère 日 *ri* pour « soleil ».
(© MRAH-KMKG).

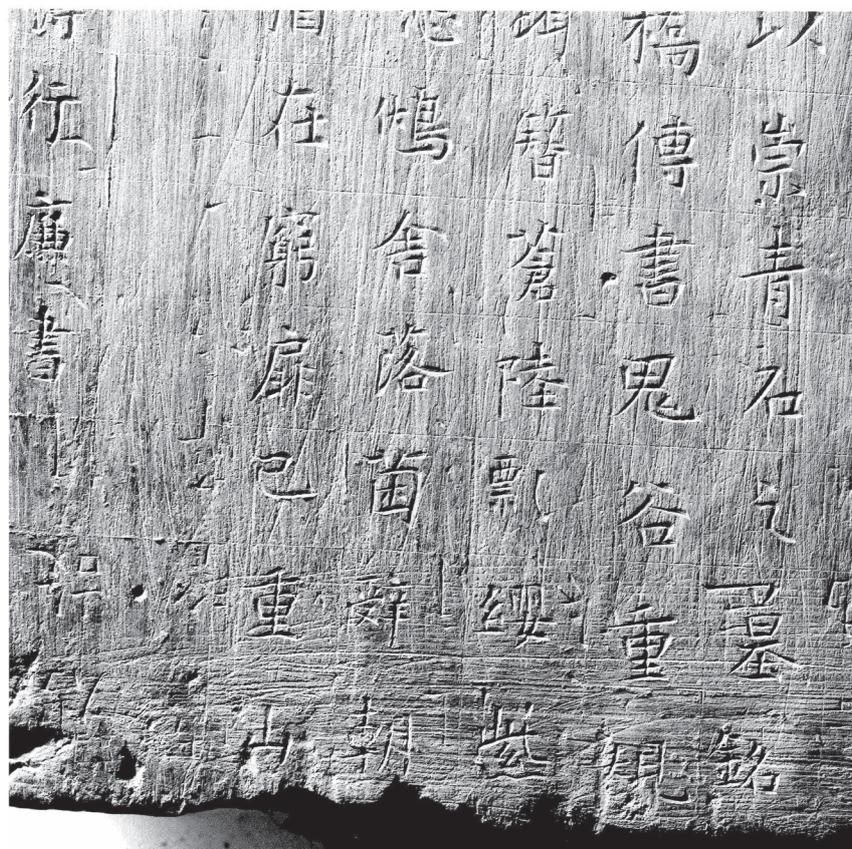


Fig. 7b. – CH.0266 (détail); Les deux caractères imparfaitement polis dans le coin inférieur gauche de la stèle formaient la première colonnes du texte existant avant réutilisation
(© MRAH-KMKG).

caractère pour le mot « homme », elle assembla les caractères pour « un » (一) et « vie » (生)⁶⁴. Si le style calligraphique de l'épithaphe laisse transparaître la marque de l'impératrice, le texte ne mentionne pas ce règne⁶⁵.

Le texte de l'épithaphe est divisé en deux parties. Dans la première, la carrière de l'arrière-grand-père de Zhang Junliang comme administrateur d'une garnison sous la dynastie des Sui est évoquée, ainsi que celle de Junliang comme administrateur de la garde intérieure de l'héritier du trône. Les vertus de son épouse sont énumérées. La deuxième partie est une lamentation funéraire dans le style littéraire approprié. Des traces grossières de polissage trahissent la présence d'un texte plus ancien gravé dans la direction opposée. À la fin du texte actuel, dans l'espace libre après le nom de l'auteur, les caractères de l'ancienne stèle apparaissent. De tels exemples d'épithaphe ou de stèles recyclées sont fréquents, employant parfois même des pierres gravées provenant de tombes Han⁶⁶.

L'ornementation du couvercle et des côtés de l'épithaphe est essentiellement florale, avec une combinaison d'animaux du monde réel et de bêtes mythiques (*shenshou* 神獸) : ceux qui symbolisent les directions cardinales (*sishen* 四神) tel le phénix, les animaux du zodiaque (serpent, cheval, buffle, rat, cochon, singe, coq, chien, tigre, lièvre, dragon, etc.). On y trouve aussi des scènes de chasse (tigre et gazelle, lion et oiseau, etc.) mêlées à des feuillages. Les motifs et la technique utilisée, un relief plat finement incisé communément appelé « dessin à l'aiguille » (*zhuibua* 錐畫), est pratiquée à partir des Six Dynasties, et rappelle le travail du métal que l'on trouve sur la vaisselle en argent Tang d'influence Sassanide. La faune et la flore qui ornent le pourtour de ces épithaphe ne possèdent ni la valeur auspiciuse des « présages » sous les Han, ni l'icongicité des stèles bouddhiques : c'est bien la forme calligraphique qui est ici mise à l'honneur, et non son support orné ou les images qui l'accompagnent.

EPIGRAPHIE MEDIEVALE ET PRATIQUES ANTIQUAIRES DEUX « FAUSSES STELES » DANS LA COLLECTION DES MRAH

La série de monuments inscrits des collections des MRAH nous a permis de suivre les métamorphoses de la stèle dans cette époque d'entre-deux dite « médiévale » : la variété des graphies, des iconographies, et le rapport changeant entre texte et image trahissent une époque mouvementée, la puissance des grandes familles locales dans les provinces de l'empire ou dans les zones de frontières, l'apparition de nouvelles communautés bouddhistes ou taoïstes, et la quête de nouveaux moyens d'expression répondant à ces identités en formation. Nous avons suivi l'évolution de motifs bien particuliers, tels que la Porte du Ciel ou le brûle-encens, que se partagent ou s'échangent des courants de pensée différents, comme si la versatilité du support contribuait à la mobilité de l'iconographie. C'est seulement avec l'établissement de conventions architecturales, picturales et littéraires sous les Tang, à la fin de cette période troublée, que ces pierres gravées redeviennent des monuments essentiellement textuels, conformes à la définition classique de la stèle. Aussi bien dans le cas des pierres gravées funéraires que dans celui des stèles picturales bouddhiques, l'écriture, au-delà de sa dimension textuelle, est également une marque de fabrique ou d'identité, et confère une valeur calligraphique—donc visuelle—au monument lithique où l'image peut, de même, posséder sa logique propre. La production en série de monuments funéraires ou religieux confère à leur iconographie un côté systématique, mais aussi combinatoire, alors que le texte demeure souvent assez générique ou factuel.

L'objet inscrit n'est pas toujours textuel. Comme c'est le cas dès les premières formes d'écritures sous les Shang, ces objets inscrits sont destinés à une audience restreinte ou à une fonction précise, et leur texte répond à une structure générique. La nature générique de l'inscription qui accompagne un objet ou une image se retrouve au fil de l'histoire, avec des informations telles que la date de production, le nom de l'auteur, du

⁶⁴ DRÈGE 1984, p. 341.

⁶⁵ Les épithaphe du prince Li Xian, composée en 706 et 711 après la fin du règne de Wu Zetian et la restauration du lignage, ne se prive pas de critiquer sévèrement l'usurpatrice, ECKFELD 2005, p. 35.

⁶⁶ DAVIS 2015, p. 159–163.

patron ou du donateur, celui de l'artisan, la date d'exécution, plus rarement le lieu, qui peut être incarné par l'objet même, et parfois un propos, un souhait, une intention ou une indication sur la fonction de l'objet. La plupart des inscriptions comportent un repère temporel précis—avec souvent le jour, le mois, l'année, le nom de l'ère dynastique en cours, et parfois la saison d'après le calendrier lunaire—et mentionnent la fonction sociale ou politique de leur commanditaire. Ce souci d'exactitude, déjà présent dans l'épithaphe d'époque Han, saute aux yeux dans le cas des épithaphe Tang, qui sont un véritable curriculum vitae, une chaîne de titres portés par le commanditaire, se succédant d'année en année, et inscrivant volontiers ce dernier dans une lignée comprenant ses ancêtres paternels, dont la fonction officielle est citée également.

Les inscriptions n'ont pas non plus une vocation strictement informative. Dans un contexte funéraire, il arrive qu'elles évoquent les conditions de la construction du monument (durée, coûts ...), et, en de rares occurrences, mentionnent les noms des artisans et leur provenance. Les chantiers funéraires faisaient en effet partie de la vie publique et sous les Han de l'Est, avant les lois somptuaires des III^e et IV^e siècles, ces travaux engloutissaient des ressources considérables. Les détails portant sur la construction des tombes cependant, parfois peu réalistes, donnent aux inscriptions une qualité hybride, entre marque de fabrique et épithaphe. Dans un contexte bouddhiste, l'inscription elle-même, tout autant que l'objet qu'elle accompagne, peut représenter un acte rituel. Dans le cas des deux stèles bouddhiques présentées ici, c'est l'image qui est offerte, l'inscription ne servant qu'à rappeler le nom du donateur et son vœu. Dans le cas des épithaphe, la précision des rôles administratifs, sociaux et familiaux énoncés reflète le lien intime qui existe entre la maîtrise de l'écrit et le maintien de l'ordre social.

Deux pierres gravées atypiques, également présente dans les collections des MRAH, nous permettent d'explorer plus en profondeur la réception de l'épigraphie médiévale à l'époque impériale tardive, à travers les pratiques des lettrés sous les Qing. Un examen rapproché montre que ces deux pierres sont probablement des faux, ou plutôt des objets répondant aux aspirations particulières de cette génération d'antiquaires.

Pierre gravée funéraire Han (?) (fig. 8)

Inv. : EO.2473

Achat 1968, Galerie Demfell, Bruxelles

Datation : XIX^e ou XX^e siècle ?

Dimensions : 38 × 46 × 13 cm

Matière : pierre calcaire

La première, avec ses figures en méplat sur fond strié, a toutes les apparences d'une gravure funéraire Han. La dalle épaisse est décorée sur deux registres sur l'une de ses faces. Sur le registre supérieur figure un personnage de face, la Reine Mère de l'Ouest ou le Roi de l'Est, flanqué de personnages assis représentés de profil, tournés vers la figure centrale. Sur le registre inférieur, un personnage portant un arc se penche sur un second personnage recroquevillé à terre, alors qu'un autre le protège de ce qui semble être, d'après Jean-Marie Simonet, « le daïs du char muni de sa hampe ». Dans la fiche d'inventaire de l'objet, ce dernier signale une représentation identique à la scène dite de « Guan Zhong tirant une flèche sur Xiao Bai » (*Guan Zhong she Xiao Bai* 管仲射小白), se trouve dans les chambres d'offrandes de la famille Wu⁶⁷. Cette dernière cependant, associée à l'attentat contre Xiao Bai, le duc Huan de Qi 齊桓公, un autre assassinat manqué, celui du roi de Qin par Jing Ke (*Jin Ke ci Qin wang* 荆軻刺秦王). Il remarque également la facture grossière de la gravure et s'interroge sur l'authenticité de cette pièce, acquise auprès d'une galerie bruxelloise en 1968.

⁶⁷ Jean-Marie Simonet se base sur la reproduction donnée par CHAVANNES 1893, pl. XXIV et cite ses descriptions (CHAVANNES 1893, p. 59 et CHAVANNES 1913, p. 201–202) et la mention de la scène par WU 1989, p. 336.



Fig. 8. – EO.2473 (© MRAH-KMKG).

Détail d'un estampage d'une dalle des chambres d'offrandes de la famille Wu (fig. 9)

Collection Lithic Archive, Bruxelles

Datation : 1931

Dimensions : 40 × 60 cm

Matière : encre sur papier de mûrier

La scène se retrouve bien telle quelle parmi les scènes bien connues et abondamment reproduites des chambres d'offrandes des Wu, et la gravure n'est en effet pas de très bonne facture, mais ces aspects seuls ne remettraient pas nécessairement en question l'authenticité de l'objet, puisque de telles dalles étaient produites en masse dans le courant du II^e siècle, déclinant les mêmes thèmes en multiples variations, suivant une logique combinatoire soumise aux contraintes matérielles, aux exigences du commanditaires et à la pratique du graveur. Jean-Marie Simonet remarque cependant la manière « littérale » dont l'oiseau qui survole la scène se répète : de tels détails ou éléments périphériques sont habituellement le lieu où s'exprime la variante stylistique. Cette copie qui ne date vraisemblablement pas de la dynastie des Han orientaux, permet d'illustrer un appauvrissement qualitatif de la gravure, loin de la richesse des expressions funéraires régionales ou locales à cette époque.

Les dimensions des deux scènes permettent de confirmer l'hypothèse du faux. La scène du haut est complète et conserve ses proportions, mais ses dimensions sont réduites. Une comparaison avec la dalle

du cimetière des Wu montre que la scène de l'assassinat manqué de Xiao Bai sur le registre inférieur a été « recadrée », l'un des subalternes à droite de Guan Zhong ayant été escamoté dans cette opération. Le résultat de ces manipulations demeure imposant, mais plus commodément transportable. Enfin, quatre pieds ont été sculptés sur la face opposée à la face ornée, donnant au tout l'aspect d'un petit meuble bas ou un plateau. Ce type de reconversion est une pratique antiquaire courante, comme pour les briques ou tuiles Han reconverties en pierres à encre, ou les briques funéraires creuses transformées en socle ou table à cithare. Il est possible que cette pierre ait été gravée précisément pour être placée dans un intérieur, et sans doute également pour en tirer des estampages à offrir en cadeau, ou à vendre sur le marché. La pratique d'effectuer des gravures afin de les reproduire sous forme d'estampage (*fanke* 翻刻) est courante, la matrice employée par le faussaire pouvant aussi être en bois ou en brique—puis, à partir du XX^e siècle, en plâtre. Bien qu'aucune inscription ne vienne l'étayer, il ne faut pas exclure ici la possibilité qu'au-delà de motifs purement commerciaux, cette dalle ait été reproduite à des fins de diffusion et d'étude. Des reproductions xylogravées des pierres gravées des Wu, en effet, circulent dès le XII^e siècle, et elles possèdent ces mêmes contours assez vagues. Elles sont parfois peu fidèles à la scène originale, qui s'y trouve découpée ou réarticulée, conformément à une pratique caractéristique du monde de l'édition.

Avec une seconde dalle à l'authenticité douteuse, reproduite ici, nous quittons l'art funéraire des Han et le format de la « pierre gravée picturale » et nous dirigeons vers les « stèles sculpturales » bouddhiques.



Fig. 9. – HB2023-1 (© Lithic Archive 石頌書院).

Stèle picturale bouddhique (?) (fig. 10)

Inv. : EO.0780

Achat 1929, collection Fernand Buckens

Datation : XIX^e siècle (1839 ?)

Dimensions : 33 × 65 × 6 cm

Matière : pierre calcaire

La grande dalle présente, au centre, la figure assise d'un bouddha en *abhaya mudra*, flanqué de bodhisattvas et de moines. La figure centrale est surmontée d'une assemblée de danseuses portant de guirlandes, de musiciennes célestes ainsi que d'une paire de biches. Sous le bouddha, deux « barbares » esquissent un pas de danse de part et d'autre d'une figure portant un brûle-encens. Le bas-relief contient littéralement tout ce que l'on pourrait espérer d'une représentation bouddhique sous les dynasties du Nord, en particulier entre les VI^e et VIII^e siècles, mais les figures sont un peu trop joufflues, les coiffures et les robes peu convaincantes, et la présence des cervidés, étonnante. De plus, le sculpteur semble avoir laissé deux grandes surfaces de pierre vierges de part et d'autre de l'image, idéalement polies pour recevoir une inscription d'époque Qing, datée de 1839. Le format horizontal de la pierre se distingue étrangement des stèles picturales bouddhiques de l'époque. Deux anneaux en métal ont été ajoutés sur la tranche supérieure de la dalle, laissant penser qu'elle était suspendue dans un intérieur privé ou peut-être un temple. L'inscription tardive fait, ici encore, le récit de la découverte de cette pierre, et nous permet d'explorer les motivations du faussaire.



Fig. 10. – EO.0780 (© MRAH-KMKG).

Transcription et traduction du texte sur la droite :

道光十九年三曰，萬物發生，因農人掘地
二尺深，現出玉石菩薩三尊，
又現送子觀音神像。

陳張近

和會首家地基，現出神像，
抱來天上麒麟子。

Le 3^e jour de la 19^e année de l'ère Daoguang (1839), quand les dix mille êtres s'éveillent (au début du printemps), alors que des paysans retournaient la terre, ils ont trouvé trois statues de bodhisattvas à deux *chi* de profondeur, et cette image sacrée de la Guanyin porteuse d'enfant.

(Signé) Chen Zhangjin

Des fondations de la maison de He Huishou,
A surgi cette statue sacrée
Avec dans les bras les fils de la licorne⁶⁸

Transcription et traduction du texte sur la gauche :

送與人間積善家，
城裡奉請
玉石菩薩，
香首主持，
請來
送子觀音。

Envoyée dans le monde des hommes dans cette maison de méritants
Elle a été invitée avec révérence dans les murs de la ville
Ce bodhisattva de pierre
Le chef de la communauté bouddhique a présidé à la cérémonie
Pour cette Guanyin porteuse d'enfants

L'émergence de la pierre gravée à un moment précis dans une maison de dévots, son accueil triomphal par la communauté bouddhique de la ville et le caractère divin de la figure représentée, distingue cet objet de la dalle de Wen Shuyang et de la dalle gravée de 131, authentiques gravures Han appréciées pour la sobriété de leur style calligraphique et les éclairages historiques, voire archéologiques, qu'elles offraient aux lettrés d'alors. Cependant, l'attitude envers l'objet, la volonté de le réinscrire et de lui conférer une agentivité—à la manière d'un présage de bon augure—, peut être rapprochée du rapport particulier à la matérialité et à l'authenticité du patrimoine en Chine impériale tardive, mis en évidence par les études récentes sur les pratiques antiquaires⁶⁹. Le fait que l'inscription mentionne une Guanyin ou bodhisattva indique que les faussaires ou du moins les rédacteurs de l'inscription datée de 1839 n'étaient même pas capables d'identifier l'image servant de support à ce miracle organisé, étant donné qu'il s'agit là d'un bouddha. Il est intéressant de remarquer que cette « fausse » stèle picturale bouddhique révèle un intérêt pour l'imagerie bouddhique que démentent les stèles analysées plus haut et la place de la sculpture bouddhique dans l'histoire de l'art classique de la Chine de manière générale.

Cette stèle provient de la collection Fernand Buckens, un médecin belge basé à Zhengzhou dans la province du Henan qui participa à la construction du chemin de fer en Chine au début du XX^e siècle et également un des co-fondateurs de l'Institut Belge des Hautes Études Chinoises. Entre 1907 et 1923, celui-ci mène cinq fouilles, exemple pionnier de recherche archéologique systématique, mais il se fournit également auprès des antiquaires. Il acquiert ainsi quelques pièces d'authenticité douteuse, malgré sa vigilance : il se méfiait des objets rares ou uniques et les retranchait à regret de sa collection⁷⁰. Les méthodes de recherche adoptées par Fernand Buckens méritent à elles seules une étude approfondie.

⁶⁸ L'expression fils de licorne 麒麟子 est à rapprocher du fils du dragon, l'enfant promis à un futur couronné de succès.

⁶⁹ MOSER 2012.

⁷⁰ Ces observations sont tirées du manuscrit du catalogue des objets ramenés par Fernand Buckens du Henan, conservé aux archives de la section chinoise des MRAH. Voir aussi BUCKENS 1947.

REMARQUES FINALES

À travers l'étude de quelques dalles gravées conservées aux MRAH, nous avons parcouru le paysage de la recherche en épigraphie et sculpture médiévale, en partant des premiers travaux et pratiques antiquaires en Chine ou sinologiques en Occident, et en retraçant l'évolution de l'étude des différents domaines de l'art chinois. En ce qui concerne les « pierres gravées Han », il semble que le chercheur soit encore aujourd'hui tributaire du regard antiquaire ou *jīnshìxue*, l'étude des (inscriptions sur) métaux et pierres, dont les héritiers se réclament pourtant d'une discipline nouvelle, « l'archéologie de l'art ». Dans ces travaux, l'interprétation littéraire demeure centrale, et l'on peine à rendre compte de l'extraordinaire variété formelle, stylistique et iconographique des corpus, en particulier du point de vue des traditions de production régionales ou locales. Les pratiques antiquaires en elles-mêmes, cependant, ont encore beaucoup à offrir : elles viennent étoffer les biographies de nos stèles et illustrent la manière dont les images et les inscriptions médiévales ont modelé l'étude de l'art chinois. L'analyse des stèles picturales bouddhiques, à l'inverse des reliefs funéraires Han, montre que l'attention portée à l'iconographie a éclipsé un intérêt premier pour les graphies atypiques des dynasties du Nord, caractéristique de la fin des Qing au début du XX^e siècle. Un nombre croissant de linguistes et paléographes, cependant, se penchent à nouveau aujourd'hui sur la richesse graphique des écritures médiévales, en particulier les manuscrits. Cette tendance peut gagner le corpus épigraphique, soumis à d'autres contraintes matérielles, d'autres procédés techniques, et où la provenance géographique est plus affirmée que pour les manuscrits⁷¹. Enfin, les épitaphes constituent aujourd'hui un champ d'étude qui concentre les efforts de sinologues à la recherche d'angles d'approche plus situés dans l'histoire sociale, et pour lequel l'archéologie continue de fournir des sources nouvelles.

Remerciements

Je tiens à remercier Nathalie Vandepierre, conservatrice des collections Extrême-Orient aux MRAH, pour son accueil chaleureux, l'accès offert aux archives du musée et sa disponibilité au cours des longs après-midi d'étude passés au musée. Ensuite, mes pensées vont bien évidemment à Jean-Marie Simonet, ancien directeur de l'Institut Belge des Hautes Études Chinoises et ancien conservateur des collections, qui a rassemblé les notes sur lesquelles se base cet article. J'ai résisté à la tentation de reproduire ici tous ses croquis, la mosaïque de coupons d'articles photocopiés, découpés et collés dans les fiches d'inventaires du musée, les magnifiques estampages réalisés des épitaphes Tang et la minutieuse transcription des stèles entreprise par ce chercheur érudit et assidu. Un grand merci également à Françoise Lauwaert pour sa relecture avertie.

BIBLIOGRAPHIE

- ABE S.K., 1996, Heterological visions : Northern Wei Daoist sculpture from Shaanxi province, in : *Cahiers d'Extrême-Asie* 9, p. 69–83.
- ABE S.K., 2001, Provenance, patronage, and desire : Northern Wei sculpture from Shaanxi province, in : *Art Orientalis* 31, p. 1–20.
- ABE S.K., 2002, *Ordinary Images*, Chicago.
- BOKENKAMP S.R., 1996, The Yao Boduo stele as evidence for the “Dao-Buddhism” of the early Lingbao scriptures, in : *Cahiers d'Extrême-Asie* 9, p. 55–67.
- BUCKENS F., 1947, Les antiquités funéraires du Honan central et la conception de l'âme, dans la Chine primitive, d'après des documents archéologiques et paléographiques, in : *Mélanges chinois et bouddhiques* 8, p. 1–101.

⁷¹ Voir la base de données de variantes graphiques constituée par l'Université de Gand sous la direction de Christoph Anderl <https://www.database-of-medieval-chinese-texts.be/> et l'Atlas constitué par l'Académie des Sciences et l'Université de Heidelberg en collaboration avec plusieurs institutions provinciales chinoises <https://www.stonesutras.org/home.html?view=div>, ainsi que notre projet en cours « Quand l'écriture devient calligraphie : les paysages inscrits médiévaux et leur réception moderne » : <https://altergraphy.hypotheses.org/> (derniers accès le 12 février 2024).

- CHAVANNES E., 1893, *La sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han*, Paris.
- CHAVANNES E., 1901, Le dieu du sol dans l'ancienne religion chinoise, in : *Revue de l'histoire des religions* 43, p. 125–146.
- CHAVANNES E., 1910, *Le T'ai Chan : essai de monographie d'un culte chinois* (Annales du Musée Guimet. Bibliothèque d'études, 21), Paris.
- CHAVANNES E., 1913, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale. 1/1 : La sculpture à l'époque des Han* (Publications de l'École française d'Extrême-Orient, 13), Paris.
- DAVIS T., 2015, *Entombed Epigraphy and commemorative Culture in early medieval China : A History of early Muzhiming* (Studies in the History of Chinese Texts, 6), Boston.
- DITTER A., 2014, The commerce of commemoration: Commissioned *muzhiming* in the mid- to late Tang, in : *Tang Studies* 32, p. 21–46.
- DRÈGE J.-P., 1984, Les caractères de l'impératrice Wu Zetian dans les manuscrits de Dunhuang et Turfan, in : *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient* 73, p. 339–354.
- EBREY P.E., YAO P. & ZHANG E.C. (eds.), 2019, *Chinese funerary Biographies: An Anthology of remembered Lives*, Seattle.
- ECKFELD T., 2005, *Imperial Tombs in Tang China, 618–907: The Politics of Paradise* (Routledge Curzon Studies in the early History of Asia), London.
- ERICKSON, S. N., 1992, *Bosbanlu* mountain censors of the Western Han period: A typological and iconological analysis, in : *Archives of Asian Art* 45, p. 6–28.
- ESCANDE Y., 2010, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, Paris.
- FEI Yong 费永, 2021, 六朝佛教造像对朝鲜半岛及日本的影响 [The Influence of Buddhist Statues in the Six Dynasties on the Korean Peninsula and Japan], Pékin.
- GU Sen 顾森 (ed.), 2022, 中国汉画大图典 [Extended pictorial Dictionary of Han Dynasty Images in China], Xi'an.
- GU Sen 顾森, 1997, 中国汉画图典 [Pictorial Dictionary of Han Dynasty Images in China], Hangzhou.
- HATCH M., 2020, Outline, brushwork, and the epigraphic aesthetic in Huang Yi's engraved texts of the lesser penglai pavilion (1800), in : *Archives of Asian Art* 70/1, p. 23–49.
- HOU Xudong 侯旭东, 1998, 五六世紀北方民眾佛教信仰 [Buddhist popular Beliefs in the 5–6th cent. CE], Pékin.
- HSU E.H.-L., 2002, Visualization, meditation and the Siwei icon in Chinese Buddhist sculpture, in : *Artibus Asiae* 62/1, p. 5–32.
- HUCKER C.O., 1985, *A Dictionary of official Titles in imperial China*, Stanford.
- JULIANO A.L., 2006, Converging traditions in the imagery of Yu Hong's sarcophagus : Possible Buddhist sources, in : *Journal of Inner Asian Art and Archaeology* 1, p. 29–50.
- LAUFER B., 1911, *Chinese Grave-Sculptures of the Han Period*, London.
- LI Meitian 李梅田, 2014, 略談巫山漢墓的鑲金棺飾——兼及漢代的飾棺之法 [Han Dynasty metal decorative Plaques found on Coffins in Wushan District], in : 文物 [Wenwu] 9, p. 71–75.
- LIPPIELLO T., 2001, *Auspicious omens and miracles in ancient China: Han, Three Kingdoms, and Six Dynasties* (Monumenta Serica Monograph Series, 39), Sankt Augustin.
- LITTLE S. & EICHMAN S., 2000, *Taoism and the Arts of China*, Chicago.
- LIU Y., 2001, Origins of Daoist iconography, in : *Ars orientalis* 31, p. 31–64.
- LIU C. Y.-C., NYLAN M. & BARBIERI-LOW A., 2005, *Recarving China's Past: Art, Archaeology, and Architecture of the "Wu Family Shrines"*, New Haven.
- MENGGONI L.E., 2003, Defining identities within the funerary space: Social and cultural diversification in the brick and cliff burials of Sichuan (25–220 AD), in : *Annali dell'Università degli studi di Napoli "l'Orientale": Rivista del Dipartimento di Studi Asiatici e del Dipartimento di Studi e Ricerche su Africa e Paesi Arabi* 63, p. 139–156.
- MIAO Zhe 缪哲, 2021, 从灵光殿到武梁祠：两汉之交帝国艺术的遗影 [From Lingguangdian to Wuliangci: The Legacy of imperial Art in the Han Dynasty], Pékin.
- MOSER J. 2012, The ethics of immutable things : Interpreting Lü Dalin's Illustrated investigations of antiquity, in: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 72/2, p. 259–293.
- PIRAZZOLI-T'SERSTEVENS M., 1982, *The Han Civilization of China*, Oxford.
- PIRAZZOLI-T'SERSTEVENS M., 1990, Review of Wu Hung, *The Wu Liang Shrine : The ideology of early Chinese pictorial art*, 1989, in : *Études chinoises* 9/1, p. 181–188.
- POWERS M.J., 1981, An archaic bas-relief and the Chinese moral cosmos in the first century A.D., in : *Ars orientalis* 12, p. 25–40.
- POWERS M.J., 1983, Hybrid omens and public issues in early imperial China, in : *Bulletin of the Museum of Far*

- Eastern Antiquities* 55, p. 1–55.
- POWERS M.J., 1991, *Art and political Expression in early China*, New Haven.
- RICHARD N.N., 2008, *Rethinking Recarving: Ideals, Practices, and Problems of the “Wu Family Shrines” and Han China*, Princeton.
- SEGALEN V., 1912, *Stèles* (éd. augmentée de plusieurs inédits), Paris.
- SEGALEN V., GILBERT DE VOISINS, A. & LARTIGUE J. 1917. *Mission archéologique en Chine (1914) : l’art funéraire à l’époque des Han*, Paris.
- SEIDEL A.K., 1984, Le Sûtra merveilleux du Ling-pao Suprême, traitant de Lao tseu qui convertit les barbares (le manuscrit TH S. 2081) : contribution à l’étude du Bouddho-taoïsme des Six Dynasties, in : SOYMIÉ M. (éd.), *Contributions aux études de Touen-Houang, vol. 3* (Publications de l’École française d’Extrême-Orient 135), Paris, p. 305–352.
- SHELACH-LEVI G., 2018, Memory, amnesia and the formation of identity symbols in China, in: ALLARD F., SUN Y. & LINDUFF K.M. (eds.): *Memory and Agency in ancient China: Shaping the Life History of Objects*, Cambridge, p. 28–43.
- TSENG L.L.-Y., 2011, *Picturing Heaven in early China* (Harvard East Asian Monographs, 336), Cambridge.
- WEI Lia, 2019, Lithic impressions II, in : ZHANG Qiang 张强 (éd.), 藝術學與水墨研究 [*Annual of Advanced Research in Ink Art*], Beijing.
- WONG D.C., 2004, *Chinese Steles: Pre-Buddhist and Buddhist Use of a symbolic Form*. Honolulu.
- WU H. 1986, Buddhist elements in early Chinese art (2nd and 3rd centuries AD), in : *Artibus Asiae* 47/3–4, p. 263–352
- WU H., 1989, *The Wu Liang Shrine: The ideology of early Chinese pictorial Art*, Stanford.
- WU H., 1996, *Monumentality in early Chinese Art and Architecture*, Stanford.
- XIE Ling 謝凌, 2000, 四川地區現存主要銘文石刻及其藝術特色 [Characteristics of Inscriptions in the Sichuan Area], in : 四川文物 [*Sichuan wenwu*] 4, p. 18–25.
- YI J.L., 2018, *Yungang: Art, History, Archaeology, Liturgy*, London.
- ZHANG Qiang 张强, 2023, 莲花炉：打开的盖 [The lotus-shaped incense burner], in : ZHANG Qiang 張強, WEI Lia & LICHUN Zhao 趙立春 (eds.), 中國古代造像視覺史體系 [A visual History of Chinese Sculpture], Pékin.
- ZHANG Zijiang 张孜江 & GAO Wen 高文, 2017, 中国汉阙全集 [A complete Catalogue of Han Dynasty funerary Pillars in China], Pékin.
- ZHAO Mingcheng 趙明誠, (1129) 2005 金石錄 [Records of Metal and Stone], version éditée et annotée par Wu Chunye 武春野, Nanning.
- ZHENG Yan 郑岩, 2013, 逝者的面具：汉唐墓葬艺术研究 [Masking death: Funerary art of medieval China], Pékin.
- ZHENG Yan 郑岩, 2021, 东汉孝堂山石祠的观者及其他 [The Viewers of the Eastern Han Dynasty Xiaotangshan Shrine], in : HE Xilin 贺西林 (ed.), 汉唐陵墓视觉文化研究 [Visual Culture of Mausoleums from Han to Tang Dynasty], Pékin, p. 73–88.
- ZHU Qingshen 朱青生 (ed.), 2013–2021, Beijing daxue Hanhua yanjiusuo 北京大学汉画研究所 (46 volumes) 汉画总录 [Comprehensive Catalogue of Han Dynasty Art], Nanning.

Liste des auteurs – Lijst van auteurs

Sophie BALACE

Musées royaux d'Art et d'Histoire, Collections Arts roman
et mosan, métaux et orfèvrerie, argenterie et objets précieux
Parc du Cinquanteaire 10, B-1000 Bruxelles, BELGIQUE
s.balace@kmg-mrah.be

Bart DESSEIN

Ghent University, Faculty of Arts and Philosophy,
Department of Languages and Cultures
Blandijnberg 2, B-9000 Ghent, BELGIUM
bart.dessein@UGent.be

Valérie MONTENS

Musées royaux d'Art et d'Histoire, Collection Céramique
européenne
Parc du Cinquanteaire 10, B-1000 Bruxelles, BELGIQUE
v.montens@kmg-mrah.be

Alexandra VAN PUYVELDE

Royal Museums of Art and History, Collections Art of
Eastern Christianity & Art of the Islamic World
Parc du Cinquanteaire 10, B-1000 Brussels, BELGIUM
a.vanpuyvelde@kmg-mrah.be

Dorian VANHULLE

Université Libre de Bruxelles, CRÉA-Patrimoine
50, av. F. Roosevelt. CP 133/01, B-1050 Bruxelles, BELGIQUE
dorian.vanhulle@gmail.com

Lia WEI 魏离雅

Institut national des langues et civilisations orientales,
Département des études chinoises
65 rue des Grands Moulins, F-75214 Paris cedex 13, FRANCE
lia.wei@inalco.fr

Linda WULLUS

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Verzameling
Volkskunde
Jubelpark 10, B-1000 Brussel, BELGIË
l.wullus@kmg-mrah.be

