

1992

Monique Cohen

IMPRESSIONS DE CHINE

Nathalie Monnet



BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

DL-14091992-26847

© Bibliothèque Nationale, Paris, 1992
ISBN 2-7177-1867-2



IMPRESSIONS DE CHINE

L'exposition
Impressions de Chine
est présentée dans la galerie Colbert
de la Bibliothèque Nationale
du 8 septembre au 6 décembre 1992

Commissaire :
Monique Cohen
Conservateur en chef à la division orientale
du département des Manuscrits

Commissaire-adjoint :
Nathalie Monnet
Conservateur à la division orientale
du département des Manuscrits

Mise en espace :
Margo Remisio et Jean-Paul Boulanger
Architectes

Encadrements :
Atelier de restauration
du département des Estampes et de la Photographie

Organisation :
Dominique Villemot
Conservateur, responsable du service des Expositions

Relations avec la presse :
Marie-Thérèse Varlamoff
Conservateur en chef, Chef du service de Presse

Nous remercions chaleureusement
pour la générosité des prêts consentis :
M. Jean-François Jarrige, conservateur général,
chargé du Musée Guimet
Mme Laure Maillet, conservateur général,
directeur du département des Estampes et de la Photographie
Mlle Monique Pelletier, conservateur général,
directeur du département des Cartes et Plans
Mme Jacqueline Sanson, conservateur général,
directeur du département des Livres imprimés

Pour leur amicale collaboration,
nos collègues du Musée Guimet :
Mme Laure Feugère,
M. Jean-Paul Desroches,
M. Jacques Giès,

Pour leurs avis précieux :
Mlle Hélène Vetch,
M. Wu Chi-yu.

Que toutes celles et tous ceux, collaborateurs de la division orientale, ou collègues des ateliers de restauration, du service photographique et du service des expositions qui ont contribué à la réalisation de l'exposition et du catalogue soient ici remerciés.
Une mention spéciale s'adresse à Gisèle Lambert, à la réserve du département des Estampes, à Dominique Villemot, au Service des expositions, à Stéphanie Lang, au Service photographique, ainsi qu'à Françoise Boussard, restauratrice.

Le catalogue :

Auteurs :
Les notices ont été rédigées
par Monique Cohen (n° 41 à 80 et 90 à 105)
et par Nathalie Monnet (n° 1 à 40 et 81 à 89).

Conception graphique : Daniel Leprince

Photogravure, impression, reliure : Corlet Imprimeur

Crédits photographiques :
Les clichés ont été réalisés par le Service photographique
de la Bibliothèque Nationale, © B. N.
à l'exception de ceux des n° 3, 14, 26, 27 et 30,
dus au Musée National des arts asiatiques-Guimet, © RMN
et du n° 13, cliché Claire Lefèvre, © Claire Lefèvre.

Remerciements :
La Chiang Ching-Kuo Foundation
for International Scholarly Exchange, Taipei, a apporté
son concours financier à l'impression.

Sommaire

Page 9 Préface

11 Procédés techniques et formes du livre
Nathalie Monnet

38 De l'image au texte
Monique Cohen et Nathalie Monnet

76 Livres illustrés
Monique Cohen

109 Impressions sino-européennes
Monique Cohen

130 Des Presses impériales
Nathalie Monnet

147 Impressions polychromes
Monique Cohen

172 Index des noms

173 Œuvres exposées

174 Ouvrages cités

Préface

Parmi les divers procédés qu'elle a inventés pour produire en nombre images et textes, la Chine a toujours privilégié ceux qui répondaient au génie de son écriture, et qui permettaient de transcrire fidèlement le geste du calligraphe ou du copiste.

L'estampage, à partir d'une mince feuille de papier humide (appliquée jusque dans les anfractuosités de la pierre ou du rocher gravés en creux) restitue l'empreinte authentique d'une calligraphie éventuellement illustre ; la xylographie surtout, transfère sur une planche de bois un texte préalablement manuscrit, issu de la main régulière du copiste ou de la main inspirée du calligraphe. Le couteau du graveur dégage en relief chaque trait ! Nul besoin de presse, une brosse suffit pour appliquer la feuille de papier sur la planche bien encrée, et pour faire apparaître en un instant deux pages imprimées.

Des gestes simples, naturels, mais une invention majeure ! Elle met en œuvre des qualités sans prétention : la dextérité, le sens de l'esthétique, au détriment de la technologie. Une invention si simple qu'elle passa inaperçue de Marco Polo ; si appropriée que les Jésuites, à peine arrivés en Chine, en font état et l'utilisent. Elle permettra à la Chine d'imprimer au sens plein du terme cinq siècles avant Gutenberg et de publier une immense littérature.

Il est temps que ces "Impressions de Chine" soient mieux connues, et tel est le propos de notre exposition ; elle en présente une bonne centaine, xylographies, estampages, mais aussi impressions en caractères mobiles de cuivre, lithographies... Pour composer ce panorama impressionniste, qui ne se veut en rien une histoire de l'imprimerie en Chine, il a suffi de puiser dans l'exceptionnelle richesse de nos collections chinoises afin d'y choisir textes et images, impressions en noir, en bleu, en rouge, en polychromie...

Nées modestement avec quelques volumes ayant appartenu à Mazarin et qui entrèrent au département des Manuscrits vers la fin du XVII^{e} siècle, ces collections se sont enrichies rapidement sous l'impulsion de Colbert, et puis surtout par la volonté de l'abbé Jean-Paul Bignon, mon prédécesseur. Il se sentait concerné par la Chine, alors à la mode ; il possédait une belle collection de livres chinois, qui procédait de Jésuites

postés en Extrême-Orient. Bignon donna tous ces ouvrages à la Bibliothèque ; et plusieurs, parmi leurs éditions illustrées, sont représentés dans notre exposition.

Tout au long du XVIII[e] siècle, la Bibliothèque du Roi se trouve au centre du dialogue, instauré avec la Chine ; il ne se passe guère d'année sans que notre institution reçoive telle ou telle caisse de livres que lui destinent les Jésuites. Cette époque voit aussi les premiers balbutiements de la sinologie à Paris même, avec Etienne Fourmont, professeur au Collège royal, attaché à la Bibliothèque du Roi. Dès 1739, la future B. N. publie le catalogue de ses livres chinois.

Si la Révolution n'accroît pas beaucoup ce fonds, elle lui procure cependant une bonne partie du cabinet d'un amateur, Henri Léonard Bertin, lui aussi pourvu d'une vaste "provende" livresque grâce aux Jésuites alors localisés en Chine.

Plus près de nous, Paul Pelliot enrichira considérablement ces collections. Les documents qu'il rapporte de sa mission en Asie centrale sont d'une importance capitale : des manuscrits, mais aussi des impressions xylographiques ; elles témoignent sur les débuts oubliés de cet art. Les achats qu'il fait à Beijing pour la Bibliothèque et pour ses collections personnelles, acquises après sa mort, doubleront le fonds chinois.

L'extraordinaire collection d'Atherton Curtis, enfin, donnée au département des Estampes en 1949, procure à la Bibliothèque Nationale un des plus beaux ensembles qui soit, quant aux livres illustrés et aux estampes polychromes.

La Chine pratique l'art d'imprimer depuis plus de mille ans, les sinologues réunis en congrès à Paris n'en sont pas inconscients !

Ces documents, humbles éditions populaires ou superbes éditions impériales, étaient connus jusqu'ici des seuls spécialistes ; pour la plupart d'entre eux, ils ne furent jamais exposés ; ils s'offrent aujourd'hui, pour quelque temps, à un large public. Un public dont nous souhaitons qu'il découvre d'autant mieux, dans cette manifestation, le charme simple et subtil de nos "Impressions de Chine".

EMMANUEL LE ROY LADURIE
Professeur au Collège de Fance
Administrateur général
de la Bibliothèque Nationale

Procédés techniques et formes du livre

L'estampage

L'estampage est une véritable technique de reproduction sur papier d'un texte ou d'un dessin gravé sur un support dur, généralement la pierre, accessoirement le métal ou le bois. L'image positive des caractères y est gravée en intaille selon le sens normal de lecture. L'encrage est appliqué au recto de la feuille et non directement sur la pierre, alors que c'est la surface du bois qui est encrée dans le procédé xylographique.

La pratique de l'estampage est bien postérieure à l'art de la gravure sur pierre parfaitement maîtrisé depuis la haute antiquité. Excellents tailleurs de pierre, les Chinois des époques Shang et Zhou fabriquèrent de délicats objets en jade qu'ils incisaient de dessins d'une finesse remarquable. Pourtant, ils préférèrent d'autres supports non périssables comme les os de bovins, les plastrons de tortues ou la vaiselle de bronze pour y inscrire leurs textes. Les plus anciens blocs de pierres inscrits seraient les "dix tambours de pierre" du VIII^{e} siècle avant notre ère. Trois siècles plus tard, l'ouvrage du philosophe Mozi énumère comme supports de la transmission des connaissances la pierre au même titre que le bambou, le bronze et la soie.

Le véritable essor des inscriptions lapidaires débute au cours de la dynastie des Qin (221-206) et se généralise à l'époque des Han avec la réalisation de stèles funéraires ou commémoratives monumentales. Le souci quasi obsessionnel de préserver fidèlement une tradition textuelle issue de la haute antiquité eut pour effet original de créer une bibliothèque de consultation en pierre à la fin des Han. En effet, un édit impérial de l'année 175 de notre ère ordonna la collation de la première "édition" critique des Six Classiques destinée à servir de référence universelle. La calligraphie en fut confiée à l'érudit Cai Yong (132-192) qui écrivit le texte à même les stèles de pierre à l'encre de cinabre. Les caractères furent ensuite évidés pour conserver la calligraphie originale. Les quarante-six stèles, autour desquelles une foule nombreuse se pressait au point de créer des embouteillages, furent placées devant l'université au centre de la capitale. Ces bibliothèques de pierre, véritables conservatoires monumentaux de la version orthodoxe des textes où chacun pouvait aller lire les textes et les recopier furent très prisées puisqu'on ne compte pas moins de sept "éditions" des Classiques sur tablettes de pierre entre le II^{e} et le XVIII^{e} siècle, la dernière pendant l'ère Qianlong.

Les bouddhistes et dans une moindre mesure les taoïstes imitèrent cette pratique d'inscrire dans la pierre les textes sacrés orthodoxes afin de les transmettre aux siècles futurs sans altération et de les préserver du plus grand fléau qui puisse affecter les planches de bois et les livres, à savoir les incendies.

Toutefois, la maîtrise de la gravure sur pierre n'explique pas nécessairement l'invention de l'estampage. Les Egyptiens gravaient aussi leurs textes sur pierre sans s'en servir comme matrice. Pour qu'il y ait estampage, il faut que le texte puisse être reproduit sur une surface souple. L'argile fut d'abord un matériau propice : on y imprima des sceaux et certaines briques Han sont estampées de textes classiques. Cependant, c'est le papier inventé en Chine vers le II^{e} siècle avant notre ère qui permit à cet art de se développer. Le papier ne fut pas dès l'origine apte à recevoir l'encre. L'amélioration de la qualité du papier et d'une encre appropriée vers le milieu du III^{e} siècle, ainsi que l'utilisation du pinceau permirent au papier de remplacer la soie, le bambou et les lattes de bois.

L'estampage fut certainement postérieur de plusieurs siècles à la généralisation de ce nouveau support à la fois bon marché et commode. Les estampages qui nous sont parvenus ne nous autorisent pas à en évoquer l'apparition avant le VII^{e} siècle, ce qui en fait tout de même un procédé de reproduction antérieur à la xylographie. Le plus ancien spécimen connu au monde (voir n° 1) porte un colophon manuscrit daté de l'année 653 ce qui indique qu'il fut levé avant cette date. Un catalogue de la bibliothèque impériale de la dynastie Sui (581-618), rédigé dans la première moitié du VII^{e} siècle,

recense des rouleaux d'estampages levés sur des pierres gravées quatre ou même huit siècles auparavant. Les pierres gravées servirent véritablement de procédé de reproduction à l'époque des Tang (618-907). Des fonctionnaires étaient spécialement affectés à la tâche de lever des estampages des Classiques. La découverte à cette époque des inscriptions des "dix tambours de pierre" et leur reproduction fidèle par l'estampage quinze siècles après leur gravure, ce dont s'émerveille Wei Yingwu (737-après 786) dans l'un de ses poèmes, est l'une des clefs du succès de cette technique.

La méthode employée ne devait guère différer de celle qui est encore actuellement utilisée. Une mince feuille de papier humide est appliquée sur la surface à reproduire. Le papier en séchant se moule dans les moindres anfractuosités de la pierre, donc du texte ou de l'image. La surface est ensuite enduite à l'aide d'un chiffon trempé d'encre noire ou plus rarement vermillon. Les caractères en creux épargnés par l'encrage demeurent blancs et la feuille, délicatement séparée de la pierre, conserve l'exact contour des caractères. Ces grandes planches noires sillonnées de traits blancs sont d'une élégante austérité.

En raison de son caractère unique, la technique de l'estampage a continué à exister jusqu'au XX^{e} siècle concurremment à d'autres procédés d'imprimerie. Ses qualités sont à la fois d'ordre esthétique et scientifique : la reproduction rapportée sur papier se révèle d'une précision quasi photographique. L'époque Song (960-1279), marquée par une première renaissance des études sur l'antiquité, vit naître un véritable intérêt archéologique pour les objets antiques et leurs inscriptions. La technique de l'estampage s'affina en permettant de reproduire des objets de bronze tri-dimensionnels. Un genre nouveau d'ouvrages constitués de ces planches estampées de vases antiques commença à circuler.

L'engouement pour l'estampage provient aussi de sa capacité à reproduire une inscription en grandeur nature, sans limitation de taille. Les feuilles atteignent souvent de très grandes dimensions et sont conservées pliées. Elles sont recherchées par les épigraphistes et les historiens qui collectionnent parfois plusieurs estampages d'une même stèle, levés à plusieurs siècles de distance, témoignant de l'état d'usure progressive de la pierre. L'estampage d'une stèle monumentale est parfois conservé en livre. Les feuilles estampées sont alors découpées, sectionnées, réorganisées, enfin collées sur un support de papier épais pour produire un fascicule généralement relié en accordéon.

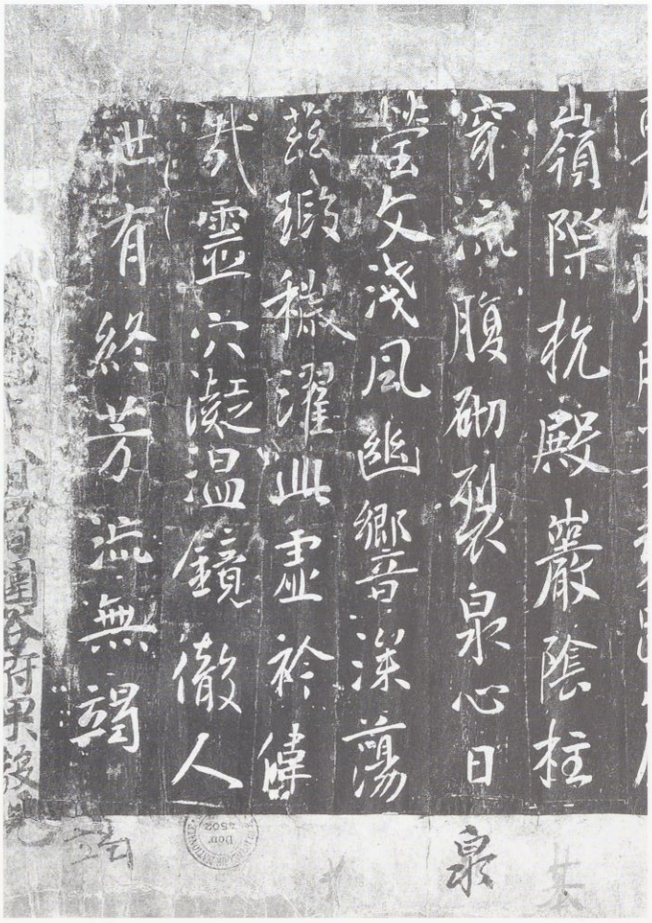
Les estampages reproduisent à l'identique les calligraphies sélectionnées pour leur beauté graphique. Aussi les amateurs réunissaient-ils leurs plus belles pièces comme en témoignent les feuillets d'un petit cahier découvert à Dunhuang. C'est grâce à ces collectionneurs de toutes les époques qui surent conserver et transmettre les estampages que nombre de calligraphies de grands maîtres anciens nous sont parvenues alors que les pierres avaient disparu depuis longtemps et que leurs œuvres originales sur soie ou sur papier étaient perdues.

Les différentes techniques d'impression ont parfois été interchangeables, les éditions circulant indifféremment sous forme manuscrite, estampée, xylographiée ou imprimée en caractères mobiles. Cela est vrai pour les multiples éditions des Classiques mais également pour la reproduction d'images, de cartes de géographie ou de peintures. Le *Gengzhitu* (n° 87) par exemple connut une version gravée sur pierre avant d'être gravé sur bois.

1 | L'Inscription des sources chaudes

Wenquanming
TANG TAIZONG
Lishan, antérieur au 27 septembre 653

rouleau (27 x 144) incomplet, 50 col., 6 à 8 car. par col.
Pelliot chinois 4508



溫泉銘　唐太宗

Ce document, le plus ancien estampage chinois daté, permet d'attester formellement l'existence au VII[e] siècle de la pratique de l'estampage et de la technique de son montage. L'estampage a été levé sur un papier fin et résistant, selon une technique identique à celle utilisée de nos jours. Pour le montage en rouleau, l'estampage a été découpé en bandes en suivant les colonnes inscrites, puis en plus petits segments afin de recomposer un texte réparti harmonieusement en colonnes de 21 cm de hauteur. Cette nouvelle disposition, qui ne conserve pas celle de l'original, a été fixée sur un fond de papier ordinaire. Ce type de montage fut couramment utilisé pour composer des albums de calligraphie. Des caractères tracés au pinceau dans les marges supérieures et inférieures confirment que ce plus ancien témoignage d'album a servi de modèle d'écriture.

La pierre originelle n'existe plus et le texte n'a été conservé dans aucune des grandes anthologies littéraires. Ce témoignage unique rapporte une composition poétique calligraphiée par l'empereur Taizong (626-649) au début de la dynastie des Tang (618-907). Selon une mention littéraire, cet empereur l'aurait composée le 15 février 648, au cours de l'année précédant sa mort. Il ordonna, apprend-on du texte même, de faire graver son œuvre sur une stèle de pierre érigée près des sources dont il fait les louanges. La graphie d'un beau style cursif reproduirait donc en fac-similé l'écriture authentique de ce souverain grand amateur de calligraphie. Un colophon manuscrit a été ajouté à la fin du rouleau. Son auteur y note qu'il a regardé cet estampage le 27 septembre 653, ce qui implique que celui-ci a été levé peu après sa gravure sur pierre. Le texte, dont les premières colonnes sont incomplètes, est un éloge des sources thermales situées au pied du Mont Lishan, à une quarantaine de kilomètres de l'actuelle ville de Xi'an. Le site est visible depuis la route qui mène aujourd'hui au mausolée de Qin Shihuangdi, le premier empereur de Chine. Taizong fit construire les pavillons de sa résidence impériale autour de ces sources chaudes où il venait chaque jour prendre un bain.

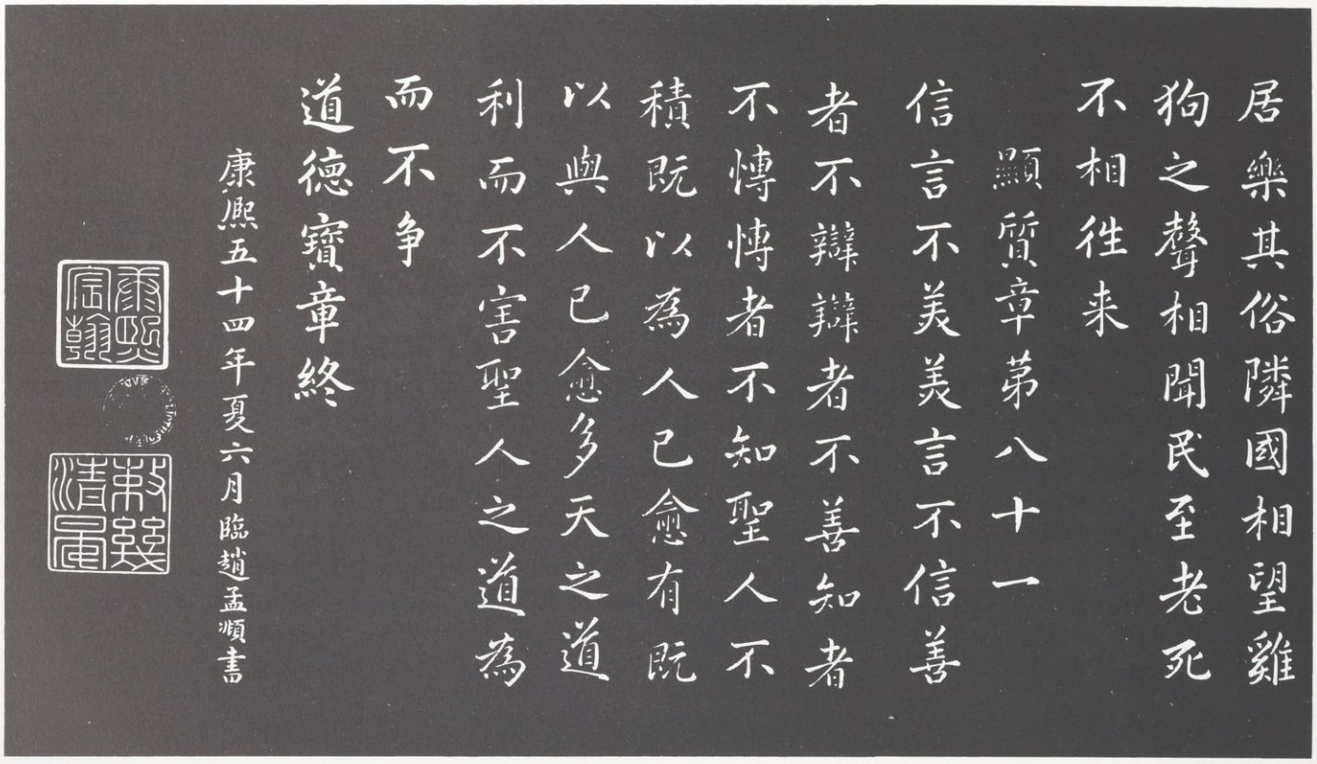
Ce poème célèbre les bienfaits de ces eaux pures au jaillissement éternel, véritable bain de jouvence pour l'empereur vieillissant et atteint de paralysie.

PROVENANCE : Bibliothèque Nationale, 1908 (Mission Pelliot).
BIBLIOGRAPHIE : CHEN TSU-LUNG 1958.

2 | Estampage d'une calligraphie impériale du Classique de la Voie et de la Vertu

Yushu Daode baozhang
QING SHENGZU, calligraphe
S.l., 1715

御書道德寶章　清聖祖



5 col. par panneau, 9 car. par col.
1 fasc. (30 x 17,8), en accordéon,
couv. originale en soie jaune dans un étui recouvert de soie
Chinois 3490

Cet estampage du texte du "Classique de la Voie et de la Vertu" reproduit la calligraphie autographe de l'empereur Shengzu (ère Kangxi 1662-1722) de la dynastie Qing (1644-1911). Le style calligraphique imite, comme l'indique le colophon, celui du célèbre Zhao Mengfu (1254-1322). L'empereur copia ce texte taoïque fondamental le sixième mois de la 54e année de son règne. Deux sceaux impériaux carrés gravés de quatre caractères chacun ont été reproduits sur la même pierre que le texte et apparaissent sous forme d'estampage.

PROVENANCE : De Guignes, vente, 1846, n° 430 ; Bailleul ; Bibliothèque impériale, 1856 (achat auprès de Benjamin Duprat, libraire).

3 | Sceau impérial
ère Qianlong, milieu ?

La sigillographie

Le sceau est connu depuis la haute antiquité chinoise. Il fut, avant la découverte du papier, appliqué sur de l'argile ou de la soie. Au début de la période des Six Dynasties (386-589) les sceaux commencèrent à être apposés à l'encre rouge faite d'un mélange de cinabre et d'huile. Cet usage, ininterrompu depuis, se généralisa probablement autour du sixième siècle. Deux techniques de gravure peuvent être utilisées : en intaille ou en épargne. Dans la première, le fond encré délimite le contour des caractères évidés qui apparaissent de la couleur du papier. Dans la deuxième, le fond non encré reste blanc tandis que les caractères en relief gravés en image miroir s'impriment en rouge. La première technique est parente de l'estampage, la seconde de la xylographie. Ces matrices de taille réduite évoquent aussi les caractères mobiles. La sigillographie apparaît comme une forme primitive d'imprimerie, c'est pourquoi il est impossible d'assigner une date précise à cette invention issue d'une lente évolution, d'une recherche et d'une pratique millénaires. S'appliquant par pression sur le papier, le sceau diffère des autres modes d'impression (estampage, xylographie, caractères mobiles) où la feuille est positionnée sur la matrice.

Les sceaux présentent une grande diversité de taille, de forme et de matière. La forme carrée convient particulièrement à un ensemble de quatre caractères. Toutefois, les sceaux peuvent en compter plus ou moins, s'inscrire dans un cadre fantaisiste comme une gourde par exemple, être rectangulaires ou encore suivre la forme naturelle de la pierre. Le sens de lecture (horizontal, vertical, selon les aiguilles d'une montre ou en sens inverse) est laissé à la fantaisie du graveur qui puise dans un registre stylistique assez étendu. Néanmoins, dans la mesure où les caractères sont incisés dans la pierre, les traits manquent généralement de corps et marquent une tendance à l'angularité. Parfois en bronze, les sceaux sont plus généralement en pierres semi-précieuses. Celles-ci sont soigneusement sélectionnées pour leur qualité ou leur veinure particulière, la matière la plus noble restant le jade.

En Chine, le sceau n'a pas seulement le rôle d'authentification officielle qu'il a dans toute bureaucratie. Il s'y ajoute la valeur d'une signature individuelle (voir n° 91, 92 et 96). Un chinois ne signe pas, il appose son sceau. Un lettré ou un artiste peut en posséder plusieurs. Les éditions de tête portaient la marque du sceau du préfacier ou de l'empereur (n° 81, 93 et 98) apposé à l'encre rouge. Après leur mort, ou lors d'un tirage postérieur, les sceaux étaient reproduits gravés sur la planche de bois. Une calligraphie impériale gravée sur pierre pouvait aussi être suivie d'un sceau reproduit par estampage (voir n° 2). Il est par ailleurs d'usage qu'un collectionneur marque de son sceau personnel une peinture ou un livre qui lui appartient, le sceau prend alors la valeur d'un ex-libris (voir n° 45).



(10,5 x 10,5 x 9,6)
Musée Guimet, M G 18352

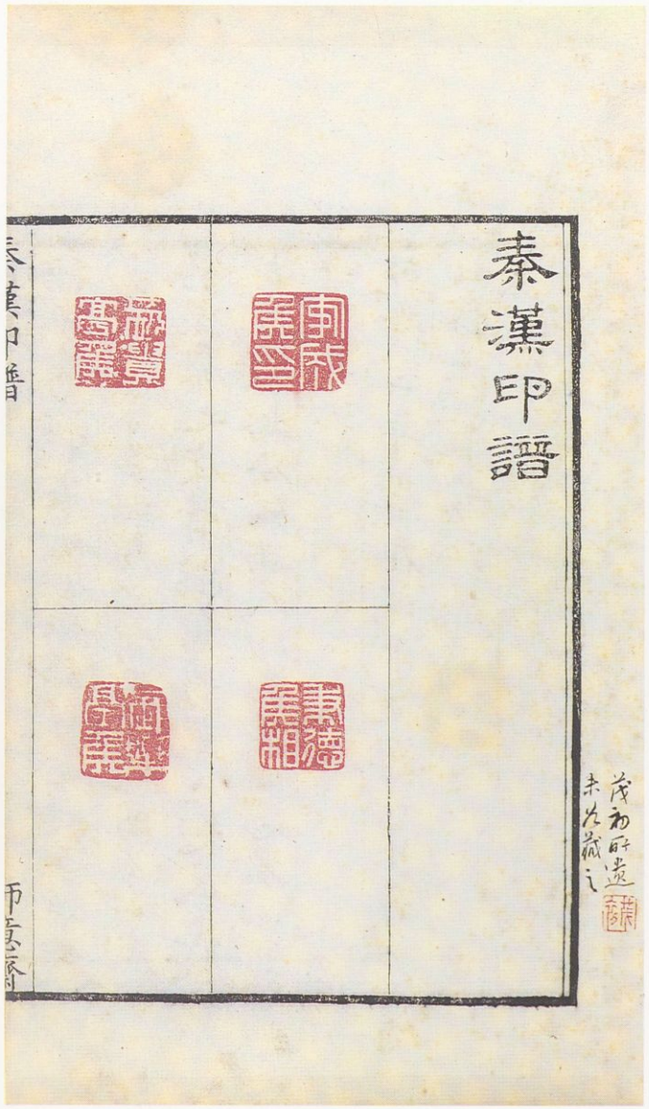
Ce sceau officiel appartenait à la Maison impériale des Qing. Datant probablement du milieu de l'ère Qianlong (1736-1795), il porte sur sa face inférieure quatre caractères aux traits épais, gravés en relief, *Tianfudian bao*, "sceau du Palais du bonheur céleste", qui venaient s'imprimer en rouge dans un cadre. Sculpté d'une pièce dans un gros bloc de jade vert moucheté de blanc, il représente un dragon, symbole de l'empereur, d'aspect très ramassé, replié sur un socle carré massif.

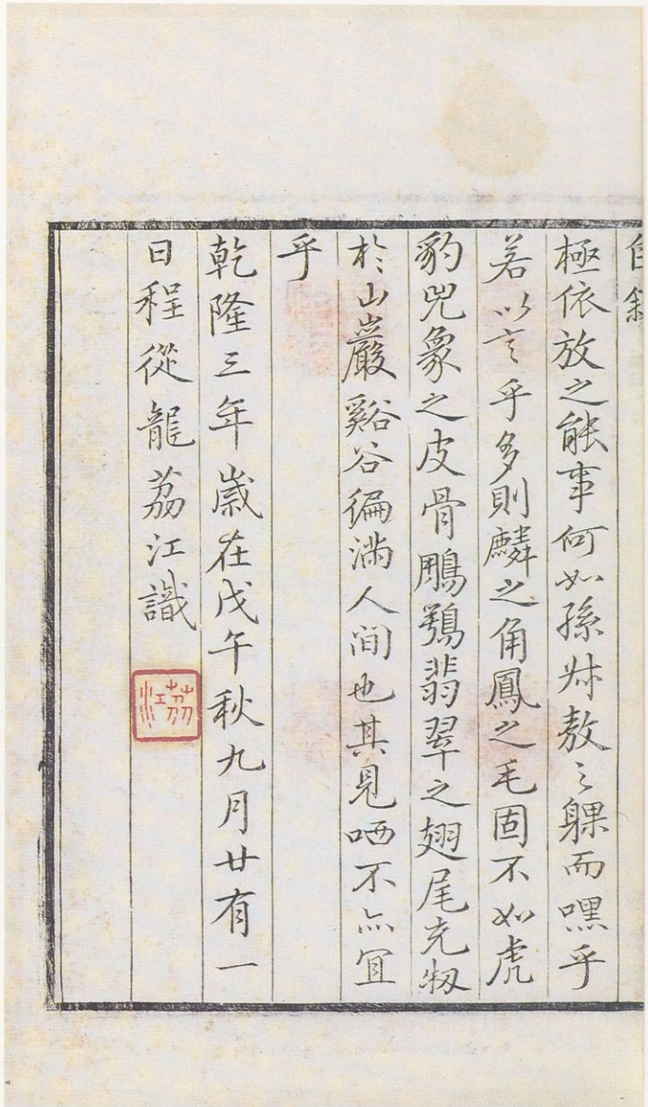
Ce sceau très lourd devait être apposé des deux mains, la tête du dragon servant de guide et les angles évidés et arrondis permettant d'avoir une prise solide lors de l'impression.

4 | Recueil de sceaux des époques Qin et Han

Qin-Han yinpu
CHENG Conglong, éd.
Shiyizhai, 1738

秦漢印譜　（清）程從龍　識　師意齋





impression en rouge de six sceaux par page
6 fasc. (29,7 x 19,1), couv. originale en papier brun, étiquette originale
Chinois 11298

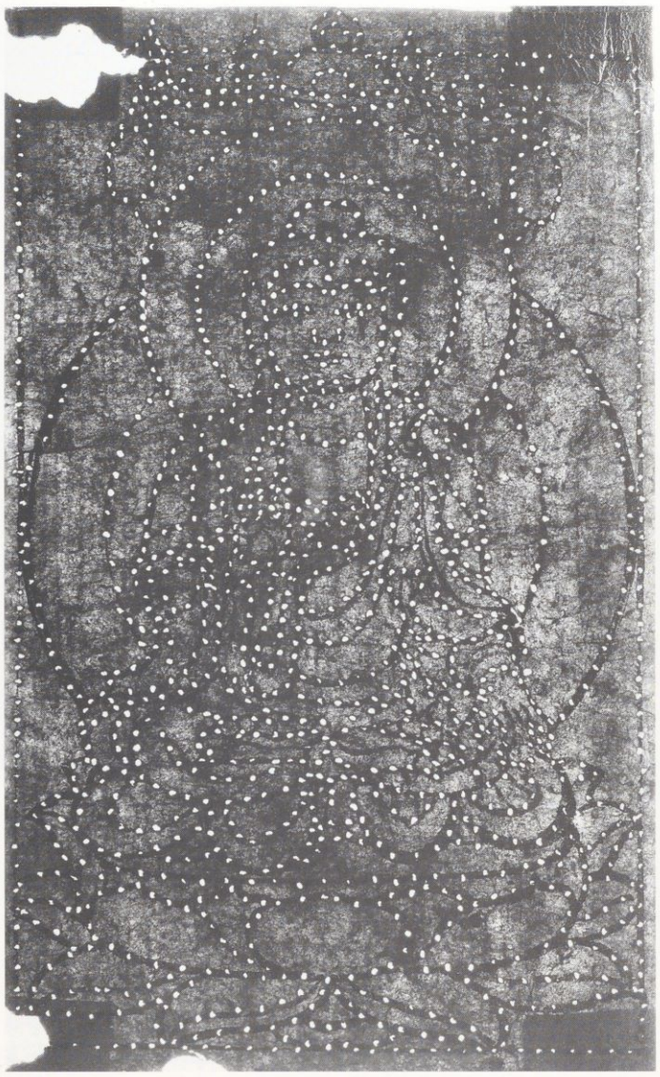
Ce recueil de collectionneur contient une série d'impressions de sceaux sans indication de déchiffrement. Le cadre et les préfaces sont imprimés en noir. Les caractères ont été gravés en creux et apparaissent en blanc contre le fond rouge encré. L'ouvrage est précédé de deux préfaces, l'une de Zhou Quan datée de 1737 (II[e] année de l'ère Qianlong), l'autre datée de l'année suivante et rédigée par le compilateur Cheng Conglong. Le nom du studio de celui-ci est indiqué par trois caractères à la pliure du feuillet.

PROVENANCE : Paul Pelliot, 1907 ; Bibliothèque Nationale, 1946 (achat).

5 | Poncif

Dunhuang, antérieur au XI[e] siècle

1 feuille, papier perforé (24 x 15,1)
avec quatre languettes d'origine en papier
Pelliot chinois 4517(3)



Pour compléter cette présentation des techniques chinoises de reproduction en série d'images et de textes, il a paru nécessaire de faire figurer une pièce représentative de la technique très rudimentaire du poncif. Certes le procédé fut inventé bien avant d'être employé à Dunhuang et son usage est déjà attesté au II[e] siècle avant notre ère, mais ces humbles documents ne passent généralement pas à la postérité. La grotte scellée de Dunhuang nous a conservé quelques exemplaires de poncifs sur papier épais. Celui-ci représente un bouddha nimbé assis sur un trône de lotus. Les perforations du papier suivent le tracé à l'encre noire. Il est probable que le vermillon ajouté sur quelques plis du vêtement servait d'indication de couleur à l'artiste.

Quatre languettes permettaient de maintenir le poncif au mur ou au plafond. Les très fines perforations étaient remplies d'encre ou de poudre rougeâtre délimitant en pointillé le contour du dessin à reproduire. Par ce procédé rapide, l'artiste était assuré de respecter parfaitement les proportions et les poses si importantes dans la peinture bouddhique. Les poncifs furent beaucoup utilisés pour le remplissage décoratif des parois des grottes de Dunhuang couvertes en leurs moindres surfaces de peintures religieuses.

PROVENANCE : Bibliothèque Nationale, 1908 (Mission Pelliot).
BIBLIOGRAPHIE : JAO TSUNG-YI 1979 : 12 ; WHITFIELD & FARRER 1990 : n° 70 et 71.
EXPOSITION : Trésors de Chine, Paris, 1979 : n° 150.

La xylographie

La technique xylographique est d'une grande simplicité dans ses matériaux et dans ses principes. Le missionnaire jésuite Matteo Ricci, qui vécut en Chine de 1583 à 1610, a noté dans ses mémoires rapportées par le Père Nicolas Trigault la première description en langue occidentale : "...ils gravent leurs caractères en une table légère et unie, faite de poirier, pommier, ou de l'arbre qu'ils appellent *zizizho*."

Il doit s'agir du bois de catalpa (*zi*) ou du jujubier (*zao*) dont l'emploi remonte au VIII[e] siècle. Ricci poursuit :"Sur cette table, ils transcrivent la feuille, ou plutôt la collent tout entière légèrement, puis après ils rasent très subtilement le papier jà desséché, de telle façon qu'on ne voit rien rester en la tendre surface que les caractères apparents ; puis ils engravent avec des touches de fer tellement cette table que les seuls linéaments des caractères ou de la peinture paraissent élevés. En après, ils impriment comme il leur plaît leurs feuilles avec une facilité et promptitude incroyable. Et quelquefois un seul imprimeur en dépêchera mil et cinq cents en un jour. Ils sont aussi si prompts à graver leurs tables qu'ils me semblent ne mettre pas plus de temps à en graver une que les nôtres seraient à la composer et corriger... Au reste il y a en ceci une chose merveilleusement commode, car, vu que les tables une fois gravées se gardent en la maison, on peut toutes les fois qu'on veut ôter quelque chose, ou ajouter, non seulement un mot mais aussi des périodes entières, pendant que les tables se raccommodent un peu. Et l'imprimeur, ou l'auteur, n'est pas contraint dès la première impression d'imprimer ensemble à une seule fois un grand nombre de livres : ains toutes et quantes fois qu'il lui plaira ou qu'il sera nécessaire, il s'en imprime, selon qu'il lui plaît, plus ou moins. Ce qui nous est souvent arrivé, car nous imprimons avec l'aide de nos domestiques des livres de notre religion ou des sciences de l'Europe, que les nôtres ont mis en lumière en langue chinoise dans notre propre maison. Cette façon donc d'imprimer est si facile que qui l'aura vue une fois soudain pourra entreprendre d'en faire autant. De cette commodité provient si grande multitude de livres chinois et à si bon marché qu'il n'est pas aisé de l'expliquer à qui ne l'a vu."

Ajoutons ici quelques précisions techniques : la planche de bois subit une préparation préalable : elle est coupée aux dimensions du folio, c'est-à-dire de deux pages imprimées, puis trempée, séchée et polie. Elle est ensuite enduite d'une pâte à base de riz. Le texte, transcrit sur papier fin par un calligraphe, est appliqué à l'envers, face écrite contre le bois. Le papier est brossé de manière à ne laisser que la trace encrée en image miroir. Le graveur cisèle alors habilement le texte en évidant le fond : les caractères se détachent en relief. En cas d'erreur ou d'usure, il est toujours possible d'insérer un nouveau morceau de bois. Par économie, les planches sont souvent gravées au recto et au verso.

Les graveurs chinois, artisans d'une grande dextérité, constituaient une main-d'œuvre de qualité dont le coût demeura toujours faible car le travail pouvait être assuré par des artisans peu lettrés.

Un des avantages de la xylographie était, comme le note le P. Ricci, de pouvoir imprimer de petites quantités au fur et à mesure de la demande. Tant que l'usure des blocs n'était pas trop importante, il n'y avait pas de limite à la réimpression d'ouvrages dont les planches étaient stockées chez l'éditeur. Celles-ci pouvaient aussi être louées ou vendues aisément.

On entrevoit par là même l'une des difficultés quasi insurmontables rencontrées pour dater les tirages. Certaines éditions nommées pour la circonstance "impressions sur trois dynasties", réutilisèrent à l'époque Ming des planches gravées sous les Song et réparées sous les Yuan. L'investissement matériel étant faible et ne nécessitant pas d'équipement lourd, on comprend aussi l'essor considérable et si particulier de l'édition privée chinoise.

Même s'ils présentent l'extrême régularité qu'on attendrait d'une reproduction mécanique, les caractères des éditions xylographiques sont l'exacte réplique d'une calligraphie manuscrite. Ils se rattachent selon les époques à quelques grands styles standardisés. Le nombre fixe de caractères ainsi que l'espacement régulier sont le fait de copistes professionnels très exercés. Par sa nature, la xylographie permet aussi de conserver une touche personnelle. Les préfaces reproduisent volontiers la calligraphie originale de l'auteur ou d'un préfacier éminent, ou la calligraphie autographe d'un empereur dans les éditions impériales. Des impressions xylographiques en couleurs virent le jour dès le XII[e] siècle, mais l'écrasante majorité des éditions même illustrées furent imprimées en noir. Ceci résulte en grande partie d'une préférence esthétique issue des techniques picturales. Le pinceau et l'encre sont adaptés à la fois à la calligraphie et à la peinture, les deux arts se mêlant parfois intimement : une calligraphie est une sorte de peinture ; une peinture se trouve embellie par l'ajout d'une calligraphie. Ce goût chinois qui mêle calligraphie et peinture au trait avec le même pinceau n'est pas étranger au succès pendant près de douze siècles du procédé technique de la xylographie.

6 | Planche xylographique

XX[e] siècle ?



(14 x 24,6 x 1,6), à gauche, 6 col., 8 car. par col. ; à droite, illustration
Estampes, Musée Pl. 19

Cette petite planche en bois de saule n'a jamais servi à l'impression. Elle se présente telle que le graveur l'a laissée après avoir achevé d'en évider le fond. Les caractères, en relief, conservent encore la trace de l'encrage du papier appliqué sur la planche qui a servi de modèle.
Destiné à l'impression d'un feuillet entier, ce bois se divise en deux parties égales encadrées, autour d'une colonne centrale laissée vide ici. Le texte gravé sur la partie gauche du bois apparaîtra à droite sur le feuillet imprimé. Une fois celui-ci plié et relié, ce texte en occupera tout le recto, et l'illustration le verso.

PROVENANCE : Bibliothèque Nationale (don Isaac, 1910).

7 | Planche xylographique illustrée

XX[e] siècle ?

(26 x 19,2 x 2)
Estampes, Musée Pl. 204

Sur la surface encore luisante d'encre noire est visible une représentation ordinaire de scène bouddhique : un bouddha assis sur un trône de lotus est flanqué de deux personnages. L'un est un moine et l'autre un fonctionnaire. On distingue nettement les traces du ciseau ayant servi à évider le fond, le fin relief des traits et le trait plus épais qui dessine la bordure du vêtement. Dans les cartouches latéraux, les caractères se détachent en relief et en image miroir.

PROVENANCE : Collection Lieure ; Bibliothèque Nationale, (achat 1943).

