

Une même calligraphie sur deux estampes chinoises d'ateliers différentes : Grain de moutarde et Kaempfer

Autor(en): **Reubi, François**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen
Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société
Suisse-Asie**

Band (Jahr): **50 (1996)**

Heft 1

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-147248>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

UNE MÊME CALLIGRAPHIE SUR DEUX ESTAMPES CHINOISES
D'ATELIERS DIFFÉRENTS:
GRAIN DE MOUTARDE ET KAEMPFER

François Reubi, Lausanne

La présence d'une même inscription, paraissant de la même main ou calligraphiée d'après le même modèle, sur deux estampes issues de deux ateliers différents à la fin des Ming est assez inhabituelle pour qu'on tente d'éclaircir l'énigme. Nous le croyons d'autant plus volontiers que les estampes concernées font partie des deux séries, qui, avec l'*Album du Studio des Dix Bambous*, *Shizhuzhai shuhuapu*, constituent les oeuvres majeures de la xylographie chinoise en couleurs pour la période s'étendant de 1633 à 1701.

De quelles estampes s'agit-il?¹ La première (Fig. 1) fait partie du volume III du *Traité de peinture du Jardin du Grain de Moutarde*, *Jieziyuan huazhuan*. Elle est la trentième des 40 estampes en couleurs du 2e fascicule; notre exemplaire mesure 272 x 335 mm. L'index qui précède les planches nous apprend que celle-ci a été gravée à l'imitation de Huang Jubao et que l'inscription est de Chen Yi. La première édition de ce volume a été publiée en 1701 à Hangzhou. Un exemplaire de ce tirage se trouve à la Nelson Gallery de Kansas City. Les éditions postérieures peuvent différer plus ou moins de l'édition princeps. Mais dans celle qui nous sert ici de comparaison les différences concernant la calligraphie sont si minimes qu'elles sont négligeables.

La seconde (Fig. 2) se rattache à la série dite "de Kaempfer", dont on connaît une cinquantaine d'estampes de grandes dimensions, en partie au British Museum et dans l'ancienne collection Jean Fribourg à Paris. Les planches du British Museum ont été ramenées en Europe en 1693 par le médecin allemand Engelbert Kaempfer. Celles qui portent une inscription sont aussi pourvues de la signature d'un certain Ding, qui signe tantôt

1 Nous remercions le Dr. Albert Lutz, conservateur du Musée Rietberg, de nous avoir autorisé à consulter l'exemplaire du Grain de Moutarde conservé au musée.

Ding, (Ding) Liangxian ou (Ding) Yingzong. Celui-ci, sur lequel on est mal renseigné, oeuvrait à Suzhou. Il existe aussi des planches de même facture dépourvues de signature. Il peut s'agir d'éditions pirates ou concurrentes, ou de tirages postérieurs. Notre estampe est sans signature mais son pedigree est connu.

C'est un certain James Cunningham qui l'a rapportée en Angleterre en 1702. Conservée dans la collection Richardson, elle a été mise aux enchères par Sotheby en 1956, achetée par Kegan Paul et vendue par ce dernier à J.P. Dubosc, qui nous l'a cédée en 1971. Il n'existe apparemment que deux exemplaires de cette estampe; le second, fort défraîchi, se trouvait dans la collection Fribourg. Nous n'en avons jamais vu d'autre. Il pourrait s'agir d'une édition pirate ou d'une estampe originale gravée à l'aide des procédés Ding par un atelier concurrent. A moins qu'apparaisse un jour un 3^e exemplaire portant la signature Ding, la question restera ouverte. Notons que notre gravure a des dimensions (282 x 362 mm) correspondant à la moyenne de celles du British Museum (278 x 356 mm) et que son style ne se distingue en rien de celui des estampes signées Ding.

Comparaison des deux estampes

Toutes deux représentent une pierre, des chrysanthèmes et une seconde plante: sur le *Grain de Moutarde* l'index l'appelle *teng*, c'est-à-dire plante grimpante (non identifiée); sur l'autre elle ne peut être qu'un bégonia. La première montre en plus une sauterelle. On peut certes dire que le sujet principal des deux planches est le même, rocher et chrysanthèmes. Mais la technique est très différente, car l'estampe de Kaempfer, plus décorative, utilise pour les chrysanthèmes un gaufrage extrêmement subtil et applique la couleur "sans os", tandis que les pétales du *Grain de Moutarde* sont cernés par un fin contour noir.

En soi la ressemblance des sujets n'est pas telle qu'elle exigerait l'identité des inscriptions. Or, que nous disent ces dernières? Elles sont formées de dix caractères (Fig. 3 et 4). Le texte est un distique pentamétrique dont voici la transcription et la traduction:

Yi lu lian zhong se	L'humide rosée chérit les couleurs foncées,
Yin feng shi luo hua	Le vent rassemble les fleurs tombées.

On constate que ces deux vers, qui ne sont pas d'une profonde originalité, ne se rapportent pas nécessairement à des chrysanthèmes; ils pourraient

tout aussi bien accompagner n'importe quelle peinture de fleurs. On est surpris que ce soit précisément ce distique qui ait été choisi pour figurer sur les deux estampes.

La comparaison des deux calligraphies (Fig. 3 et 4) fait ressortir tout d'abord la disposition identique en deux colonnes inégales. Ce procédé n'a rien d'exceptionnel et se retrouve par exemple sur des éventails calligraphiés, où l'artiste ne sépare pas les caractères selon le nombre de pieds de chaque vers. Ici toutefois, la disposition 7 + 3 dans les deux cas ne saurait être fortuite. Quant aux calligraphies elles-mêmes, elles sont en une même cursive avec des ligatures entre les caractères 4-5 du premier vers et 3-4 du second. Tenant compte du style un peu plus libre du *Grain de Moutarde*, la similitude des deux inscriptions est éclatante: même forme des caractères, même emplacement des ligatures. On ne peut s'empêcher de penser que les deux versions ont été gravées par le même artiste ou d'après un même modèle, ou encore que l'un de deux graveurs a copié l'autre.

Connaître l'auteur du distique peut-il nous éclairer? L'index du *Grain de Moutarde* donne Huang Jubao comme inspirateur de la composition et Chen Yi comme auteur du distique. Le peintre Huang Jubao (925-965), lettré et haut fonctionnaire, était renommé pour ses calligraphies en "bafen" (une variété de l'écriture de chancellerie) et ses peintures de pierres (voir p.ex. *Zhongguo meishujia renming cidian*, Shanghai, 1985, p. 1145).

Quant au poète Chen Yi (1469-1538), il venait de Ningpo mais habitait Nankin. Haut fonctionnaire, il était un fervent admirateur de Su Dongpo et se faisait appeler Xiaopo (Petite Pente) par analogie avec Dongpo (Pente de l'Est). Il fut considéré avec ses amis Gu Lin et Wang Wei (un homophone du célèbre peintre-poète Tang) comme une des Trois Eminences de Jinling (Nankin) et comme un des Dix Ecrivains de Talent de cette période. En calligraphie il s'inspirait de Su Dongpo mais pratiquait aussi la sigillaire et l'écriture de chancellerie. En peinture surtout paysagiste, il fut influencé par les maîtres Song Ma Yuan et Xia Gui ainsi que par Wen Zhengming, qu'il rencontra en 1523-1526 à l'Académie des Hanlin (*Zhongguo meishujia renming cidian*, p. 1002).

Par quelles voies ce distique de Chen Yi a-t-il fini par aboutir sur nos deux estampes? Nous voyons plusieurs scénarios possibles.

Le premier serait que le distique ait été calligraphié par le même artiste. Comme on ne peut admettre qu'un seul et même graveur ait été

l'auteur des deux estampes, tant les styles et les techniques diffèrent, il faudrait que les vers soient d'une autre main que les compositions picturales. Ce n'est pas impossible. Un peintre aussi célèbre que Qiu Ying ne calligraphiait pas volontiers et confiait parfois à d'autres le soin d'ajouter une inscription à ses peintures (cf. J.P. Dubosc: *Arch. Asian Art* 28, 108, 1974-75). De plus les 140 poèmes de l'*Album des Dix Bambous* ne sont jamais de la main de celui qui a peint le modèle de l'estampe correspondante. Enfin plusieurs des estampes de Kaempfer du British Museum ne portent ni inscription ni signature. En revanche, il semble difficile de se représenter la situation sociale et psychologique d'un graveur qui aurait travaillé dans deux ateliers différents, pour ne pas dire concurrents.

C'est pourquoi nos autres scénarios font intervenir deux graveurs. Par exemple les deux artistes auraient eu sous les yeux une peinture de chrysanthèmes de Chen Yi avec son distique. Ils l'auraient recopié et gravé tel quel. Mais comme le style de prédilection de Chen Yi n'était pas la cursive et qu'il était paysagiste, cette explication ne paraît pas la bonne.

Il se pourrait aussi que les peintres-graveurs aient relevé ce distique de Chen Yi dans un livre de vers. Il faudrait alors admettre que, par hasard, ils aient tous deux préféré ce distique assez banal à des centaines d'autres candidats potentiels, bien que 1) il soit sans rapport spécifique avec le sujet et 2) il ne soit pas particulièrement célèbre. En outre, ils l'auraient écrit en une même cursive, alors que la plupart des autres inscriptions figurant sur les estampes des deux séries considérées sont en régulière ou en courante. Cette hypothèse est peu vraisemblable.

Il reste la possibilité d'une collaboration consentie ou d'un piratage entre les deux maisons d'édition. L'estampe de Kaempfer, rapportée en Europe en 1702 a pu voir le jour au plus tard cette année-là, mais probablement plus tôt. Le 3e volume du *Grain de Moutarde* n'a été publié qu'en 1701, mais les estampes qui le composent existaient sûrement avant cette date et elles ont pu circuler dans les milieux d'artistes et d'amateurs. Nous croyons plus plausible que le *Grain de Moutarde* ait servi de modèle à Kaempfer que l'inverse, ce qui, chronologiquement, ne serait pas impossible. On est assez bien renseigné sur la maison d'édition du *Grain de Moutarde*. Elle appartenait à Shen Xinyou mais sa direction artistique incombait à Wang Gai et à ses deux frères Wang She et Wang Nie. C'était une entreprise sérieuse, ordonnée et de qualité. Le fait que les index de l'ouvrage fassent connaître les noms de tous les peintres et de tous les

poètes impliqués dans son élaboration témoigne de l'absolue correction de la famille Wang. Il est impensable qu'elle soit allée chercher son inspiration et emprunter des poèmes chez Ding ou chez ses concurrents. En revanche, si l'atelier Ding est déjà mal connu, on ne sait strictement rien de la ou des maisons concurrentes qui utilisaient la même technique. On admet seulement que la production d'estampes de Kaempfer, d'un niveau considéré alors comme populaire, quelle qu'en soit la haute qualité technique, n'était pas destinée à l'intelligentsia; elle servait de cartes de vœux de Nouvel-An à un nombreux public. Dans cette optique, les inscriptions devaient être aisément lisibles. C'est pourquoi la présence de cursive sur notre estampe de Kaempfer surprend (elle étonne moins sur le *Grain de Moutarde*, car dans l'ensemble les inscriptions y sont d'un style plus libre).

Rien ne nous empêche de penser que le peintre-graveur de notre planche de Kaempfer ait été séduit par la belle calligraphie du Grain de Moutarde, car la plupart des inscriptions de la série de Kaempfer sont d'un style d'écriture plutôt fade. Il se sera empressé de la reproduire sans penser commettre d'incorrection. Les artistes du *Grain de Moutarde* eux-mêmes, lorsqu'ils copiaient une peinture ancienne, n'ont pas jugé bon d'en retenir aussi l'inscription, mais ont préféré en graver une autre, souvent antérieure ou postérieure de plusieurs siècles. Ainsi c'est un des éditeurs de l'ouvrage, Wang Nie, qui a écrit le poème accompagnant une peinture Song de Lin Chun. Inversement, c'est un poème Tang de Bo Juyi qui figure sur une peinture Song de Xu Chongju. C'est dire qu'on ne se gênait guère pour emprunter à gauche et à droite ce qui plaisait.

Le relations entre les divers éditeurs d'estampes de cette époque ont dû être complexes, allant peut-être d'une amicale collaboration à une concurrence féroce. Notre observation peut contribuer à en mieux saisir les modalités et les nuances.

Glossaire

bafen	八分
Bo Juyi	白居易
Chen Yi	陳沂
Ding, Liangxian, Yingzong	丁，亮先，應宗
Gu Lin	雇璘
Hanlin	翰林

Huang Jubao
 Jieziyuan huazhuan
 Lin Chun
 Ma Yuan
 Qiu Ying
 Shen Xinyou
 Shizhuzhai shuhuapu
 Su Dongpo
 teng
 Wang Gai, Wang Shi, Wang Nie
 Wang Wei
 Wen Zhengming
 Xia Gui
 Xiaopo
 Xu Chongju
 Yi lu lian zhong se
 Yin feng shi luo hua
 Zhongguo meishujia renming cidian

黃居寶
 芥子園畫傳
 林春
 馬遠
 仇英
 沈心友
 十竹齋書畫譜
 蘇東坡
 藤
 王槩，王善，王臬
 王韋
 文徵明
 夏珪
 小坡
 徐崇矩
 浥露憐重色
 因風拾落華
 中國美術家人名辭典

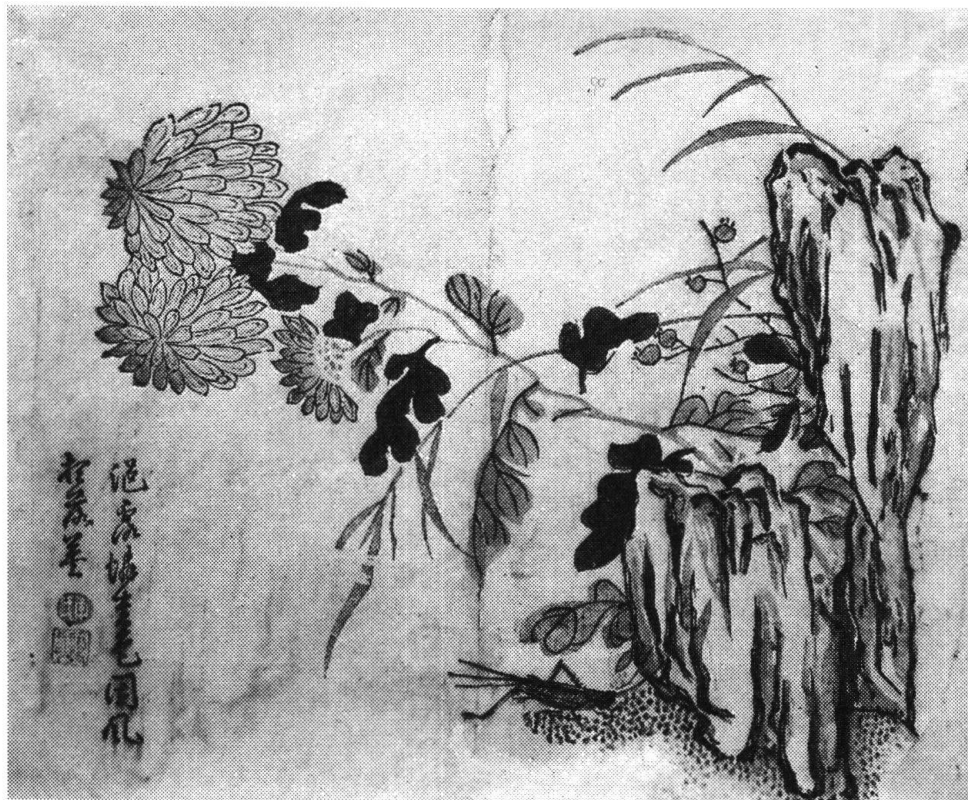


Fig. 1. Estampe chinoise en couleurs faisant partie du 2e fascicule du 3e volume du *Traité de peinture du Jardin du Grain de Moutarde*.



Fig. 2. Estampe chinoise en couleurs de la série dite "de Kaempfer".

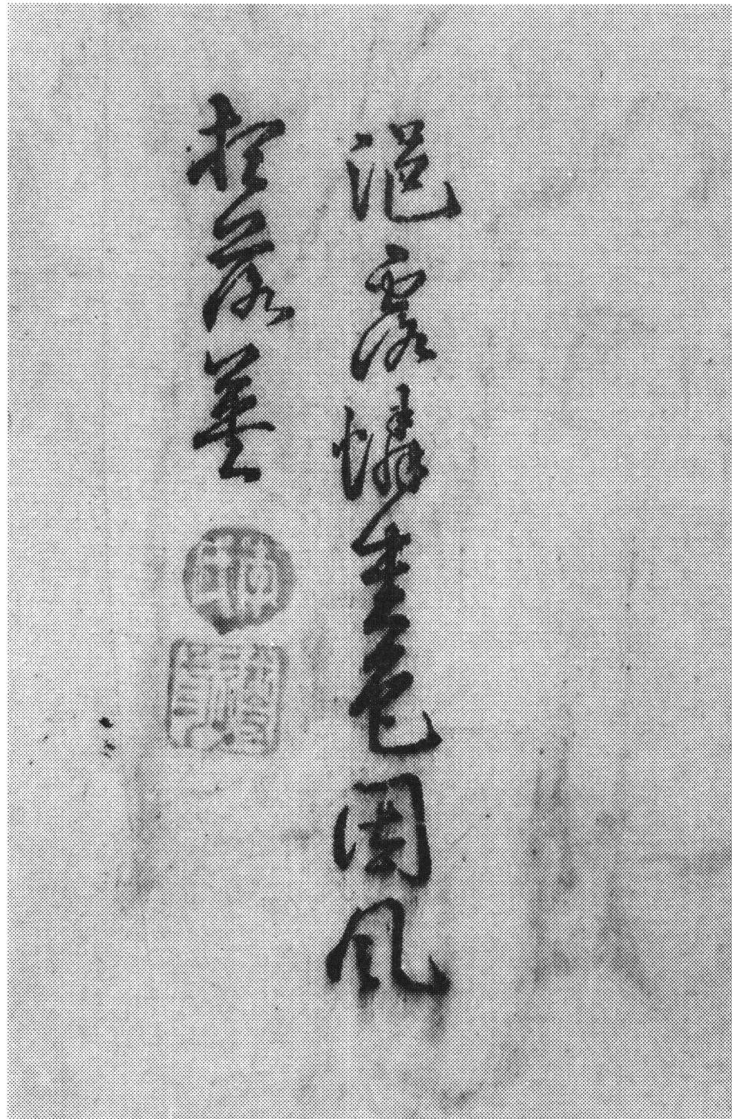


Fig. 3. Détail de la calligraphie de la Fig. 1.

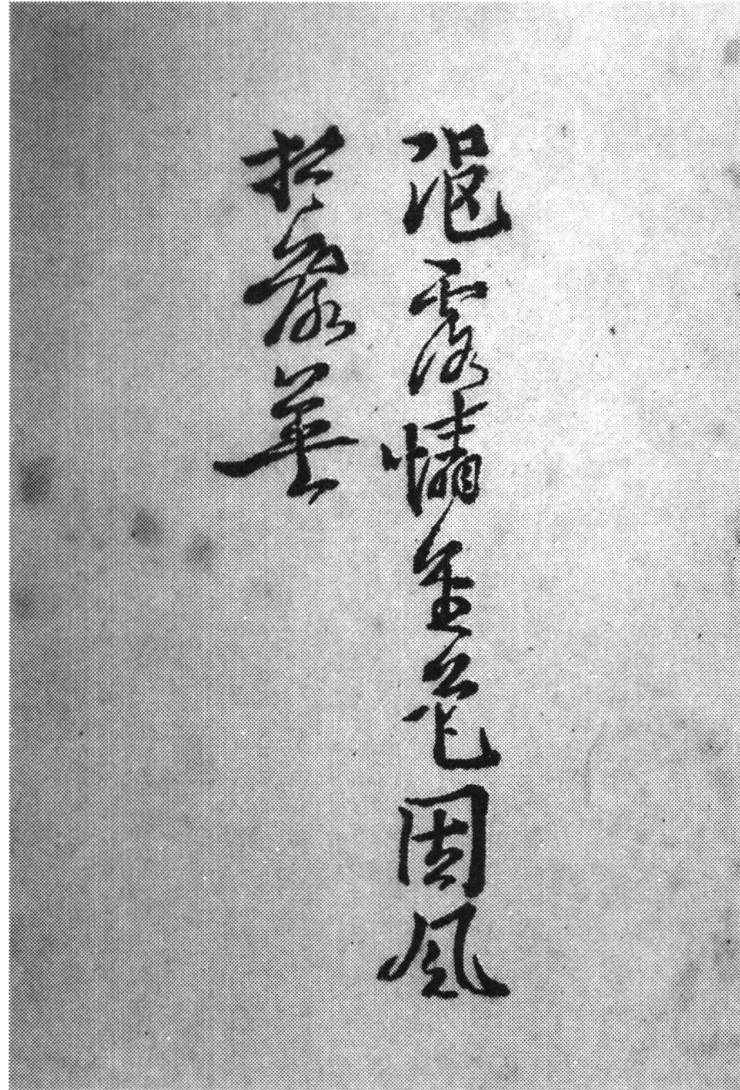


Fig. 4. Détail de la calligraphie de la Fig. 2.