

BIBLIOTHÈQUE D'HISTOIRE DE L'ART

LA  
SCULPTURE CHINOISE

PAR

H. D'ARDENNE DE TIZAC

CONSERVATEUR DU MUSÉE CERNUSCHI



PARIS

LES ÉDITIONS G. VAN OEST

—  
1931

LA SCULPTURE CHINOISE

BIBLIOTHÈQUE D'HISTOIRE DE L'ART

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE M. AUGUSTE MARGUILLIER

---

LA  
SCULPTURE CHINOISE

PAR

H. D'ARDENNE DE TIZAC

CONSERVATEUR DU MUSÉE CERNUSCHI

326073

600



PARIS

LES ÉDITIONS G. VAN OEST

—  
1931

*Volumes parus dans la même collection :*

- L'Art Égyptien, par Charles BOREUX.  
Les Arts Musulmans, par Gaston MIGEON.  
La Peinture des Vases Grecs, par Georges NICOLE.  
La Sculpture Française du Moyen Age et de la Renaissance, par Marcel AUBERT.  
La Peinture Hollandaise, par M<sup>me</sup> Clotilde BRIÈRE-MISME.  
La Sculpture Italienne, par Charles MARCEL-REYMOND.  
L'Art Chrétien primitif et l'Art Byzantin, par Charles DIEHL, de l'Institut.  
L'Art de l'Asie Occidentale ancienne, par Georges CONTENAU  
La Peinture Française du Moyen Age et de la Renaissance, par Louis GILLET.  
L'Architecture Italienne, par Gabriel ROUCHÈS.  
La Peinture Espagnole, par Pierre PARIS, de l'Institut.  
L'Architecture et la Sculpture en Belgique, par Marcel LAURENT.  
L'Art Égéen, par Jean CHARBONNEAUX.  
La Peinture Italienne (2 volumes), par René SCHNEIDER.  
La Sculpture Chinoise, par H. D'ARDENNE DE TIZAC.

*A paraître prochainement :*

- La Sculpture Française des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, par Paul VITRY.

11 084/843

D391/06.

**B.C.U. Bucuresti**



SP2006058

A LA MÉMOIRE

DE

CHARLES B. MAYBON

# LA SCULPTURE CHINOISE

---

## INTRODUCTION

---

Certains peuples ont sculpté par une impulsion spontanée, simple et irrésistible. En taillant la pierre, Égyptiens, Grecs, Khmers, accomplissaient un acte de leur nature, comme d'autres races combattaient ou trafiquaient. Ces peuples, vraiment sculpteurs, traduisaient en statues leur sentiment profond de la vie et de la beauté. Le Chinois fut très différent.

On a quelque peine à se représenter les populations primitives de la Chine ; elles offraient il y a quelque cinq mille ans, aux environs du Fleuve Jaune, le singulier mélange de tribus d'origine extérieure, venues probablement de l'Asie centrale qui leur avait confié le dépôt d'une civilisation déjà avancée, et d'une race indigène, sans cesse combattue, foulée, beaucoup moins évoluée, mais qui gardait l'avantage de plonger ses racines dans le sol.

Il semble qu'un type moyen se soit assez vite établi. Le Chinois des origines apparaît alors comme doué d'un esprit ritualiste et abstrait. Plus occupé de la signification du monde que de sa beauté, il envisageait la nature comme un ensemble de forces correspondantes et coordonnées ; en haut, le Ciel avec ses quartiers groupés autour du Centre immuable (l'Étoile polaire) ; en bas, la Terre avec ses régions subordonnées au Souverain du Milieu (l'Empereur, Fils du Ciel) ; l'ordre, l'abondance, la vertu dépendent de l'harmonie entre le haut et le bas, et c'est le Fils du Ciel qui est l'auteur responsable de cette harmonie ; il la met en pratique au moyen du calendrier, des danses, de la musique, des sacrifices. Un tel système met au premier rang l'astronomie et les rites ; il n'accorde aucune place aux figures humaines ou animales.

Dans la Chine primitive, le mot « sculpture » n'eut pas le sens plein que nous lui donnons sur d'autres points de la terre. Aucun art n'y répond aux formules accoutumées. Faut-il s'en étonner, si l'on considère combien la conception chinoise du monde s'éloigne des idées religieuses professées partout ailleurs par

la haute antiquité ? Que viendrait faire, dans un esprit occupé du rythme du monde, le souci de l'art tel que nous l'entendons, c'est-à-dire d'un embellissement désintéressé ? Le Chinois, à l'origine, use et polit la substance pure — le jade — pour figurer les symboles cosmiques : celui du Ciel, celui de la Terre, ceux des régions cardinales ; à l'aide du jade, du bronze, du bois, de l'argile, il façonne les vases de sacrifice ; jade et bronze lui donnent les armes et les baguettes des danses rituelles ; les pierres sonores, le bronze et le bambou servent pour les instruments de musique. Nul ne songe à prêter à la divinité une forme anthropomorphique ou zoomorphique, qui serait absurde. La Chine reçut du Touran, plus tard, les motifs animaux dont elle orna ses objets rituels, et c'est beaucoup plus tard encore, aux environs du début de notre ère, que, son génie original s'étant peu à peu affaibli et dissocié, elle accueillit avec le bouddhisme tout un panthéon étranger.

On voit comment la statuaire, et particulièrement la statuaire religieuse, ne fut en Chine qu'un art importé, bâtard et tardif.

Dans quel esprit faut-il donc aborder l'étude de la sculpture chinoise ? Il en coûte à nos habitudes occidentales de voir dans la sculpture autre chose que l'art des statues. Cependant, si nous voulons être justes, nous laisserons la statuaire bouddhique à son rang qui, chronologiquement et par sa qualité, est en Chine le dernier. Avant l'introduction des formules statuaires indoues, l'artiste chinois avait excellé dans deux procédés qui répondaient mieux à sa nature : celui des figurines modelées et celui de la pierre ciselée. Nous les examinerons d'abord. Nous essaierons de voir comment, dès une haute antiquité, cet art des figurines d'argile a pris naissance, s'est développé malgré les pratiques abstraites de l'esprit rituel, puis s'est modifié avec l'état de la société et des mœurs. Non moins attachante sera l'étude de la sculpture ciselée, qui marque le point extrême où le goût chinois pouvait atteindre dans le travail de la pierre sans cesser d'être fidèle à lui-même. Enfin, nous assisterons à l'invasion de la Chine par les statues indo-grecques du bouddhisme, à l'implantation de ces types étrangers sur l'Empire du Milieu, à leur épanouissement, à leur décadence. Et nous pourrons répondre à cette question : si les Chinois, parfaits modeleurs d'argile et ciseleurs de pierre, méritent le nom de statuaires.

Avant d'aborder l'étude de l'art des différentes périodes, il n'est peut-être



pas inutile de rappeler les dates auxquelles on fait correspondre, quelquefois un peu arbitrairement, les époques successives de l'art chinois :

Époque néolithique. . . . .	III <sup>e</sup> millénaire avant Jésus-Christ.
Époque Hia. . . . .	XXIII-XVIII <sup>e</sup> siècles avant Jésus-Christ.
Époque Chang-Yin . . . . .	XVIII-XII <sup>e</sup> siècles avant Jésus-Christ.
Époque Tcheou . . . . .	XII-III <sup>e</sup> siècles avant Jésus-Christ.
Époque Ts'in . . . . .	III <sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ.
Époque Han. . . . .	III <sup>e</sup> s. av. Jésus-Christ-III <sup>e</sup> siècle ap. J.-C.
Époque des Trois Royaumes . . .	III <sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ.
Époque Wei. . . . .	IV-VI <sup>e</sup> siècles après Jésus-Christ.
Époque Leang . . . . .	VI <sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ.
Époque Souei. . . . .	VII <sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ.
Époque T'ang. . . . .	VII <sup>e</sup> -X <sup>e</sup> siècles après Jésus-Christ.
Époque Song. . . . .	X <sup>e</sup> -XII <sup>e</sup> siècles après Jésus-Christ.
Époque Yuan. . . . .	XIII <sup>e</sup> -XIV <sup>e</sup> siècles après Jésus-Christ.
Époque Ming . . . . .	XIV <sup>e</sup> -XVII <sup>e</sup> siècles après Jésus-Christ.
Époque Ts'ing . . . . .	XVII <sup>e</sup> -XIX <sup>e</sup> siècles après Jésus-Christ.
Époque K'ang-hi. . . . .	XVII <sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ.
Époque K'ien-long. . . . .	XVIII <sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ.

---

# CHAPITRE PREMIER

## LES STATUETTES MODELÉES

### I. — LEUR ORIGINE.

L'art des figurines d'argile est l'un des plus originaux et des moins connus de la Chine. A ce double titre il mérite un examen attentif.

Rien, nous l'avons vu, dans le système cosmique primitif, ne donnait prétexte à ces représentations d'hommes et d'animaux. Nous les rencontrons cependant dès une époque reculée. Il faut donc penser qu'à côté de la cosmogonie si simple et si haute qui nous apparaît dépouillée, épurée par la distance, la Chine ancienne connut tout un cortège de croyances et de superstitions, auxquelles se rattacherait l'usage des figurines. Ces formes de l'esprit populaire commencent d'être connues, notamment par les travaux de M. Marcel Granet, qui les a peut-être systématisées à l'excès, mais en a présenté des tableaux très riches et très animés.

On y remarque d'abord la place importante que tiennent sorcières et magiciens, tantôt jouant le rôle de sacrificateurs chargés tout au moins du choix des victimes, tantôt celui de victimes sacrifiées. Ces personnages redoutés exerçaient leur plus grande action dans la lutte contre les puissances maléfiques ; on trouverait une survivance de leurs pratiques dans le shamanisme actuel de la Mongolie et de la Sibérie.

C'est sans doute une figure de magicien que nous offre la statuette de la planche I. Son style et sa fabrication la désignent comme la plus ancienne, à notre connaissance, que l'on ait exhumée du sol chinois. La région où on l'a découverte n'est pas connue. Le personnage est représenté debout ; il a l'œil oblique, la pommette saillante, de la barbe ; sa langue apparaît entre ses dents ; une cuirasse d'écailles recouvre son buste, qui est développé à l'excès par rapport aux jambes ; son bras gauche est protégé par un bouclier rectangulaire, sa main droite, dont les doigts se serrent autour d'un vide, tenait probable-

ment une lance. Une particularité de cette figurine, que l'on n'a retrouvée dans aucune autre, est de posséder deux visages opposées : l'un, très détaillé, occupe sa place normale, l'autre, plus sommaire mais parfaitement reconnaissable, occupe la partie postérieure du crâne. La statuette est faite d'une terre rouge assez compacte, entièrement recouverte d'une peinture rouge plus foncée. Elle est creuse, et remplie d'un bloc de terre grise, qui date probablement de la cuisson. Il ne semble pas qu'on l'ait coulée dans un moule, mais qu'elle ait été modelée à la main. Son style est extrêmement archaïque. Il n'y aurait pas d'in vraisemblance à la placer vers le deuxième millénaire avant notre ère.

Le Musée Cernuschi possède deux autres figurines de magiciens (pl. II) analogues à celles qu'a publiées Berthold Laufer dans le premier volume de *Chinese Clay Figures*, et qui proviennent du Ho-nan. Les deux personnages, en pleine action magique, sont campés de même façon, le bras gauche écarté du corps, le bras droit levé (ce bras tenait la lance). Si la figurine la plus archaïque (pl. I) possédait un visage hilare et d'expression bénigne, ces deux-ci sont remarquables par des faces tourmentées qui cherchent à inspirer la terreur. L'un de ces deux personnages porte, lui aussi, une cuirasse écaillée, l'autre un vêtement croisé sur le côté et serré par une ceinture. Le premier est coiffé d'un bonnet conique descendant jusqu'aux sourcils et protégeant les oreilles ; il semble que le second porte une coiffure de cheveux, ceux-ci enroulés en pointe étant maintenus par un lien vertical qui vient rejoindre les oreilles. Tous deux ont les jambes écartées et de dimension naturelle. Ils sont creux, en argile noirâtre, largement taillée à l'aide d'un instrument de modelleur, peut-être une palette de bambou. Celui qui porte cuirasse a le torse peint en noir, l'autre est tout entier enduit de peinture blanche. S'il fallait leur donner une date, on penserait à l'époque Tcheou. Mais cette attribution, comme la précédente, reste hypothétique.

L'époque Han a sans doute produit l'image d'un quatrième personnage magique (pl. III). D'un mouvement très réaliste, appuyé sur le genou gauche, la jambe droite tendue en arrière, tenant, lui aussi, d'une main une lance qui a disparu, celui-ci porte sur la tête la coiffure carrée et a le corps ceint de la robe croisée que l'on retrouve sur plusieurs dalles ciselées des Han ; argile noire creusée pour la cuisson, taillée à coups de palette, et revêtue de peinture blanche. Il existe quelque analogie entre la matière des deux précédents

## CHAPITRE PREMIER

### LES STATUETTES MODELÉES

#### I. — LEUR ORIGINE.

L'art des figurines d'argile est l'un des plus originaux et des moins connus de la Chine. A ce double titre il mérite un examen attentif.

Rien, nous l'avons vu, dans le système cosmique primitif, ne donnait prétexte à ces représentations d'hommes et d'animaux. Nous les rencontrons cependant dès une époque reculée. Il faut donc penser qu'à côté de la cosmogonie si simple et si haute qui nous apparaît dépouillée, épurée par la distance, la Chine ancienne connut tout un cortège de croyances et de superstitions, auxquelles se rattacherait l'usage des figurines. Ces formes de l'esprit populaire commencent d'être connues, notamment par les travaux de M. Marcel Granet, qui les a peut-être systématisées à l'excès, mais en a présenté des tableaux très riches et très animés.

On y remarque d'abord la place importante que tiennent sorcières et magiciens, tantôt jouant le rôle de sacrificateurs chargés tout au moins du choix des victimes, tantôt celui de victimes sacrifiées. Ces personnages redoutés exerçaient leur plus grande action dans la lutte contre les puissances maléfiques ; on trouverait une survivance de leurs pratiques dans le shamanisme actuel de la Mongolie et de la Sibérie.

C'est sans doute une figure de magicien que nous offre la statuette de la planche I. Son style et sa fabrication la désignent comme la plus ancienne, à notre connaissance, que l'on ait exhumée du sol chinois. La région où on l'a découverte n'est pas connue. Le personnage est représenté debout ; il a l'œil oblique, la pommette saillante, de la barbe ; sa langue apparaît entre ses dents ; une cuirasse d'écaillés recouvre son buste, qui est développé à l'excès par rapport aux jambes ; son bras gauche est protégé par un bouclier rectangulaire, sa main droite, dont les doigts se serrent autour d'un vide, tenait probable-

ment une lance. Une particularité de cette figurine, que l'on n'a retrouvée dans aucune autre, est de posséder deux visages opposés : l'un, très détaillé, occupe sa place normale, l'autre, plus sommaire mais parfaitement reconnaissable, occupe la partie postérieure du crâne. La statuette est faite d'une terre rouge assez compacte, entièrement recouverte d'une peinture rouge plus foncée. Elle est creuse, et remplie d'un bloc de terre grise, qui date probablement de la cuisson. Il ne semble pas qu'on l'ait coulée dans un moule, mais qu'elle ait été modelée à la main. Son style est extrêmement archaïque. Il n'y aurait pas d'in vraisemblance à la placer vers le deuxième millénaire avant notre ère.

Le Musée Cernuschi possède deux autres figurines de magiciens (pl. II) analogues à celles qu'a publiées Berthold Laufer dans le premier volume de *Chinese Clay Figures*, et qui proviennent du Ho-nan. Les deux personnages, en pleine action magique, sont campés de même façon, le bras gauche écarté du corps, le bras droit levé (ce bras tenait la lance). Si la figurine la plus archaïque (pl. I) possédait un visage hilare et d'expression bénigne, ces deux-ci sont remarquables par des faces tourmentées qui cherchent à inspirer la terreur. L'un de ces deux personnages porte, lui aussi, une cuirasse écailleuse, l'autre un vêtement croisé sur le côté et serré par une ceinture. Le premier est coiffé d'un bonnet conique descendant jusqu'aux sourcils et protégeant les oreilles ; il semble que le second porte une coiffure de cheveux, ceux-ci enroulés en pointe étant maintenus par un lien vertical qui vient rejoindre les oreilles. Tous deux ont les jambes écartées et de dimension naturelle. Ils sont creux, en argile noirâtre, largement taillée à l'aide d'un instrument de modelleur, peut-être une palette de bambou. Celui qui porte cuirasse a le torse peint en noir, l'autre est tout entier enduit de peinture blanche. S'il fallait leur donner une date, on penserait à l'époque Tcheou. Mais cette attribution, comme la précédente, reste hypothétique.

L'époque Han a sans doute produit l'image d'un quatrième personnage magique (pl. III). D'un mouvement très réaliste, appuyé sur le genou gauche, la jambe droite tendue en arrière, tenant, lui aussi, d'une main une lance qui a disparu, celui-ci porte sur la tête la coiffure carrée et a le corps ceint de la robe croisée que l'on retrouve sur plusieurs dalles ciselées des Han ; argile noire creusée pour la cuisson, taillée à coups de palette, et revêtue de peinture blanche. Il existe quelque analogie entre la matière des deux précédents

sorciers (pl. II) et celle de la figurine qui nous occupe ; mais l'accent libre et vigoureux de celle-ci offre trop de contraste avec la roideur des autres pour qu'il soit besoin d'y insister. Si l'esprit reste le même, l'art témoigne d'une observation juste des mouvements et d'une exécution très déliée.

La première supposition qui s'offre à l'esprit quand on recherche l'usage de telles images est qu'il s'agit de figurines funéraires destinées à défendre le mort contre les influences malignes : sous sa forme d'argile, le sorcier continue sous terre le rôle tutélaire qu'il joue en personne parmi les vivants. Mais il ne s'agit pas seulement d'une fonction protectrice. Magiciens et sorcières peuvent extérioriser leur âme pour animer une statuette ; de même ont-ils la faculté de capter une âme étrangère et de l'incorporer sous une forme représentée. Nombreuses sont d'autre part les images humaines auxquelles les traditions superstitieuses prêtent une action, par exemple les figurines exposées sur les portes au nouvel an ; mais comme ces statuettes étaient le plus souvent en bois de pêcher ou de saule, ou même en armoise, on ne s'étonne pas que le temps les ait détruites.

Sans doute aurait-on plus de chances de retrouver les images d'argile auxquelles la croyance populaire prêtait un pouvoir de témoignage dans les épreuves de filiation : ces images représentaient le défunt, père supposé ou prétendu, on les humectait de sang, que l'argile n'absorbait que si la filiation était vraie. On façonnait d'autres figurines d'argile en assez grand nombre, par exemple celle des deux laboureurs, homme et femme, accompagnant l'effigie d'un bœuf, aux fêtes de No qui marquaient la fin de l'hiver et la reprise des travaux des champs.

Un point discuté est de savoir si, d'une façon générale, l'effigie modelée est venue tenir peu à peu, par un sacrifice simulé, la place d'une victime jadis réellement offerte en sacrifice sanglant.

Cette antique coutume des sacrifices sanglants se retrouve sous mainte forme. Par d'ingénieux rapprochements de textes ou par des interprétations qui semblent quelquefois forcées, M. Granet croit découvrir l'usage de sacrifices propitiatoires multiples : du chef immolé pour expier ses torts à l'occasion d'un malheur public, du chef ou d'un seigneur en l'honneur d'une divinité, du ministre succédant au chef, de bouffons écartelés pour préparer un avènement, assurer un triomphe ou dissiper un outrage, du chef, d'un conseiller ou d'une

sorcière pour obtenir la pluie, d'un enfant pour consacrer une arme ou une maison. L'histoire, par la plume de Sseu-ma Ts'ien, a bien gardé le souvenir du prince héritier de T'sai sacrifié au mont Kang, en 531 avant J.-C., par le chef de l'armée de Tch'ou après une victoire ; d'un prince de Tchou sacrifié au Dieu du Sol par le duc Siang ; de divers seigneurs immolés pour être arrivés en retard à une réunion de vassaux. Mais où sont les faits précis qui viendraient à l'appui des règles présentées par Granet comme généralement acceptées et pratiquées par l'antiquité chinoise ?

Les sacrifices au Fleuve paraissent plus réels. Les serments au Fleuve Jaune s'accompagnaient parfois d'immersion de victimes animales ou humaines ; le choix de celles-ci appartenait aux invocateurs et aux sorcières ; il était déterminé par certaines règles, apportant préférence ou exclusion, et selon lesquelles, par exemple, les personnes atteintes de fistules étaient déclarées indignes. L'usage était aussi d'offrir une jeune fille comme épouse au Fleuve. La fiancée, désignée par les sorcières, lavée, vêtue de neuf, était isolée dans une tente, où elle recevait une nourriture spéciale ; puis, au bout de dix jours, parée comme une mariée, on la plaçait sur une barque qu'emportaient les eaux du Fleuve, avant de l'engloutir sous les yeux du peuple assemblé. En 417 avant J.-C., Ts'in, vainqueur de Wei, décida, selon un usage des barbares du Nord et de l'Ouest, que les fiancées du Fleuve devaient être des princesses ; mais, peu après, le marquis Wen de Wei vint abolir ce sacrifice.

Granet, porté, comme beaucoup de sociologues, à ériger en lois des cas particuliers, veut voir un rapport étroit entre la plupart des sacrifices humains et les coutumes cannibaliques. De là, selon lui, serait venue d'abord l'abolition de cet usage, car si, d'une part, sacrifier un homme implique obligation de le manger comme toute victime, rituellement cette obligation fait horreur « parce qu'on ne sacrifie pas le semblable au semblable, parce qu'on ne mange point son semblable ». L'argument n'est pas : il est cruel de tuer un homme, mais : il est irrégulier de manger un homme.

Certainement on peut citer dans la haute histoire chinoise des faits de cannibalisme, mais qui restaient sans doute individuels et que la brutalité de l'époque expliquerait assez. Les mœurs admettaient que le hachoir, la marmite ou la saumure attendissent coupables ou vaincus, ou simplement tel général, tel conseiller qui n'avaient pas réussi. Mais si le dernier des Yin fit manger

à ses feudataires la chair de deux seigneurs qui l'avaient offensé par leurs remontrances, n'est-ce pas chercher bien loin que de parler de festin cannibalique, au sens ordalique du mot, et de prétendre que cet empereur ait voulu éprouver rituellement ses convives en les associant à sa vengeance ? De même la pratique, dont on connaît plusieurs exemples, de bouillir un fils et d'en administrer du bouillon au père témoigne d'une atroce cruauté d'une part, d'un courage non moins atroce de l'autre, sans qu'il soit besoin d'y voir une obscure épreuve entraînant récompense ou châtement, le bouillon administré étant à la fois sacrement et purge.

Même après les récentes argumentations de Hentze et de Erkes, et les réserves que ces deux savants ont formulées, il semble bien que l'on doive chercher l'origine principale des statuettes modelées dans l'usage des sacrifices humains à l'occasion des funérailles d'un prince ou d'un personnage.

Il est vraisemblable, quoique de Groot l'ait nié, que cet usage fut reçu par la Chine, des tribus touraniennes, où il était de pratique constante. La première mention qu'en fasse l'histoire chinoise remonte aux funérailles du duc Wou, de Ts'in, en 678 avant J.-C., et Ts'in était une principauté d'origine barbare, considérée comme telle par les États du Milieu, et perpétuellement en lutte avec ses voisins, les nomades de l'Ouest. La pratique des sacrifices funéraires se répandit vite. Quatre ans plus tard, en 674, nous la trouvons dans la principauté de Tch'ou, en 588 dans celle de Song, au VI<sup>e</sup> siècle dans celle de Wou, au VII<sup>e</sup> dans celle de Lou qui passait pour la plus sévère gardienne des pures traditions et des rites. De Groot et Granet citent, d'après Mei ti, les chiffres protocolaires de victimes : pour le Fils du Ciel, quelques dizaines au moins, quelques centaines au plus; pour un général ou un grand officier, quelques dizaines au plus et au moins quelques hommes. Un roi de Ts'in fut accompagné par cent soixante-dix-sept victimes, parmi lesquelles trois hommes particulièrement remarquables laissèrent des regrets exprimés dans la célèbre chanson de *L'Oiseau jaune* ; le duc Mou, par soixante-six. En 506, le seigneur d'un petit État reçut cinq personnes dans sa tombe. Cet usage, combattu par les lettrés moralistes, fut officiellement aboli. Pourtant, en 210, l'illustre Che Houang-ti, unificateur de l'Empire, eut un nombreux cortège mortuaire, notamment toutes ses femmes stériles et les ouvriers qui avaient travaillé à l'édification de son mausolée.



Dès une haute antiquité, la coutume des sacrifices avait, pratiquement, reçu d'ingénieuses atténuations. Ainsi, nous voyons le fondateur des Yin, se dévouant pour son peuple à l'occasion d'une sécheresse, s'offrir personnellement en victime, mais par la simple ablation de ses cheveux et de ses ongles. Ce même subterfuge symbolique fut employé fréquemment, par exemple dans le dévouement au Fleuve ou dans le sacrifice pour la fonte du métal. La divinité, apaisée de la sorte, se contente de dessécher la moitié du corps de la fausse victime (qui devient hémiplégique) ou d'empêcher que son poil et ses ongles repoussent.

On peut supposer que des artifices semblables vinrent atténuer la pratique des tueries funéraires. Cet usage, reçu tout cru des tribus hunniques, apparut odieux à mesure que les mœurs se faisaient plus douces. Il ne s'appliqua plus qu'aux cas exceptionnels. Un chef moyen, un personnage de plan secondaire, durent s'estimer satisfaits d'un cortège de simulacres en argile, hommes, femmes, chevaux. On économisait ainsi des existences humaines et animales. De nos jours, l'économie est poussée plus loin : la famille se contente de brûler sur le cercueil quelques images en papier.

Si ces considérations sont justes, on conçoit que les plus anciennes figurines que nous exhumons des tombeaux représentent des magiciens défendant le défunt contre les puissances maléfiques, ou tiennent la place des personnes humaines ou des animaux qui, selon la règle primitive, auraient dû faire honneur au chef en l'accompagnant réellement dans la mort.

Peu à peu, la croyance en une véritable existence souterraine devenant plus précise, et l'imagination populaire aidant, on encombra les tombes d'un véritable peuple de personnages et de bêtes. Il ne s'agissait plus de tricher les sacrifices sanglants, mais de placer des compagnons agréables ou utiles dans l'entourage de celui qui, ayant terminé sa carrière terrestre, poursuivait au pays des « Sources jaunes » une seconde vie semblable à celle qu'il avait menée à la lumière du soleil. On entendait, à la fois, favoriser l'existence souterraine du défunt, et mettre les survivants à l'abri des tracasseries et brigandages qu'une âme mal pourvue ne manquerait pas d'exercer. Nous trouvons sous les Han — autour de l'ère chrétienne — des cavaliers, des chasseurs, des conteurs, des bouffons, tous les animaux domestiques ou comestibles : chevaux, chiens, porcs, moutons, poissons, volailles, placés à la portée du mort, ainsi que cent

ustensiles de ménage : jarres, bols, cuillers à riz, et, réduits à l'échelle de la tombe, les objets auxquels leurs dimensions en eussent interdit l'accès, tels que maisons, étables, puits, greniers à céréales, instruments de battage ou de broyage, fourneaux de cuisine, etc.

Désormais, toute une industrie est née en Chine. Nous constatons, quelques siècles plus tard, sous les T'ang, une véritable fabrication de figurines funéraires ; pour la foule, on répétait par milliers, à l'aide de moules, des personnages ou des animaux dont le type s'était fixé par la coutume ; mais pour les raffinés, des modeleurs exécutaient des œuvres originales, d'un accent personnel, conçues à l'intention de tel ou tel.

Ces considérations d'ordre historique n'étaient pas inutiles ; elles nous démontrent que la pratique des statuettes modelées ne fut pas, à l'origine, un art, c'est-à-dire une production embellie et désintéressée de la réalité ; si le Chinois primitif façonna dans l'argile des personnages, des animaux ou des objets, il obéit à des idées magiques, puis au désir d'épargner l'existence d'êtres vivants, enfin à sa croyance dans une seconde vie souterraine.

## II. — LES STATUETTES HAN.

Une étude sérieuse des statuettes funéraires ne deviendra possible que lorsque des fouilles méthodiques auront permis de faire avec certitude des attributions d'époques et de régions. A l'heure actuelle, un très petit nombre nous parvient avec une origine sûre. Devant cette foule muette d'hommes, de femmes, d'animaux, nous ne pouvons que tenter des classements provisoires d'après le style, la matière et les procédés de fabrication. Autour de quelques rares exemplaires dont les conditions de trouvaille sont connues et dont la datation est acceptée sous la caution des archéologues qui les ont exhumés, nous réunissons, par simple ressemblance, les groupes anonymes des figurines arrivées sans état civil. Mais qui nous garantit contre les erreurs d'apparence ou les jugements précipités ? Des différences dans les fabrications locales peuvent nous apparaître comme des différences d'époques. D'autre part, les types de race et les détails de vêtement ne sauraient nous guider avec certitude, l'Empire Chinois ayant, à partir des Han, étendu ses relations à travers l'Asie jusqu'à l'Orient romain, et les modeleurs de figurines s'étant appliqués à reproduire les phy-

sionomies et les costumes qui leur étaient ainsi révélés, sans que nous puissions déterminer avec rigueur la succession des acquisitions réalisées de la sorte.

On est donc forcé, dans l'état actuel, de s'en tenir à un classement bien lâche, comme celui de Laufer qui distingue les statuettes primitives — avant les T'ang — de celles qui les ont suivies, ou d'accepter des groupements plus détaillés, sous les appellations Han, Wei, T'ang, Song, mais sous réserve de ce qu'il y a là de conventionnel.

Dans le compartiment Han entreraient des figurines variées, mais que relie un certain style sobre et vigoureux. Par exemple, les hiboux de la planche IV en forme de vases, de type plutôt rituel que funéraire ; et même celui de la planche V dont la curieuse polychromie a peut-être été rafraîchie à une époque postérieure. Le hibou, animal mystérieux et que la croyance populaire accuse de manger sa mère, a joué dans les consécration primitives un rôle important, encore mal établi. L'attribution Han paraît aussi plausible pour la statuette (pl. VI), brisée à mi-corps, d'un personnage au buste rejeté en arrière et dont l'allure sévère ne va pas sans grandeur. Cette figurine est en argile noire, peinte en blanc, tandis que la matière des hiboux est une terre gris jaune, dont la dureté compacte accuse une plus haute cuisson. De cette matière se rapprocherait le cheval de la planche VII a, qui porte des traces de peinture rouge, noire et blanche. Le rictus cruel de la bête dénonce un animal de guerre ; par la justesse et la vigueur des volumes du corps, notamment de la croupe, on peut se rendre compte du degré de science qu'avait atteint le modèleur de l'époque Han. Non seulement il saisissait les rapports d'une certaine ampleur, mais il excellait dans les stylisations plus détaillées, ainsi qu'en témoigne l'extraordinaire tête de cheval de la planche VII b, qui peut hardiment supporter la comparaison avec les plus beaux morceaux de l'art méditerranéen primitif.

On donne comme Han typique le modèle assez fréquent d'un personnage debout, au chignon enroulé, au long vêtement simple, et qui, le plus souvent, tient ses mains dans ses manches (pl. VIII) ; certains exemplaires sont roides, d'autres ont le bassin proéminent et le bas de la robe arrondi ; leur taille moyenne est de trente à soixante centimètres ; il en était pourtant de plus développés, qui pouvaient dépasser un mètre de hauteur. Toute une catégorie de statuettes Han témoigne d'un art plus avancé dans l'expression réaliste, plus élégant,

plus recherché, mais penchant déjà vers la mièvrerie : ainsi (pl. IX) ce curieux conteur accroupi et ce nain dansant, tous deux d'un mouvement tellement ingénieux, et taillés dans une argile noire, peinte en blanc après cuisson. Du même esprit s'inspire une série de jeunes chiens (pl. X) en argile rougeâtre, aussi peinte en blanc, et dont l'artiste a si curieusement traduit l'attitude d'étonnement inquiet, par le mouvement des oreilles et des sourcils. Hentze a très bien montré comment le chien (argile, bois ou paille) a joué, comme le cheval, non seulement le rôle d'accompagnateur du mort dans la tombe, remplaçant le sacrifice d'un animal vivant, mais exerça, dès les premières dynasties, une fonction propitiatoire contre les influences malignes.

Les Han ont connu, mais plus rarement pratiqué, un autre type de statuettes, modelées au doigt, et non plus taillées à l'ébauchoir, ce qui donne aux corps et aux membres un aspect rond qui n'empêche ni la vivacité de l'observation ni la prestesse du mouvement, comme en témoignent les deux lutteurs ou acrobates de la planche XI.

### III. — LES STATUETTES WEI.

S'il y a vingt ans à peine que les figurines des Han nous sont connues, la révélation de celles des Wei est beaucoup plus récente encore. Ces deux groupes se présentent comme successifs sans que nous sachions discerner leurs traits d'union. Tout un laps d'histoire, cependant, toute une transformation de style, toute une évolution de sensibilité, séparent, par exemple, le cheval Han du cheval Wei. L'un se présentait nu, traité par larges plans ; l'autre (pl. XII) nous est montré harnaché et poussé au moindre détail. Cependant cette minutie n'exclut pas la force. Trapu, solidement posé sur ses pattes écartées, l'animal, malgré son format réduit, donne un sentiment de grandeur ; en même temps, il fait admirer son cou long, large et plat, effilé vers la cinière comme le tranchant d'une hache de pierre, et son museau busqué, presque camus. Cette même puissance et cette étrange habileté, cet équilibre entre le style et la réalité, se retrouvent dans le chameau (pl. XIII) qui lui fait pendant. Imaginez ces deux figurines poussées jusqu'aux dimensions naturelles, leurs proportions resteront justes, sans lourdeur, tandis que leurs détails n'accuseront aucun excès ; à cette épreuve ne résistent que les chefs-d'œuvre.

Cheval et chameau sont exécutés dans une argile noire, assez légère, qui semble caractéristique des statuettes auxquelles on applique l'étiquette Wei ; tous deux étaient peints en blanc.

Les représentations humaines des Wei sont marquées par une vive individualité et par leur caractère exotique. On trouve assez fréquemment un cavalier solidement planté sur son cheval trapu, et enveloppé d'un manteau qui le couvre jusqu'aux oreilles, homme et cheval offrant un type mongol accusé. Mais en même temps paraissent des types d'Asie centrale : guerriers à casaque ou à redingote, tantôt munis de haut bouclier, tantôt s'appuyant des deux mains et du menton sur une grande épée qui fait penser aux armes des croisades. Le Musée Cernuschi vient de s'enrichir d'un très extraordinaire document : c'est la figurine d'un guerrier à cheval ; l'homme et la bête sont entièrement recouverts d'une armure ; la tête, le cou, les oreilles de l'homme sont protégés par un armet, que nous retrouvons sur mainte figurine de la même époque, et qui ne laisse libre que la face ; une cuirasse à deux parties recouvre la poitrine et le ventre d'une part, de l'autre les fesses, les reins et le dos, remontant très haut jusque sur la nuque ; deux brassards s'arrêtent au coude, l'avant-bras reste découvert ; des cuissards très larges s'attachent à la cuirasse ; le cavalier se tient raide dans son armure. Quant au cheval, une cuirasse de même nature l'enveloppe depuis la queue jusqu'au museau, découvrant seulement les oreilles, les yeux et les naseaux. La partie inférieure de la figurine faisant défaut, nous ignorons quelle protection pouvaient recevoir les jambes de l'homme et de l'animal. Le groupe est en argile noire, avec des traces de peinture blanche et rouge.

La multiplication des figures et des costumes exotiques au temps des Wei et des T'ang vient à la fois des relations de plus en plus fréquentes avec les autres nations asiatiques, et de l'importation en Chine des modes étrangères qui venaient modifier ou remplacer le vêtement national. Enfin, de nombreux serviteurs, notamment des palefreniers, étaient choisis parmi les prisonniers que ramenaient les armées qui avaient guerroyé dans les contrées lointaines.

L'artiste Wei s'est amusé à rendre en détail chaque particularité de visage ou de costume. Ce souci tranche évidemment avec le procédé des Han, qui, le plus souvent, taillait par plans dans l'argile et où chaque coup d'ébauchoir laissait sa nette et forte trace. Les Han travaillaient peu d'après un modèle

individuel. Le modelleur Wei, au contraire, avait évidemment, dans bien des cas, son modèle devant les yeux. Des figurines comme celles de la planche XIV sont des portraits : voyez ce Sémite debout, à la barbe frisée, à l'air souriant et rusé, et ce très curieux petit personnage gambadeur (un Phrygien, peut-être ?), au nez relevé, coiffé d'un bonnet pointu et revêtu d'un manteau court jeté librement sur les épaules. Et quelle tribu de l'Asie centrale a-t-elle prêté le modèle de ce personnage accroupi (pl. XV) dont la face apparaît à peine à travers l'ouverture d'une coiffure qui l'enserme du crâne au menton, tandis que sa main droite se repose sur la poitrine et que la gauche soutient un de ses genoux relevés ?

A style nouveau nouvel outil. Tandis que les Han tranchaient l'argile à l'aide d'un ébauchoir plat, les Wei la fouillent avec délicatesse, au moyen d'une pointe dont la moindre trace se retrouve, par exemple dans la barbe du Sémite, le détail d'un harnais ou le poil d'un chameau. Autre différence : les Han traitaient leurs sujets en ronde-bosse, les Wei aplatissent nettement le dos de la plupart des personnages, qui apparaît comme coupé au couteau par une section verticale laissant peu de place au jeu des épaules et à la cambrure des reins ; peut-être ces figurines étaient-elles appliquées contre les parois des tombes ; peut-être encore le modelleur Wei, ayant sous les yeux les statues de pierre bouddhiques, directement taillées dans le bloc d'une montagne auquel elles adhéraient, se refusait-il, par analogie, à traiter en détail le dos des statuettes d'argile.

La matière des figurines Wei est une terre noirâtre, compacte, souvent peinte de blanc, de rouge et de noir, rarement de bleu ; leur surface porte fréquemment un semis de petits points noirs qui semble provenir des conditions de leur séjour sous terre, et que l'on ne retrouve ni sur les statuettes des Han, ni sur celles des T'ang.

#### IV. — LES STATUETTES T'ANG.

Les statuettes Wei se placeraient aux environs du IV<sup>e</sup> siècle. Avec les T'ang (VII<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles) les figurines funéraires foisonnent. Le plus grand nombre se répète à des centaines d'exemplaires : homme à la tête légèrement inclinée, aux mains jointes sur la poitrine, femmes à coiffure haute, à capulet, à long manteau,

et tant d'autres. Elles étaient exécutées à l'aide de moules, dont certains nous sont parvenus ; ainsi s'explique leur peu d'originalité et leur mollesse d'accent. Leur multiplication fastidieuse a lassé les collectionneurs, qui se sont détournés d'elles après les avoir beaucoup recherchées, — empressement et dédain tout aussi injustes, car, si la masse de ces statuettes identiques ne mérite pas l'attention, il existe à l'époque T'ang des images exécutées directement, où le modelleur a su mettre sa marque, et qui valent tantôt par un charme délicat, tantôt par une vivacité intense.

Il faut cependant reconnaître que le style moyen des figurines T'ang est faible. L'imitation du réel, le goût du détail, l'amour du joli le dominant. Même dans les pièces fines, l'artiste a perdu le secret des plans largement traités et de la pureté simple et sobre. Le style à la fois elliptique et naïf des Han, et même des Wei, fait place à une recherche maniérée, qui calcule juste, mais voit petit. De là l'aspect rond et sec d'un grand nombre de figurines T'ang. Après le cheval Han, réduit à l'essentiel, mais dont chaque trait porte à plein, et le cheval Wei, nerveusement bandé du naseau à la queue, passez à celui des T'ang : c'est un animal plein de grâce, piaffant avec élégance, mais élégance et grâce font-elles oublier la fruste vigueur des époques plus anciennes ? Pourtant l'animal de notre planche XVIa est un des plus beaux exemplaires de cette cavalerie T'ang qui a lâché sur nous ses escadrons, et son voisin (pl. XVI b) mérite une place de choix par l'expression inquiète et hargneuse de sa figure et de tout son corps. L'art de cette époque reflète bien une civilisation riche, raffinée, mais dont les nerfs ont molli dans les excès du luxe, dont la sève s'est épuisée par les jeux d'une sensibilité trop subtile. Quel air ingénu, quelle mignardise délicate ont ces musiciennes accroupies (pl. XVII) ! L'une s'abandonne, tout son corps fatigué et menu se devine sous les plis des robes ; telle autre joue de son instrument avec application ; elles donnent toutes une impression de faiblesse. Cette danseuse à demi relevée (pl. XVIII) a de meilleurs muscles ; mais sa danse manque d'élan, elle ne cherche qu'à déployer ses grâces, de même que le danseur aux cheveux frisés qui arrondit agréablement son geste (pl. XIX) auprès d'un acteur jouant ; celui-ci, le buste cambré, les bras contractés, la tête jetée en arrière, se donne bien du mal pour affecter un aspect menaçant : théâtre, seulement théâtre, et de la même veine théâtrale sont les personnages bouddhiques aux cheveux de flamme, qui froncent les

sourcils, roulent de gros yeux, gonflent leurs joues et serrent leurs poings ou leurs griffes avec tous les attributs de l'excitation la plus conventionnelle. Parfois, cependant, une attitude est vraie : voyez ce bonhomme furieux (pl. XXII), accompagnant d'un mouvement très juste de son bras tendu, les injures qu'il lance à un invisible adversaire. Si nous cherchons d'autres attitudes réelles, n'offrant rien de forcé, nous les trouverons dans ces quelques figurines de femmes debout (pl. XX et XXI), si curieuses pour l'histoire du costume, qui, coiffées de façon ingénieuse et compliquée, s'avancent les bras chargés d'écharpes, un réticule à la main, tantôt vêtues d'une robe entravée, tantôt d'un étonnant costume — corsage aux saillies aiguës, robe crénelée — qui découragerait la fantaisie du plus audacieux de nos couturiers. Voilà de la réalité. Cependant, le mot décadence vient aux lèvres. Il y a trop de facilité, de gentillesse, un esprit académique dépare les pièces les mieux réussies. La matière employée ajoute à ce caractère ; c'est une substance plâtreuse, blanche et friable. Les figurines T'ang sont généralement peintes de couleurs rouges, roses, bleues, noires ; il arrive que les visages soient recouverts d'un enduit rosé qui s'écaille facilement. Certaines pièces portent les émaux aux trois couleurs, vert, jaune, brun ; quelques-unes ne sont revêtues que d'une seule de ces teintes. Elles valent alors par la qualité qui place au premier rang toute la céramique T'ang, d'un émail mince, aux craquelures fines, et si délicatement lustré.

A quelle époque appartient le personnage botté, au manteau jeté sur les épaules (pl. XXII *b*), qui évoque le souvenir des grognards de nos guerres impériales ? A cause de son émail crème, on a pu hésiter à l'attribuer aux T'ang ; la connaissance récente de plusieurs poteries de cette époque, recouvertes du même émail, ferait pencher à présent vers l'affirmative. Plus proprement Song, c'est-à-dire autour du XII<sup>e</sup> siècle, seraient les statuettes, assez peu nombreuses, entièrement couvertes du même émail crème, mais rehaussées de couleurs vives, telles que rouge, vert et noir. Un buste que possède le Musée Cernuschi montre que certaines atteignaient une assez grande taille. Il est fort dommage que la statuette entière n'ait pas été conservée ; c'eût été un document à peu près unique ; elle représentait un Turc ou un Sémite à traits épais, nez courbe, barbe frisée, véritable portrait non seulement modelé, mais peint. Le personnage militaire de la planche XXIII donne une bonne idée de ce qu'étaient ces figurines Song.



Dans les tombes de la même époque, on trouve, en plus, des figurines très réduites d'animaux de toute sorte, où l'on veut voir des jouets d'enfants ; silhouettes sommaires plutôt que morceaux achevés, elles témoignent souvent d'un esprit d'observation très amusant : chèvre barbue, singe, cheval, grenouille étirant un long cou, ces bêtes simples dont on n'a retenu que les traits saillants, pouvaient en effet plaire à l'œil des tout petits ; elles nous charment par leur vérité, et par l'émail dont elles sont revêtues.

Il semble que les Ming aient encore pratiqué l'art des statuettes funéraires. On leur attribue notamment des cortèges de mandarin et des cortèges de mariage, d'un style neutre et qui ne méritent pas l'attention.

---

## CHAPITRE II

### LA SCULPTURE CISELÉE

Nous voici en présence d'une création propre du génie chinois.

Attentif, patient, répugnant à l'effort violent, le Chinois ne prit jamais plaisir, de lui-même, à cette lutte vigoureuse de l'homme qui attaque un grand bloc de pierre, et, sous les coups de son ciseau et de son marteau, fait jaillir de la matière rebelle les formes qu'il a conçues. Son poignet, délié de tout temps par l'exercice de la calligraphie — le plus honoré des arts — préférait au rude effort du statuaire l'ornementation d'un jade ou d'un bronze, ou le modelage de l'argile. Quand il lui prit goût de travailler la pierre, il la cisela légèrement en surface, reliant ainsi la sculpture à l'ornementation traditionnelle des objets rituels. Encore, si nous nous tenons aux documents actuellement publiés, ne connut-il que tardivement cette fantaisie et ne la pratiqua-t-il, au sens strict, que pendant un siècle ; mais ce temps lui suffit pour porter au point de perfection un art qui répondait à ses facultés et ne heurtait pas ses traditions.

C'est au cours du III<sup>e</sup> siècle de notre ère, vers la fin de cette dynastie des Han qui favorisa l'épanouissement de tous les arts, que l'on vit fleurir et se perdre la sculpture ciselée, sur les dalles formant les parois des chambrettes. Ces cham-

brettes précédaient le plus souvent la tombe d'un individu riche ou haut placé. Il arrivait aussi qu'on les édifiât pour honorer les services d'un haut fonctionnaire ou d'un personnage illustre. Mortuaires ou honorifiques, elles se composaient généralement de cinq dalles (deux parois latérales, une paroi du fond, deux dalles de toiture, l'entrée restant ouverte). On trouve la plupart d'entre elles dans le Chan-tong, où le groupe le plus important est celui des tombes de la famille Wou ; on en signale un exemplaire dans le Kiang-sou, et la tradition veut qu'il en ait aussi existé dans le Ho-nan ; enfin, on en a découvert de curieux vestiges dans les sépultures rupestres du Sseu-tchouan. La sculpture ciselée des Han nous est parfaitement connue par les ouvrages magistraux d'Édouard Chavannes, qu'ont complétés les recherches de Laufer et de la mission Segalen-Lartigue.

Le procédé le plus employé est de traiter une surface plate en reliefs plats ; par la ciselure en creux, les figures apparaissent en relief d'un millimètre de hauteur (pl. XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXII *c*). Ainsi furent façonnés les plus beaux exemplaires. Mais dans quelques localités on obtenait, en abattant les surfaces fuyantes jusqu'à une ligne profonde qui les délimite, des figures en demi-bosse, d'aspect beaucoup moins délicat (pl. XXXI et XXXII *b*).

Quelques originaux sont venus enrichir les musées ou les collections privées d'Europe et d'Amérique. Mais le plus grand nombre des sculptures ciselées nous sont connues par des estampages, véritables estampes sur pierre obtenues par l'application d'une feuille de papier de riz contre la surface ciselée. Légèrement frappée à l'aide d'un marteau de bois frotté d'encre, la feuille porte l'image même qui est ciselée sur la pierre ; les parties plates apparaissent en noir ou en rouge, selon la couleur de l'encre employée, les traits ciselés restent blancs ; on obtient ainsi des épreuves parfaitement nettes, plus lisibles même que la pierre originale ; elles rendent les plus grands services à l'étudiant ; leur caractère décoratif fait aussi que les amateurs d'art les recherchent ; les épreuves anciennes (certaines datent de plusieurs siècles) sont particulièrement appréciées : non seulement le temps a donné sa patine au papier et à l'encre, mais ces épreuves, prises sur des pierres à peu près intactes, sont plus correctes ; les ciselures s'éraillant et s'encrassant par le fait d'opérateurs maladroits, l'on a interdit la prise de nouveaux estampages ; cette mesure ajoute à la valeur des épreuves en circulation.

Même sur les dalles des chambrettes funéraires, les sujets représentés ne se rapportent pas obligatoirement aux choses de la mort. Les sujets mythologiques abondent (la Si Wang-mou, la Tisserande, le Royaume des Airs, celui des Eaux, l'Orage, le Tonnerre, le Vent, la Pluie) ainsi que les symboles astronomiques (corbeau du Soleil, lièvre et crapaud lunaires). L'imagination chinoise, excitée par les légendes taoïstes et les superstitions magiques, se montre d'une étonnante fertilité quand il s'agit d'inventer des animaux emblématiques ou des monstres composés. Voici des oiseaux : l'un porte deux têtes de volatile, un autre une tête et deux mains d'homme, un dernier s'avance sur deux pieds humains. Pourquoi ce tigre à buste d'homme tient-il dans ses deux mains le disque solaire ? Quel est ce quadrupède formé de deux avant-trains d'animal accolés et munis chacun d'une tête d'homme ? Et pourquoi cette double tête est-elle, ailleurs, surmontée d'un troisième buste humain ou d'un petit génie gambadeur ? Regardez à présent ces hommes : les uns ont une queue de poisson ; plus loin, cette queue se sépare et forme des jambes. Un crapaud porte une face humaine ; un autre, fantaisie inattendue, brandit des armes. Il est cependant moins guerrier que l'ours, mainte fois reproduit, que l'artiste encombre de tout un arsenal : il porte arbalète à l'épaule, épée et hallebarde aux mains, et, si son pied droit s'arme d'une lance, le gauche tient un bouclier ! Des épisodes historiques retracent les Trois Souverains et les Cinq Empereurs légendaires, des épisodes du règne de Che Houang-ti, ou du jeune roi Tcheng et de son loyal conseiller. Innombrables sont les sujets édifiants : femmes éminentes, fils pieux, hommes justes, époux continents, patriotes dont le dévouement va jusqu'au meurtre et au suicide. Ces personnages vertueux, offerts en exemple, voisinent avec des scènes familiales : une femme est à sa toilette, des musiciens accompagnent le jeu de danseurs ou d'acrobates, des chasseurs poursuivent le gibier, des cuisiniers apprêtent un repas que l'hôte, un peu plus loin, offre à ses invités. Voici des scènes de bataille, et s'il s'agit d'honorer un dignitaire, divers tableaux de sa vie officielle.

L'examen de quelques dalles nous éclairera mieux.

La pierre de la planche XXIV provient du groupe de Wou Leang-ts'eu. Son premier registre présente le prodige d'un serpent issu du sol et s'enroulant autour d'un vase ; plusieurs personnages l'entourent et discutent avec animation à son sujet. Deuxième registre : le char de Tchou Suan-kai ; Tchou lui-

même donne à manger à un petit personnage agenouillé ; le cheval cambré, aux muscles tendus, semble impatient de s'élancer, sans qu'un chien et un personnage placés au-devant de lui paraissent s'en inquiéter. Troisième registre : un personnage non identifié gît sous l'étreinte d'un énorme serpent ; deux hommes accourent à son aide, armés, l'un d'une hache, l'autre d'un marteau ; les espaces vides sont occupés par quatre animaux aquatiques et par un de ces petits génies ailés, qui gambadent si souvent, dans les sculptures Han, sur leurs jambes en forme de queue de serpent. Cette dalle est une des plus fines et des plus vigoureuses qui nous aient été conservées.

D'une technique un peu différente apparaît celle de la planche XXV-XXVI, où les surfaces saillantes semblent toutes pommelées, au lieu de présenter un aspect lisse. La scène du sommet reste peu compréhensible ; on y voit un homme poursuivant un chien, deux hommes agenouillés, un personnage à queue de serpent, un enfant nu qui étend les bras. Au-dessous, une scène du royaume légendaire des « hommes aux poitrines perforées » qui se font porter au moyen d'un bâton qui leur traverse le corps ; voici leur légende : deux dignitaires, ayant jadis offensé Yu le Grand, furent saisis de remords et se percèrent le cœur ; mais Yu, miséricordieux, ôta les épées de leurs poitrines, et les pansa avec l'herbe d'immortalité ; ces deux personnages donnèrent naissance au « peuple des poitrines perforées ». Au-dessous encore, la Si-Wang-mou (ce personnage dont l'identification a si longtemps exercé l'ingéniosité des sinologues) reçoit différents hommages ; on aperçoit à gauche le corbeau à trois pattes, symbole du Soleil, et le lièvre lunaire pilant l'herbe d'immortalité. Passons à des scènes de la vie réelle. Sous une ligne d'oiseaux en plein vol, un cortège militaire s'avance sur deux rangs superposés. La rangée qui vient ensuite et qui comprend une trentaine de personnages, commémore la visite d'un notable de T'ai-chan aux chambrettes de ce groupe.

Arrivons à la partie la plus mouvementée. Elle représente un épisode de guerre. Chavannes le décrit ainsi : « A droite un campement de tentes ; à l'intérieur de chaque tente, un archer. En avant du rang le plus bas des tentes, est assis un personnage derrière le dos duquel on lit ces mots : « le roi des Hou... » Nous aurions ici la représentation de l'armée des barbares Jou de l'Asie centrale ayant à sa tête son roi. Les péripéties de la bataille sont intéressantes à suivre : les archers barbares sortent des tentes ; l'un d'eux, la tête tranchée,

tombe en arrière de son cheval ; un autre cheval galope en sens inverse sans cavalier ; peut-être celui qui le montait était celui dont le cadavre privé de tête gît un peu plus loin, et peut-être l'homme qui a décapité ce corps n'est-il autre que l'homme à pied, vêtu d'une cuirasse et tenant un sabre, qui est debout entre le cheval abandonné et le guerrier mort. Un peu plus loin, dans le haut, un cavalier en poursuit un autre et le tire en arrière avec sa hallebarde pour le faire tomber ; plusieurs cavaliers, armés les uns d'arcs, les autres de hallebardes, galopent de gauche à droite ; derrière eux, un cavalier plus grand, dont le cheval est au pas, paraît être le général qui dirige le combat contre les barbares. Plus à gauche, trois prisonniers se présentent agenouillés, les mains liées derrière le dos, à un personnage qui va décider de leur sort ; au-dessous d'eux, un cadre de bois, à chaque extrémité duquel est dressée une hache, porte deux (peut-être trois) têtes coupées qui sont suspendues par leurs cheveux à la traverse supérieure ; elles ont sans doute été tranchées par le personnage porteur d'un glaive qui se tient debout auprès du support. Si nous revenons à droite, nous voyons devant le roi barbare un homme agenouillé derrière lequel se tiennent debout trois archers revêtus de cuirasses. Derrière ces archers, deux petits personnages agenouillés paraissent frapper sur une sorte de tambour avec deux baguettes munies chacune de trois boules. » Selon Chavannes, la maison qui occupe la gauche de cette partie de la pierre ne paraît pas se rattacher à la bataille.

L'étude attentive d'une seule dalle, comme celle qui nous occupe, montre la prodigieuse diversité des scènes que l'artiste, armé d'une simple pointe et d'un marteau, a su faire tenir sur une surface restreinte. Ajoutez-y qu'un registre inférieur, que l'on a dû retrancher de notre planche, retrace un spectacle de chasse où figurent les porteurs de filet, un fauconnier, l'oiseau au poing, un char et ses occupants, un homme luttant contre un tigre, et des chiens poursuivant toute espèce de gibier, cerfs, sangliers, etc...

La pierre de la planche XXVII, provenant de Wou Leang-ts'eu, et dont les deux tiers tout au plus ont trouvé place ici, nous surprend davantage encore par la variété des scènes que nous y voyons. Chacun des deux registres supérieurs ne comprend pas moins de trois ou quatre épisodes, soit (en lisant de droite à gauche) : premier registre, l'histoire de la femme du pays de Lou qui abandonne son propre fils pour sauver celui de son frère aîné, l'anecdote de

Min Tseu-k'ien à qui sa belle-mère donnait des vêtements trop légers, le pieux Hing K'iu qui mâchait la nourriture de son vieux père, enfin (invisible sur notre planche) le char de Tchou Siun-kai que nous connaissons déjà ; — deuxième registre, Po Yeou frappé par sa mère, Lao Lai-tseu jouant comme un enfant pour donner à son père et à sa mère l'illusion qu'eux-mêmes sont restés jeunes, et le roi Wen avec sa femme, mère de dix enfants ; — sur le troisième registre, plusieurs invités, accroupis autour d'une table, prennent part à un repas, en s'égayant des jeux d'un danseur à longues manches et d'un acrobate marchant sur les mains. Au-dessous — quatrième registre — nous voici dans les cuisines : un homme et une femme manœuvrent un puits à balancier, un aide amène un bœuf récalcitrant, tandis qu'un garçon écorche une victime accrochée au montant du puits, et que l'on plonge dans des baquets un porc et deux oiseaux.

Les sculptures de la planche XXVIII, auxquelles on peut joindre celles de la planche XXXII c, illustrent à merveille la façon dont les ciseleurs Han savaient définir le cheval. Toutes proviennent de Wou Leang-ts'eu, et représentent un cortège officiel. Le premier coup d'œil montre que l'artiste — ou les artistes — possédaient un véritable poncif du cheval, qu'il soit bête de monture ou de trait. La position des pattes varie peu. Poitrail bombé, cou large et musculueux, croupe rebondie se retrouvent sur chaque effigie. Mais ce poncif possède une surprenante vigueur ; c'est un animal puissant, ample et dru, que supportent des pattes minces et crispées, traitées hardiment en traits étroits et pointes aiguës. La tête présente plus de diversité : tantôt de plein profil, tantôt de trois quarts, quelquefois nettement retournée et regardant en arrière, ici droite, ailleurs attirée vers l'encolure ou dressée, humant l'air, montrant les dents dans l'effort de hennir, c'est elle qui donne une allure intense à ce défilé où plus de vingt chevaux, placés à la suite, deviendraient facilement monotones. Il y a tout autant de parti pris dans la présentation des animaux sur les bas-reliefs assyriens, qui forcent pourtant notre admiration. Le ciseleur Han mérite le même suffrage.

Il n'est pas seulement un bon animalier, ou un sculpteur de personnages légendaires ou édifiants, à l'attitude un peu froide. Nous l'avons vu représentant un tableau de bataille très animé. Le voici (pl. XXIX) traitant avec une fougue inouïe une scène historique, celle de la tentative d'assassinat de l'em-

pereur Che Houang-ti par King K'o. Houang-ti, l'unificateur de la Chine au III<sup>e</sup> siècle avant notre ère, livra des luttes difficiles à la féodalité, qui suscita contre lui maint sicaire. King K'o, l'un de ceux-ci, se présenta à l'empereur, portant la tête d'un général rebelle (qui n'avait pas hésité à consentir ce sacrifice de sa vie) ; le voici ayant saisi d'une main la manche impériale qui s'est déchirée, ayant lancé de l'autre son poignard contre l'empereur ; le poignard a manqué son but, s'est entoncé dans une colonne ; l'empereur perce de son épée la cuisse de l'assassin ; la tête sanglante gît dans sa boîte entr'ouverte ; des gardes accourent ; bientôt atteint de huit blessures, King K'o, insultant l'empereur et riant, n'aura plus qu'à mourir, en attendant que sa chair dépecée soit suspendue à la porte du palais. Il est certain que le sujet prêtait au mouvement. Mais voyez le motif de la planche XXX : il est purement imaginaire, l'artiste n'a pu faire appel qu'à son invention ; quelle impétuosité, cependant, quelle turbulence dans cette course vertigineuse de dragons et de génies ailés !

Ces sculptures sont traitées par le procédé de la ciselure en creux, aux surfaces plates. Les figures en demi-bosse laissent moins d'aisance à l'artiste. Elles accusent de la raideur, semblent pâteuses, et, tout en ayant un style plus faible, s'écartent de l'allure naturelle. La pierre de la planche XXXI provient du village de Lieou Kia ts'ouen. Son registre supérieur porte deux hommes moustachus, dont l'un tient un serpent contre lequel se défend l'autre. Sur le registre inférieur est représentée la scène fameuse de la tentative ordonnée par Che Houang-ti pour repêcher dans la rivière Sseu le trépied en bronze des Tcheou ; à l'aide de cordes et de poulies, le trépied a été tiré de l'eau, mais un dragon, jaloux de ce trésor légendaire, s'élançe, coupe la corde, et le trépied retombe.

Diverses pierres ciselées attestent une visible recherche de la réalité. Par exemple (pl. XXXII *a*), le guerrier qui s'avance, l'épée sur l'épaule et présentant un bouclier de rotin — il provient de la porte de Chö-yang, qui est le seul spécimen connu de la sculpture Han au Kiang-sou — et cet amusant joueur de ballon (pl. XXXII *b*) sculpté sur l'un des piliers de la mère de K'ai, et qui, les bras étendus en balancier, le corps arqué par l'effort, lance son ballon d'un coup de pied si lesté et si naturel.

On ne peut nier que le ciseleur de pierres des Han ait mis au jour un véritable style, qui a marqué sa place dans la longue suite des créations du génie

chinois. Ce style était si bien approprié à sa race et à son temps, qu'on le retrouve, à peine modifié, sur de nombreux objets d'argile, notamment sur les briques d'architecture. Ces briques étaient employées pour les constructions funéraires, et aussi pour l'architecture civile. Certaines dépassent la dimension d'un mètre. Elles étaient décorées par l'application de matrices sur la surface de l'argile encore molle ; chaque matrice portait en creux un motif qui, par conséquent, apparaissait en relief sur la brique ; le même motif se répétait à plusieurs exemplaires, une brique présentant ainsi plusieurs zones superposées. Les sujets étaient variés : animaux symboliques tels que l'hydre, la licorne, le tigre, le crapaud, la tortue, le phénix, les deux grues tenant un poisson, ou bien personnages légendaires, ou bien encore des scènes familières : un cavalier lancé au galop volant, une pacifique carriole tirée par un cheval et portant un couple rustique, des jongleurs et des acrobates. On retrouve aussi le style des ciseleurs Han sur des objets de jade ou de bronze ; le beau vase de bronze de notre planche XXXIII en peut servir d'exemple.

Et si les dalles ciselées ont à peu près disparu avec la fin de la dynastie, ce n'est pas que le style ait manqué de sève mais plutôt que la construction des chambrettes fut abandonnée. Au cours des pages suivantes, nous suivrons les efforts de la sculpture ciselée pour persister et pour s'adapter à des circonstances nouvelles. On a trop négligé cette survivance, qui s'étend sur près de dix siècles ; elle illustre, de façon saisissante, la force et l'ingéniosité de l'originalité chinoise en lutte contre l'envahissement des formules étrangères.

---

### CHAPITRE III

#### LA STATUAIRE

C'est à la statuaire que le vocabulaire occidental applique généralement le terme de « sculpture ». Nous venons de voir, cependant, que sous ce terme, doivent prendre place des arts qui ne se proposent pas l'élaboration des statues. Modeleurs d'argile et ciseleurs de pierre méritent le nom de sculpteurs. Ayant exposé les caractères de leur art, nous nous occuperons à présent des



statuaires, c'est-à-dire de ceux qui représentent en ronde-bosse des figures humaines ou animales.

## I. — LA STATUAIRE PRÉBOUDDHIQUE.

L'existence d'une statuaire au temps des Tcheou (XII<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècles avant J.-C.) n'est attestée que par des relations littéraires sans fondement : ainsi le tigre gardien de la sépulture de Ho-lu, dernier roi de Ou, qui, lorsque Che Houang-ti voulut violer cette tombe, se coucha sur place et tint tête à l'assaillant. Même à l'époque Han, la littérature seule prête une apparence de réalité à des effigies légendaires, telles que les statues bouddhiques exécutées d'après le rêve de Ming-ti, les figures d'or échangées par des souverains, les statues de génies ou de bêtes du palais Kien-tchang, celles de la tombe du roi Kong, de Lou, et les images de pierre de Confucius et des princes et disciples qui l'entourent dans la tombe de Wen-Wang<sup>1</sup>.

C'est pourtant des Han que datent les premiers exemplaires connus de la statuaire chinoise. Aucun ne se rapporte au bouddhisme, avec lequel la Chine prenait alors un premier contact.

L'ensemble le plus important, le plus ancien aussi (117 avant J.-C.), est celui que Victor Segalen d'abord, Jean Lartigue ensuite, ont découvert autour du tombeau de Houo K'iu-ping, le général que ses conquêtes ont rendu célèbre.

La pièce principale en est le groupe monumental, en granit gris, représentant un cheval qui foule un barbare (pl. XXXIV). Lartigue l'a décrit comme une œuvre puissante et tragique. Après examen le lecteur dira si cette lourde image témoigne de force archaïque ou de maladresse. On peut douter que sa comparaison avec le cheval d'argile de la planche VII *a* et les chevaux ciselés de la

1. On assure cependant que la mission archéologique du D<sup>r</sup> Li Chi aurait récemment découvert dans le Ho-nan, sur l'emplacement d'une ancienne capitale des Chang-Yin, un important fragment d'une statue qui se daterait avant les Tcheou, soit aux environs du xv<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Cette statue de marbre, décapitée, représenterait un personnage accroupi, serrant ses jambes avec ses mains ; les bras et les jambes porteraient en ciselure les motifs que nous trouvons généralement sur les bronzes les plus anciens. La photographie de cette pièce sensationnelle n'a malheureusement pas encore été publiée et, au moment d'imprimer le présent ouvrage, aucun rapport du D<sup>r</sup> Li Chi n'a été analysé en Europe.

planche XXVIII lui soit favorable : tandis que le travail du modelleur et celui du ciseleur démontrent un art naturel arrivé à sa perfection, l'œuvre du statuaire n'accuse que la gaucherie d'un sculpteur qui tâtonne en présence d'une formule inhabituelle.

Faut-il croire même que ce désir de tailler une statue de pierre soit éclos spontanément dans l'âme chinoise ? Hentze, le premier, a rapproché le groupe du tombeau de Houo K'iu-ping d'un sujet analogue, provenant de Babylonie et attribué au règne de Nabuchodonosor. Lartigue a développé cette indication de façon séduisante, et il nous a montré ces équipes de prisonniers, de mercenaires et d'esclaves d'Asie centrale occupés, sous le bâton des légionnaires chinois qui les encadrent, à dresser le tumulus du célèbre général. Quels souvenirs, quels germes apportent les plus cultivés de ces malheureux ? Des blocs de pierre se trouvent là. Qui a l'idée de les animer : l'un de ces étrangers « qui a pu fixer son regard sur les ruines du palais d'Élam », ou quelque vieil artiste local, stimulé par les récits qu'on lui fait ? Une telle origine de la statuaire chinoise reste hypothétique, mais d'une vraisemblance pleine d'attrait.

A côté de la statue du cheval foulant le barbare, voici d'autres documents d'intérêt non moindre : le buffle couché (pl. XXXV) et l'ogre dévorant un bélier (pl. XXXVI *a*). Accusant sa répulsion pour attaquer la pierre et lui imposer une forme, le sculpteur s'est emparé de deux blocs de granit auxquels il a laissé leurs proportions naturelles ; pour le premier, qui offrait déjà le vague aspect d'un animal accroupi, il s'est contenté de creuser plusieurs plans, d'utiliser des saillies, d'accentuer quelques traits, pour obtenir une statue dont la masse ne manque pas de grandeur ; sur le second, il a jugé suffisant de dessiner, plutôt que de sculpter, l'ébauche d'un ogre (ou d'un barbare : dès l'origine, la Chine a représenté les barbares avec des dents démesurées) saisissant et dévorant une sorte de bélier, ébauche informe, œuvre sans doute d'un artiste d'occasion.

Peut-on découvrir plus de perfection dans les deux statues funéraires que Sirén a relevées dans le Ho-nan (pl. XXXVI *b*) ? Il est permis d'en douter. Ce sont deux blocs, où l'on a peine à reconnaître la silhouette du corps humain ; les traits des visages sont ébauchés ; les bras, les mains, les détails du costume, et cette sorte d'épée sur laquelle les personnages s'appuient, sont traités en ciselure plutôt qu'en sculpture. Dans la même province du Ho-nan, Chavannes

avait aperçu, à côté des deux piliers du T'ai-che, deux statues d'hommes qu'il supposait être de la même époque que les piliers (1118 de notre ère) ; mais il ne les a pas photographiées, ce qui ôte le moyen de les juger.

Il a découvert aussi deux lions ailés, en ronde-bosse, à l'entrée du champ de sépulture de la famille Wou ; la mission Segalen les y a retrouvés, en même temps qu'une autre paire au Sseu-tchouan. La planche XXXVII permet d'apprécier leur valeur, malgré l'usure de la pierre. Tout en reconnaissant quel'allure de l'animal a de la force, il est impossible de ne pas sentir combien le statuaire Han hésite, si l'on compare ce lion ailé avec le groupe formidable qui décore la corniche du pilier de Tchao-Kia-P'ing (pl. XXXVIII) : deux fauves luttent dans un mouvement féroce : un être humain retient l'un d'eux par la queue. D'où ce chef-d'œuvre de vigueur et de proportions tire-t-il ses qualités ? C'est qu'ici le sculpteur persiste dans sa tradition ; depuis des siècles, il sait orner un vase, une tablette, un monument ; les influences touraniennes lui ont appris le style animal dans sa formule la plus fougueuse ; enfin, si ses deux fauves combattent en un relief très dégagé, ils gardent un solide point d'appui sur la corniche. Les mêmes qualités, expliquées par les mêmes causes, parent le splendide « Oiseau rouge » de la planche XXXIX, traité avec un évident parti pris ornemental. Ici, le génie chinois reste à l'aise. Mais il tâtonne et trébuche dès qu'il veut s'écarter d'une habitude millénaire.

N'oublions pas que sous les Han l'art chinois est dans sa pleine maîtrise ; il connaît et pratique toutes les finesses. Non seulement les jades et les bronzes sont portés au point de perfection, mais certaines techniques, qui sont comme un luxe de l'art, se présentent avec une délicatesse qui nous confond. Par exemple les laques : les fouilles du gouvernement japonais en Corée, celles de la mission Kozloff dans les kourganes de la Mongolie du Nord, ont apporté la révélation inattendue d'objets en bois laqué ou en « laque sèche » : tables, plateaux, bols, coupes, coffrets à toilette, exécutés avec un tel raffinement que certains portent la mention des artistes de choix qui les ont préparés, peints, polis. Les Han travaillaient à merveille les métaux précieux, soit à l'état massif, soit en lamelles repoussées, ciselées et soudées. Ils incrustaient d'or, d'argent ou de pierres précieuses, les objets en bronze. Leurs édifices, aux toits couverts de tuiles vernissées, aux portes revêtues de glaçure, aux façades agrémentées de moulures, s'ornaient à l'intérieur de scènes peintes et d'une

profusion de motifs sculptés. Quant à leur peinture, si aucun document certain ne nous en est parvenu à l'heure actuelle, les critiques des T'ang ne tarisaient pas d'éloges sur les rares rouleaux qu'ils avaient devant les yeux ; ils nous ont conservé les noms de plus de dix peintres illustres de cette époque, et les œuvres de Kou K'ai-tche, qui peignit peu de temps après ces vieux maîtres, dénotent une sûreté de composition, de dessin et de couleur qu'une pratique de plusieurs siècles devait avoir préparée.

Si la statuaire seule se présente à l'état d'enfance, c'est donc qu'elle ne faisait point partie du bagage primitif. Les Chinois n'ont pas créé leur statuaire ; ils l'ont reçue de l'extérieur, ils l'ont apprise. Race assimilatrice, ils n'ont guère tardé à s'y perfectionner, et le magnifique lion ailé de l'époque Leang (pl. XL), montre quels progrès a faits leur ciseau en moins de cinq siècles. Mais une statue chinoise manquera toujours de cet accent spontané, propre aux arts de terroir. Un coup d'œil sur la sculpture bouddhique va nous convaincre de cette vérité.

## II. — SURVIVANCES DE LA PIERRE CISELÉE.

Il y a, dans la sculpture bouddhique de la Chine, deux aspects qu'on n'a pas assez séparés : d'une part, la persistance de la technique des ciseleurs des Han, d'autre part, l'invasion de la formule statuaire gréco-indoue.

Nous avons pu dire que les dalles ciselées des chambrettes funéraires n'ont guère connu qu'un siècle d'existence (II<sup>e</sup> siècle de notre ère). Mais si l'on cessa de construire des chambrettes, et par conséquent de sculpter des dalles, la formule décorative de la pierre ciselée répondait trop bien au goût naturel de la race pour qu'elle disparût du même coup.

Rien n'est si absurde que de pousser à l'excès une opinion que l'on croit juste et c'est lui ôter du poids que de vouloir lui en donner trop. Ce sera donc sans aucun esprit de paradoxe que nous dirons, du véritable point de vue qui nous occupe, c'est-à-dire la recherche de l'élément particulièrement chinois dans la sculpture de la Chine, que les survivances du style et du procédé des praticiens Han paraissent plus importantes et plus décisives que la reproduction plus ou moins habile de types statuariers importés du dehors et étrangers au génie traditionnel de l'Empire du Milieu.

Examinons tout de suite une admirable stèle (actuellement au Musée de Boston), datée de 52 (pl. XLI et XLII). L'inspiration bouddhique en est évidente ; c'est une œuvre pieuse à laquelle ont participé de nombreux donateurs. L'artiste, stimulé par la générosité de ceux-ci, a décidé d'exécuter une œuvre maîtresse, et son talent lui en donnait la faculté. C'est un excellent objet d'étude.

Cette stèle, de même que toutes les stèles bouddhiques, reproduit le modèle des pierres commémoratives dressées par les Han : premier élément, qui n'est pas négligeable. Les motifs bouddhiques occupent la partie principale de l'avert ; au centre, Çakya-mouni accroupi ; deux bodhisattvas et deux disciples l'entourent ; vers le sommet, un cartouche rectangulaire porte le bain du Bouddha nouveau-né, debout au milieu des rois Nagas ; sous la niche centrale, un lotus brûle-parfums supporté par un génie et flanqué de deux bodhisattvas montés sur des éléphants. Ces sujets sont sculptés avec un soin extrême en demi-relief, le motif de Çakya accusant des creux plus accentués ; tous sont traités dans la formule gréco-indoue, usitée dans le Gandhâra, et dont on suit la marche à travers l'Asie centrale jusqu'à son point d'accès dans la Chine du nord-ouest.

Mais c'est avec les sujets accessoires que l'esprit chinois se relève, au point que, pour qui sait voir, l'accessoire devient le principal.

Le couronnement de la stèle est formé de deux magnifiques dragons, de pur style archaïque. D'autre part, ayant posé ses sujets bouddhiques et s'estimant quitte avec la religion étrangère, l'artiste suit son inclination naturelle quand il s'agit d'orner les surfaces libres de l'avert de la stèle, les côtés et le revers. Il avait déjà repris la vieille technique de la sculpture plate pour faire voler apsaras et dvarapalas autour de Çakya, et pour dessiner la bordure florale de la stèle. Le voici, à présent, maniant l'outil avec une parfaite aisance quand il s'agit de faire chevaucher des cortèges de donateurs, ou de les montrer debout, en rangées de huit. Quel plaisir de prendre prétexte de la procession qui doit consacrer la stèle, pour représenter ces scènes d'acrobatie, si chères à l'imagier Han ; et n'oublions pas un de ces êtres fantastiques auxquels les sépultures de Wou Leang-tseu nous avaient habitués : cette fois c'est un homme à tête de porc. Depuis les Han, le style a peu évolué, s'enrichissant de quelques caractéristiques de l'époque Wei : personnages étirés en hauteur, cheval au col large et

bombé, largement caparaçonné (comme celui de notre planche XII). Ni l'esprit, ni le travail ne sont modifiés. Cette stèle bouddhique reste dans la ligne des dalles funéraires ; la Chine a subi l'apport d'une religion et d'une imagerie étrangères, mais leur a imposé son goût ornemental traditionnel.

Les mêmes remarques s'appliquent à la très grande stèle (3 m. 15 de hauteur) de la planche XLIII, qui fut longtemps exposée au Musée Cernuschi ; elle offre un style un peu plus froid, et les sujets bouddhiques l'emportent sur les représentations de donateurs et les scènes anecdotiques (date : 551).

Un peu antérieure (527) est la stèle des planches XLIV et XLV. Deux traits retiennent l'attention : l'effort de l'artiste pour faire surgir de la surface l'image de Çakya, à laquelle il prête une dimension imposante, et le fait d'emprunter à la légende bouddhique les épisodes ciselés eux-mêmes. Quelque désir qu'ait le sculpteur d'accentuer le relief du sujet principal, on doit noter qu'il ne sait renoncer à la forme de la stèle, qui lui permet d'appuyer son personnage contre une paroi, dénonçant ainsi une inaptitude à le faire mouvoir dans l'air libre. L'agencement des scènes ciselées témoigne, d'autre part, d'une inspiration plus déliée que celle, toujours symétrique, des motifs directement dérivés de l'art des Han.

Cette œuvre, dans l'ensemble, montrerait donc quelque émancipation à l'égard des formules autochtones. Il n'est pas mauvais de noter, enfin, que cette liberté dans la disposition des épisodes ciselés les rapprocherait du style des peintures. Depuis Chavannes et Petrucci, on répète volontiers, mais sans preuves, que les dalles ciselées des Han reproduisaient des œuvres peintes. Si cette supposition eut jamais quelque part de vérité, on la justifierait plutôt, avec un décalage de cinq siècles, à l'aide d'une stèle comme celle qui nous occupe.

Figures religieuses dégagées du fond, ciselures à sujets bouddhiques caractérisent aussi la stèle (pl. XLVI) , datée de 543 et qui se trouve en Amérique après avoir appartenu à la collection Goloubew ; Chavannes lui a consacré une étude importante. Le monument n'a plus l'aspect d'un monolithe massif, aux lignes continues ; l'introduction du lotus divise la stèle en deux parties, dont un socle rectangulaire. Sa silhouette apparaît ainsi plus svelte ; c'est une forme qui appartient à la sculpture bouddhique. Par leur ampleur et l'accentuation de leur relief, les personnages ciselés se distinguent, d'autre part, de la formule Han.

Mais on ne doit pas chercher dans des particularités de ce genre les marques d'une évolution régulière. Survivances, transformations, combinaisons de style, s'enchevêtrent ou se succèdent en dehors d'une ligne continue. Nous avons vu les scènes bouddhiques envahissant la surface ciselée. Sans doute étions-nous tentés de rechercher, d'époque en époque, un effort soutenu des figures principales pour se libérer de la paroi à laquelle elles sont attachées. Mais voici cet effort rompu : tout un petit panthéon bouddhique (Çakya-mouni, Ananda, Kaçyapa, Akaçagarbha et Ksithakarba), dont les images très faiblement incisées occupent la surface d'un tympan non daté, mais de style T'ang, aux environs du VIII<sup>e</sup> siècle (pl. XLVII). Et sur la porte d'une tombe de la même époque, en relief extrêmement léger ou simplement en gravure, nous découvrons des dvarapalas, des bhiksus, des apsaras, tous issus de l'iconographie indoue, et deux phénix chinois dans une riche floraison de pivoines stylisées du plus pur style sassanide : c'est dire qu'à part les phénix, rien n'y est chinois, sauf le vieux procédé de la ciselure que l'amas d'apports étrangers ne peut étouffer (pl. XLVIII). Ce procédé persista aussi longtemps qu'un artiste digne de ce nom mania le ciseau ; nous en citerions de nombreux exemples jusqu'aux Ming ; celui de la planche XLIX suffit à notre démonstration ; on peut placer ce bas-relief entre le X<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle ; il représente, à droite, le Bouddha naissant de la manche de sa mère, à gauche, son premier bain dans un bassin placé sur un autel ; les sept rois Nagas, figurés ici comme des dragons, apparaissent au milieu de nuages.

On ne saurait tracer l'esquisse des survivances Han sans faire mention de certains animaux ; le lion des Han, que nous avons revu splendidement et en pleine force à l'époque Leang, devient, sous les T'ang, une bête que la tradition accroupit à des centaines d'exemplaires devant les sépultures ou dont l'anatomie tente la fantaisie d'un artiste (pl. *La* et *b*). En ronde-bosse, l'animalier des Han manquait d'habileté ; celui des T'ang en possède trop. « Survivance » mériterait cette fois le nom de « décadence. » En Chine comme ailleurs il en est souvent ainsi.

### III. — LA STATUAIRE BOUDDHIQUE.

Nous voici en présence des seules images qui aient mérité, jusqu'ici, l'appel-

lation « sculptures » chez la plupart des auteurs occidentaux. Aux yeux de ces critiques, les figurines d'argile modelée ne justifiaient pas de qualités assez nobles, et les dalles ciselées appartenaient sans doute au domaine de la glyptique. Aux pierres maladroitement taillées en ronde-bosse par les Han on accordait une mention, mais à l'imagerie bouddhique seule paraissait convenir un terme auquel nos habitudes prêtent une sorte de dignité : si bien que pour étudier la sculpture chinoise on a négligé les créations originales de la Chine, au bénéfice d'œuvres non seulement étrangères au génie chinois, mais qui s'opposent à lui.

Sirén, qui a consacré à la sculpture chinoise, particulièrement bouddhique, un ouvrage de haute érudition, reconnaît le premier que « les Chinois n'avaient aucune disposition pour créer une imagerie religieuse anthropomorphe qui fût bien à eux » ; il note aussi très justement que leur goût se tourna vers la peinture aussitôt que les apports extérieurs cessèrent de les stimuler dans la voie de l'œuvre sculptée.

Ces modèles, qui, pendant quelques siècles, donnèrent à la Chine l'illusion d'être une race de statuaires, venaient de l'Inde. Mais il serait faux de croire qu'en même temps que la doctrine religieuse du Bouddha l'Inde ait transporté d'un bloc dans la Chine les figures sculptées qui lui faisaient cortège. Les premières images bouddhiques parvinrent en Chine par la voie de l'Asie centrale ; l'inspiration indoue y domine, mais leur séjour dans des centres comme Kutcha et Khotan les a chargées d'influences iraniennes, qui viennent enrichir la formule indo-hellénistique, et donnent naissance aux types si séduisants de Touenhouang et de Yun-kang. C'est seulement aux siècles suivants que l'influence proprement indo-grecque domina en Chine ; l'oubli des éléments iraniens ne marqua pas un progrès.

Au cours de six ou sept siècles, le bouddhisme connut en Chine une étonnante succession de victoires et de revers ; par la décision des empereurs ou des ministres, le voici tantôt triomphant, tantôt abattu par les persécutions ; il est religion d'état, tous les prêtres taoïstes deviennent bonzes sous peine de mort, chaque famille doit payer une somme pour élever des statues ; l'instant d'après, les temples bouddhiques sont ruinés, les images brisées, les livres brûlés. Taoïstes, confucianistes, bouddhistes luttent par la force, la ruse ou l'éloquence. La Chine connaît une étrange époque de convulsions doctrinales et, par contre-



coup, voit prospérer ou vaciller l'art religieux : ni cette ardeur, ni cet art ne répondaient à sa nature ; elle sut reprendre son équilibre et renouer sa tradition.

Il n'entre pas dans le cadre de cette étude de tracer en détail le tableau de la statuaire bouddhique chinoise, ni de la suivre d'âge en âge et de province en province. Le lecteur peut se reporter à l'important ouvrage de Sirén. Nous essaierons seulement de définir les caractères généraux de cette sculpture et les particularités de ses principaux centres de production.

C'est encore à Sirén, parce qu'il est l'apologiste de cet art, que nous emprunterons l'aveu de l'incapacité chinoise à déterminer en profondeur les plans d'un groupe statuaire. « Elles [les figures] peuvent être enchaînées — dit-il — par un certain équilibre décoratif, par un rythme continu dans le plan vertical, mais elles ne se groupent jamais en mouvements d'ensemble dans le sens de la profondeur. » On ne peut mieux reconnaître que si le Chinois est familiarisé depuis les temps reculés avec l'art de décorer une surface, il se prête mal à celui de creuser des plans et d'en faire saillir d'autres ; en statuaire, le sentiment des volumes lui échappe. En dépit de ses modèles, la sculpture bouddhique chinoise, à ses débuts, reste rythmique, linéaire, décorative ; non seulement elle ne sait pas grouper par plans plusieurs figures, mais si elle traite un seul personnage, les plis du vêtement, la chute d'une écharpe, comptent plus que le volume du corps. Un coup d'œil sur le Bodhisattva de la planche LI fera bien saisir notre observation. Cette sorte de « sculpture plate » ne vient pas de la gaucherie d'un débutant (un statuaire de métier reconnaîtra dans une telle figure de surprenantes subtilités techniques), elle est naturelle chez un peuple qui s'intéresse à l'ornement plus qu'à la forme.

Si l'essence de la philosophie bouddhique conférait, par principe, une certaine impersonnalité à ses images religieuses, on comprendra que l'esprit abstrait des Chinois ait encore accusé ce caractère. Quels traits prêteraient-ils à ce dieu du détachement terrestre, à cette troupe qui, renonçant aux réalités, s'élève à sa suite vers les régions d'une sagesse surnaturelle ? Sous une forme humaine, c'est le modèle du calme et de la sérénité suprêmes, un corps sans mouvement, un visage que touche le seul reflet d'une paix tranquille, des yeux perdus dans une contemplation intérieure, le sourire désabusé de celui qui sait. Mille fois, dix mille fois, le pieux ouvrier sculpte cette face impassible. Comment traduirait-il sa propre personnalité en représentant une image impersonnelle ?

Il n'est donc pas étonnant que le groupe des plus anciennes sculptures bouddhiques de la Chine, qui sont aussi les plus belles — le groupe de Yun-kang, — tire son originalité, non du modelé des visages ou des attitudes du corps, mais d'un style général, à la fois mince, allongé et anguleux, qui est surtout sensible dans le détail des vêtements (pl. LI) ; ceux-ci tombent en draperies aux plis parallèles, sinueux et répétés, dont la base s'étale quelquefois pour finir en placards aux pointes aiguës, dans l'esprit général des Wei du Nord, tel qu'on le retrouve, par exemple, sur les selles drapées des figurines de chevaux de cette époque (pl. XII).

Même quand il s'agit de grandes figures, la sculpture bouddhique chinoise primitive vaut donc surtout par la technique qui pouvait se raccorder au vieux principe de l'ornementation des surfaces. Examinez les transformations de la draperie ; à mesure que les plis se gonflent et prennent de la rondeur, vous voyez s'abolir cette netteté vigoureuse et claire qui leur donnait un rythme original ; ils s'épaississent, s'alourdissent ; loin de gagner en ampleur, ils retombent dans la formule étriquée, confuse, des manteaux indous. Si vous gardez devant les yeux les grandes statues du Metropolitan Museum et du Musée Cernuschi (pl. LII), et surtout le divin petit Bodhisattva en méditation qui est aujourd'hui dans une collection japonaise (pl. LIII), vous admettrez d'abord que la draperie, traitée en grands rythmes réguliers et plats, prête à l'ensemble de la figure un mouvement nerveux, austère, qui ajoute beaucoup à son expression ; et vous reviendrez invinciblement vers ces morceaux si simples lorsque vous vous trouverez plus tard en présence des images rondes, issues du ciseau des T'ang.

Ce n'est pas seulement à Yun-kang que l'on peut trouver un groupe important de sculptures Wei ; l'étude de certaines grottes de Long-men (Ho-nan) et du T'ien Long chan (Chan-si), ainsi que de plusieurs autres centres provinciaux, a été faite avec soin par Sirén ; on devra se reporter à son ouvrage. Nous ne pouvons songer à mentionner ici les innombrables ateliers qui ont produit, aux différentes époques, ces milliers et milliers d'images bouddhiques dont chaque classe se distingue par des particularités de matière ou de fabrication. Notre désir est plutôt de présenter quelques œuvres typiques, choisies non seulement parmi les plus caractéristiques, mais parmi les plus attrayantes, qui donnent une idée simple et juste des principaux styles et des principaux moments.

La statue de Bodhisattva de la Freer Gallery of Art de Washington (pl. LIV) montre comment, à l'époque Souei, la transition s'opère entre l'archaïsme Wei et la tendance réaliste T'ang. Ici, déjà, la draperie ne sait que se coller au corps, elle s'alourdit de chaînettes, de boucles et de pendentifs. L'attitude est presque anecdotique, tout y étant composé pour mettre en valeur le joyau que présente la main droite. Un délicat sentiment se dégage de ce corps mince, au long cou, au front plein. Le mot de « charmant » vient aux lèvres. Au temps des Souei, l'artiste s'occupe des séductions du visage, l'impersonnalité du personnage religieux commence à disparaître ; il ne s'agit plus de traduire une pensée, on cherche à plaire. Faiblesse ? Sans doute ; mais qui ferait grief aux auteurs des têtes exquises (pl. LV) que cette époque a léguées ? D'autre part, les fondeurs des Souei sont restés célèbres ; groupes ou figurines seules, bronze naturel ou doré, leur art vaut par le délié, la précision ; le fameux autel de l'ancienne collection Touan Fang, actuellement au Musée de Boston (pl. LVI), en donne un exemple, et le groupe de l'ancienne collection Peytel (pl. LVII) prouve que l'artiste avait gardé le pur accent des Wei dans le style des draperies.

Il est téméraire de faire connaître, par le choix d'une seule œuvre, un groupe qui en compte des centaines. Peut-être le Bodhisattva de la planche LVIII donnera-t-il une idée de la statuaire T'ang des grottes de Long-men. Ses proportions heureuses, son mouvement sinueux, presque glissant, la recherche d'une certaine grâce dans la position des bras et des mains, enfin la coiffure et le vêtement chargés de bijoux et de pendentifs, indiquent un art en pleine possession de ses moyens, mais inclinant vers la préciosité. C'est un art religieux qui tourne au mondain. Cette statue fut longtemps exposée au Musée Cernuschi ; elle faisait alors partie de la collection Worch. De telles œuvres pleines de mérites malgré leur subtilité, et sorties d'un ciseau manié avec maîtrise, restent rares si on les compare à l'amas confus des sculptures qui décorent les sanctuaires de Long-men, statues votives exécutées en séries, sur la demande de personnages pieux ou de confréries, par des ateliers d'artistes dépourvus de toute personnalité.

Un Bodhisattva assis, la jambe gauche repliée (pl. LIX), permettra de saisir quelques-unes des différences qui existent entre la statuaire T'ang de Long-men et celle du T'ien Long chan. Au T'ien Long chan s'est conservée la tradition plus purement indoue. Elle est visible dans l'habileté de certains artistes

à fléchir les corps, à faire tourner le buste sur les hanches, opposant quelquefois l'attitude de la tête à celle du torse. Il en résulte des statues d'un charme assez complexe, à la fois pur et sensuel, particulièrement agréable à nos yeux occidentaux.

L'époque classique de la sculpture bouddhique a produit, par accident peut-on dire, quelques morceaux réalistes qu'il serait injuste d'omettre. A côté du réalisme conventionnel et importé des farouches Lokhapalas, voici la tête d'un petit personnage, visible à Yun Kang (pl. LX a), qui, tout imprégnée du sentiment religieux le plus spiritualisé, offre en même temps l'expression d'une humanité poignante ; si toute cette face s'élançait passionnément vers les régions supérieures, le petit buste en marbre (pl. LX b) s'incline au contraire dans un mouvement exquis, avec un sourire indulgent et amusé. Une tête du Musée Cernuschi retient l'attention par son profil aquilin (pl. LXI a et c), son air de domination souveraine, tandis qu'au même musée un visage de Lohan, aux traits gros et mous, aux rides accusés, apparaît comme un véritable portrait (pl. LXI b).

En même temps, existait en Chine une sculpture taoïque, infiniment moins nombreuse, semble-t-il, en tout cas moins connue, mais d'un mérite curieux qui la rapproche d'une statuaire civile, et dont deux documents empruntés au Musée de Philadelphie et au Musée Cernuschi (pl. LXII) permettront d'apprécier le caractère.

Au XII<sup>e</sup> siècle, la sculpture religieuse achève de perdre la spiritualité que lui prêtaient les artistes des Wei et, parfois, ceux des T'ang. Absorbés par l'étude académique des œuvres et des textes de la haute antiquité, attirés de plus en plus vers la peinture, qui avait déjà produit des œuvres si profondes sous les T'ang, les artistes Song ne savaient plus donner à leur sculpture bouddhique aucun caractère religieux. Ils répétaient conventionnellement et froidement en pierre une formule longtemps pratiquée (pl. LXIII), ou fouillaient dans le bois, substance de travail plus facile, des Kouan-yin de style assez noble (pl. LXIV) dont la placidité prend trop souvent un aspect neutre et qui, par l'élégance ronde et pleine de leur corps, rappellent mieux les proportions humaines que le sentiment mystique de la divinité.

Ce n'est point arbitrairement que nous arrêtons ici l'exposé des formes et de l'évolution de la sculpture chinoise. On peut dire qu'après les Song cette sculp-

ture n'existe plus. Sa terminaison est absolue, sa chute radicale. En France, après la magnifique floraison romane et gothique, le mot « décadence » peut être employé, mais il persiste un art statuaire, tantôt d'une noblesse un peu poncive, tantôt d'une joliesse assez mièvre, ou bien cherchant dans l'inspiration des arts plastiques primitifs une nouvelle sève qui lui apporte un peu de vie. Rien de semblable en Chine, et l'on ne peut vraiment nommer sculpture ce ressassement fastidieux et monotone, souvent ridicule, de figures animales ou religieuses qui servent d'avenues aux tombes impériales ou d'ornements aux temples. La sculpture chinoise a vécu. Elle laisse la place aux peintres, aux fondeurs et à ces artisans patients, ingénieux, qui pousseront au plus haut point l'art des porcelaines et des cloisonnés.

Dans le tableau sommaire que nous avons essayé de tracer, il a fallu négliger quelques parties accessoires, peu importantes en elles-mêmes, telles que les statues de fer — procédé plutôt industriel pour répandre les images de dévotion — ou ces curieuses « laques sèches » qui tentèrent parfois des praticiens minutieux. Plutôt que de procéder par énumération, nous avons cru bon de dégager les grandes lignes, de fixer des types au lieu de multiplier les exemples, cherchant des idées justes et non un étalage de documents.

Le génie chinois nous étonnera toujours. Et ce n'est pas sa moindre singularité d'avoir créé une sculpture originale en modelant l'argile ou en incisant la pierre, tout en se montrant inapte à donner naissance à une statuaire qui sortît vraiment de lui.

---

## BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

---

- M. ANESAKI, *Buddhist art*. Boston, 1915.
- H. D'ARDENNE DE TIZAC. *L'Art chinois classique*. Paris, 1926.
- S. BOSCH-REITZ, *Exhibition of early Chinese pottery and sculpture*. New-York, 1916.
- O. BURCHARD, *Chinesische Kleinplastik* (trad. française par G. TABOULET, Paris, 1923).
- O. BURCHARD, *Chinesische Grabkeramik*. Leipzig, 1922.
- Éd. CHAVANNES, *La sculpture sur pierre au temps des deux dynasties Han*. Paris, 1893.
- Éd. CHAVANNES, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale. I. La sculpture à l'époque des Han. II. La sculpture bouddhique*. Paris, 1913-1915.
- Éd. CHAVANNES, *Six monuments de la sculpture chinoise*. Paris, 1914.
- Daido Sekibutsu Tai-Kwan. Les Grottes de Yun-Kang*. Kyoto, 1925.
- H. FOCILLON, *L'art bouddhique*. Paris, 1921.
- A. FOUCHER, *L'art gréco-bouddhique du Ghandāra*. Paris, 1903.
- A. FOUCHER, *Les débuts de l'art bouddhique*. Paris, 1911.
- FUCHS, *T'ang Plastik, Chinesische Grabkeramik, 7.-10. Jahrhundert*. Berlin, 1925.
- C. GLASER, *Ostasiatische Plastik*. Berlin, 1925.
- V. GOLOUBEV, *Notes sur quelques sculptures chinoises (Ostasiatische Zeitschrift, 1914)*.
- M. GRANET, *Danses et légendes de la Chine ancienne*. Paris, 1926.
- J.-J.-M. DE GROOT, *The religious system of China*. Leyde, 1910.
- R. GROUSSET, *Histoire de l'Extrême-Orient*. Paris, 1929.
- R. GROUSSET, *Sur les traces du Bouddha*. Paris, 1929.
- A. GRÜNWEDEL, *Buddhist art*. Londres, 1901.
- A. GRÜNWEDEL, *Ali-buddhistische Kultstätten im Chinesisch-Turkestan*. Berlin, 1912.
- HAMADA, *Ancient Chinese terracotta figurines, collection of the archaeological Museum in the Imperial University Kyoto*. Tokyo, 1927.
- C. HENTZE, *Les figurines de la céramique funéraire, matériaux pour l'étude des croyances et du folk-lore de la Chine ancienne*. Dresde, 1927.
- KLEE, *Plastik in den Höhlen von Yun-Kang, Lung-men und Kung-hsien (Ostasiatische Zeitschrift, avril-septembre 1918)*.
- O. KÜMMEL, *Japanische Quellen für die Geschichte der T'ang-Plastik (Ostasiatische Zeitschrift, juillet-décembre 1926)*.
- B. LAUFER, *Chinese clay figures*. Chicago, 1914.
- B. LAUFER, *Chinese grave-sculptures of the Han period*. Paris, 1911.
- A. VON LE COQ, *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien. I. Die Plastik*. Berlin, 1922.
- LEIGH ASHTON, *Introduction to the study of Chinese sculpture*. Londres, 1924.
- Masterpieces selected from the fine arts of the Far East*. Vol. XIII et XIV, Tokyo, 1916.
- OMURA SEIGAI, *History of Chinese art, Chinese sculpture*. Tokyo, 1915.

- OMURA SEIGAI, *Shina Kobijutsu zufu* (Album des objets d'art de la Chine ancienne). Tokyo, 1925.
- P. PELLIOU, *Les grottes de Touen-houang*. Paris, 1920-1924.
- P. PELLIOU, *Les statues en laque sèche dans l'ancien art chinois* (*Journal Asiatique*, 1923).
- PIER, *Temple Treasures of Japan*. New-York, 1914.
- A. SALMONY, *Chinesische Steinplastik*. Berlin, 1922.
- A. SALMONY, *Chinenische Plastik, ein Handbuch für Sammler*. Berlin, 1925.
- L. SCHERMANN, *Zur altchinesischen Plastik*. Munich, 1915.
- SEGALEN, DE VOISINS et LARTIGUE, *Mission archéologique en Chine*. Paris, 1924-1925.
- O. SIRÉN, *La sculpture chinoise du Ve au XIVe siècle*. Paris et Bruxelles, 1925-1926.
- A. STEIN, *Serindia*. Londres, 1921.
- TCHANG, *Tombeaux des Leang*. Chang-hai, 1912.
- TOKIWA DAIJO (DAITEI) et SEKINO TADASHI (TEI). *Shina Bukkyo Shiseki* (Monuments bouddhiques de la Chine). Tokyo, 1925.
- TONOMURA, *Ten-ryu-zan sekkutsu* (Les grottes du T'ien-long-chan). Tokyo, 1920.
- K. WITH, *Chinesische Grabschnitte*. Leipzig, 1922.
-

## TABLE DES PLANCHES

---

- I. Statuette de sorcier à double visage, argile rougeâtre (2<sup>e</sup> millénaire av. J.-C.) (Musée Cernuschi, Paris.)
- II. Statuettes de sorciers, argile noire, avec traces de peinture noire ou blanche. Époque Tcheou (xii<sup>e</sup>-iii<sup>e</sup> siècles av. J.-C.) (Musée Cernuschi, Paris).
- III. Statuette de sorcier, argile noire, peinture blanche. Époque Han (iii<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — iii<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) (Musée Cernuschi, Paris).
- IV. Vases en forme de hiboux, terre cuite grise, avec traces de peinture blanche. Époque Han (iii<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — iii<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) (Musée Cernuschi, Paris).
- V. Vase en forme de hibou, terre cuite noire, peinture rouge, noire et bleu pâle. Époque Han (iii<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — iii<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) (Musée Cernuschi, Paris).
- VI. Buste d'homme, terre cuite noire, peinture blanche. Époque Han (iii<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — iii<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) (Collection Ch. d'Ardenne de Tizac, Paris).
- VII. Cheval, terre cuite noire, avec traces de peinture rouge, noire et blanche. Époque Han (iii<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — iii<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) (Musée Cernuschi, Paris); — Tête de cheval, terre cuite noire avec traces de peinture blanche et rouge. Époque Han (iii<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — iii<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) (Musée Cernuschi, Paris).
- VIII. Personnage debout, terre cuite noire, peinture blanche. Époque Han (iii<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — iii<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) (Collection Michel Calmann, Paris).
- IX. Conteur ; Nain dansant, terre cuite noire, peinture blanche. Époque Han (iii<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — iii<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) (Musée Cernuschi, Paris).
- X. Chiens, terre cuite rouge, avec traces de peinture blanche et rouge. Époque Han (iii<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — iii<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) (Musée Cernuschi, Paris).
- XI. Lutteurs ou acrobates, argile noire, peinture blanche. Époque Han (iii<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — iii<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) (Collection Raufast, Paris).
- XII. Cheval sellé, terre cuite noire, peinture blanche. Époque Wei (v<sup>e</sup> siècle) (Collection Ch. d'Ardenne de Tizac, Paris).



- XIII. Chameau bâti, terre cuite noire, peinture blanche. Époque Wei (v<sup>e</sup> siècle) (Collection Wannieck, Paris).
- XIV. Personnage d'Asie centrale, terre cuite noire, avec traces de peinture blanche. Époque Wei (v<sup>e</sup> siècle) (Musée Cernuschi, Paris); — Personnage d'Asie centrale, terre cuite noire, peinture rouge et blanche. Époque Wei (v<sup>e</sup> siècle) (Musée Cernuschi, Paris).
- XV. Personnage accroupi, argile noire. Époque Wei (v<sup>e</sup> siècle) (Collection Michel Calmann, Paris).
- XVI. Cheval sellé, terre cuite blanche, avec traces de peinture rouge. Époque T'ang (vii<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles) (Ancienne collection Jean Sauphar, Paris); — Cheval sellé, terre cuite blanche, émail bleu. Époque T'ang (vii<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles) (Collection Wannieck, Paris).
- XVII. Musiciennes, terre cuite blanche, avec traces de peinture rouge. Époque T'ang (vii<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles) (Musée Cernuschi, Paris).
- XXVIII. Danseuse, terre cuite blanche polychromée. Époque T'ang (vii<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles) (Collection Wannieck, Paris).
- XIX. Danseur, terre cuite blanche, peinture rouge. Époque T'ang (vii<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles) (Musée Cernuschi, Paris); — Acteur, terre cuite rouge, peinture brune. Époque T'ang (vii<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles) (Musée Cernuschi, Paris).
- XX. Groupe de femmes, terre cuite blanche, avec traces de peinture rouge. Époque T'ang (vii<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles) (Musée Cernuschi).
- XXI. Femme à double écharpe, terre cuite blanche, traces de peinture rouge. Époque T'ang (vii<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles) (Musée Cernuschi, Paris).
- XXII. Homme criant, terre cuite blanche, avec traces de peinture rouge. Époque T'ang (vii<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles) (Collection Ch. d'Ardenne de Tizac, Paris); — Personnage à grand manteau, terre cuite blanche, émail crème. Époque T'ang (vii<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles) (Musée Cernuschi, Paris).
- XXIII. Personnage assis, porcelaine polychromée. Époque Song (xii<sup>e</sup> siècle) (Collection Wannieck, Paris).
- XXIV. Sculpture ciselée, cinquième pierre des chambrettes de gauche de Wou Leang-ts'eu. Époque Han. (iii<sup>e</sup> siècle av. J.-C. -- iii<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.).
- XXV-XXVI. Sculpture ciselée, partie de la paroi orientale de la chambrette du Hiao t'ang chan. Époque Han (iii<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — iii<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.).
- XXVII. Sculpture ciselée, partie de la septième pierre des chambrettes antérieures de Wou Leang-ts'eu. Époque Han (iii<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — iii<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.).
- XXVIII. Sculpture ciselée, quatrième pierre des chambrettes antérieures de Wou

- Leang-ts'eu. Époque Han (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.).
- XXIX. Sculpture ciselée, partie de la quatrième pierre des chambrettes de gauche de Wou Leang-ts'eu. Époque Han (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) (Estampage du Musée Cernuschi, Paris).
- XXX. Sculpture ciselée, pierre du groupe de Wou Leang-ts'eu. Époque Han (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) (Estampage du Musée Cernuschi, Paris).
- XXXI. Sculpture ciselée, deuxième pierre de Lieou Kia ts'ouen. Époque Han (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.)
- XXXII. Sculpture ciselée, partie de la pierre de la porte de Chō-yang. Époque Han (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) ; — Sculpture ciselée, partie du bas-relief d'un pilier de la mère de K'ai. Époque Han (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) ; — Sculpture ciselée, registre inférieur de la neuvième pierre des chambrettes de gauche de Wou Leang-ts'eu. Époque Han (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — III<sup>e</sup> siècle après J.-C.).
- XXXIII. Vase décoré de personnages et d'animaux, bronze. Époque Ts'in (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) (Collection Stoclet, Bruxelles).
- XXXIV. Cheval dominant un barbare, pierre, détail du groupe de la sépulture de Houo K'iu-ping (II<sup>e</sup> av. J.-C.).
- XXXV. Buffle couché, pierre, détail du groupe de la sépulture de Houo K'iu-ping (II<sup>e</sup> av. J.-C.).
- XXXVI. Ogre dévorant un bélier, pierre, détail du groupe du tombeau de Houo K'iu-ping (II<sup>e</sup> av. J.-C.) ; — Figures funéraires à Teng-Feng (Ho-nan), pierre. Époque Han (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.).
- XXXVII. Lion ailé, à Lou-chan-hien, pierre (II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.)
- XXXVIII. Sommet du pilier sculpté de Tchao-Kia-P'ing, pierre (II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.).
- XXXIX. Oiseau, bas-relief du fût d'un pilier, à K'iu-hien, pierre (II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.).
- XL. Lion d'une allée funéraire, région de Nankin, pierre. Époque Leang (VI<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.).
- XLI. Stèle votive (face et tranche), pierre (datée 529 ap. J.-C.) (Musée de Boston).
- XLII. Stèle votive (revers et tranche du monument précédent) (Musée de Boston).
- XLIII. Stèle votive monumentale, pierre (datée 551 ap. J.-C.) (Collection C.-T. Loo, Paris).
- XLIV. Stèle votive (face), pierre, avec traces de peinture (datée 527 ap. J.-C.) (Collection C.-T. Loo, Paris).
- XLV. Stèle votive (revers du monument précédent) (Collection C.-T. Loo, Paris).

- XLVI. Stèle monumentale (face et revers), pierre (datée 543 ap. J.-C.) (Ancienne collection Goloubew).
- XLVII. Fragment d'un tympan, pierre. Époque T'ang (VII<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles) (Musée de Boston).
- XLVIII. Panneau d'une tombe, pierre (VII<sup>e</sup> ou VIII<sup>e</sup> siècle) (Metropolitan Museum, New-York).
- XLIX. Bas-relief de la pagode du Ki Hia sseu, pierre (X<sup>e</sup> siècle).
- L. Lion gardien d'une sépulture impériale, à Ts'ong Ling (Chan-si), pierre (début du IX<sup>e</sup> siècle) ; — Lion déchirant un mouton, pierre. Époque T'ang (VII<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles) (Musée du Louvre).
- LI. Statue monumentale de Bodhisattva, pierre (V<sup>e</sup> siècle) (Ancienne collection Worch ; actuellement au Musée de Boston).
- LII. Bodhisattva, pierre (V<sup>e</sup> siècle) (Musée Cernuschi, Paris) ; — Bodhisattva, pierre (V<sup>e</sup> siècle) (Metropolitan Museum, New-York).
- LIII. Bodhisattva, pierre avec traces de peinture (V<sup>e</sup> siècle) (Collection Haya-saki, Tokio).
- LIV. Bodhisattva, pierre avec traces de dorure et de peinture (VI<sup>e</sup> siècle) (Freer Gallery, Washington).
- LV. Tête de Bodhisattva, pierre (vers le VI<sup>e</sup> siècle) (Ancienne collection J. Doucet).
- LVI. Autel bouddhique, bronze à patine vert grisâtre (daté 593 ap. J.-C.) (Ancienne collection Touan Fang ; actuellement au Musée de Boston).
- LVII. Autel bouddhique, bronze doré (daté 518 ap. J.-C.). (Ancienne collection Peytel).
- LVIII. Statue monumentale, pierre. Époque T'ang (VII<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles) (Ancienne collection Worch).
- LIX. Bodhisattva, pierre (Grotte 14 du T'ien Long chan). Époque T'ang (VII<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles).
- LX. Tête d'un personnage bouddhique, pierre (Grotte 18 de Yun Kang) (V<sup>e</sup> siècle) ; — Buste de Bodhisattva, marbre blanc, avec traces de peinture (VI<sup>e</sup> siècle ?) (Ancienne collection Sirén).
- LXI. Têtes de Lohans, pierre. Époque T'ang (VII<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles) (Musée Cernuschi, Paris).
- LXII. Tête d'une divinité taoïque, marbre blanc (VIII<sup>e</sup> siècle) (Musée de Philadelphie) ; — Tête d'une divinité taoïque, pierre (VIII<sup>e</sup> siècle) (Musée Cernuschi, Paris).
- LXIII. Bodhisattva, pierre polychromée. Époque Song (XII<sup>e</sup> siècle) (Collection Eumorfopoulos, Londres).
- LXIV. Kouan-yin, bois polychromé. Époque Song (XII<sup>e</sup> siècle) (Ancienne collection Jean Sauphar, Paris).

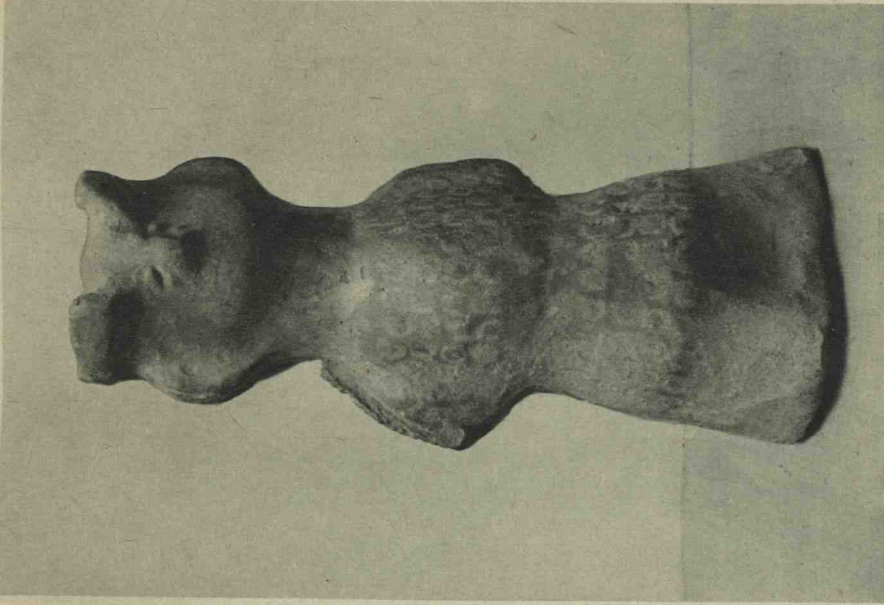
## TABLE DES MATIÈRES

---

Introduction .....	7
I. Les statuettes modelées.....	10
I. Leur origine.....	10
II. Les statuettes Han.....	16
III. Les statuettes Wei.....	18
IV. Les statuettes T'ang.....	20
II. La sculpture ciselée.....	23
III. La statuaire.....	30
I. La statuaire préboudhique.....	31
II. Survivances de la pierre ciselée.....	34
III. La statuaire bouddhique.....	37
Bibliographie sommaire.....	44
Table des planches.....	46

---

ACHEVÉ D'IMPRIMER  
LE VINGT-SEPT JANVIER MIL NEUF CENT TRENTE ET UN  
PAR L'IMPRIMERIE PROTAT FRÈRES A MACON  
POUR LES ÉDITIONS G. VAN OEST A PARIS.  
PLANCHES HORS TEXTE EN HÉLIOGRAVURE  
TIRÉES PAR LA SOCIÉTÉ ANONYME  
NÉOGRAVURE A PARIS



Haut. : 0,29.

Statuette de sorcier à double visage.  
Argile rougeâtre.  
12<sup>e</sup> millénaire av. J.-C.).  
(Musée Cernuschi, Paris.)



Haut. : 0,29.

Statuettes de sorciers.  
Argile noire, avec traces de peinture noire ou blanche.  
Époque Tcheou (XII<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècles av. J.-C.).  
(Musée Cernuschi, Paris.)



Haut. : 0.21.

Statuette de sorcier.  
Argile noire, peinture blanche.  
Epoque Han (1<sup>er</sup> siècle av. J.-C. - 1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C.).  
(Musée Cernuschi, Paris.)





Haut. : 0,18.

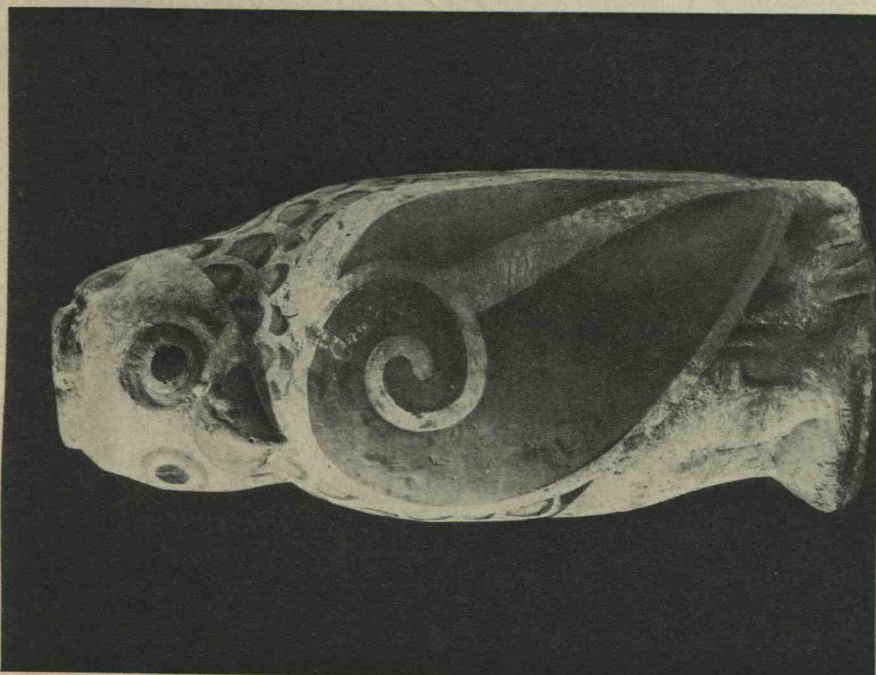


Haut. : 0,16.

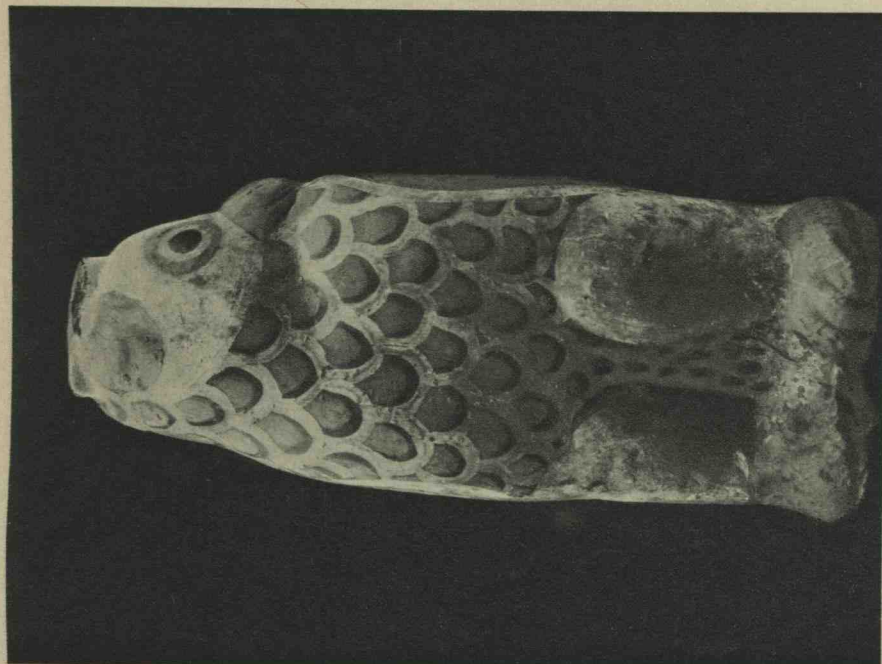


Haut. : 0,15.

Vases en forme de hiboux.  
Terre cuite grise, avec traces de peinture blanche.  
Époque Han (1<sup>re</sup> siècle av. J.-C. - 1<sup>re</sup> siècle ap. J.-C.).  
(Musée Cernuschi, Paris.)



Haut. : 0,35.



Vase en forme de hibou.  
Terre cuite noire, peinture rouge, noire et bleu pâle.  
Époque Han (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.).  
(Musée Cernuschi, Paris.)



Haut. : 0,23.

Buste d'homme  
Terre cuite noire, peinture blanche.  
Époque Han (1<sup>er</sup> siècle av. J.-C. - 1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C.).  
(Collection Ch. d'Ardenne de Tizac, Paris.)



Haut : 0,62.

Cheval.

Terre cuite noire, avec traces de peinture rouge, noire et blanche.  
Époque Han (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.).

(Musée Cernuschi, Paris.)



Long. : 0,18

Tête de cheval.

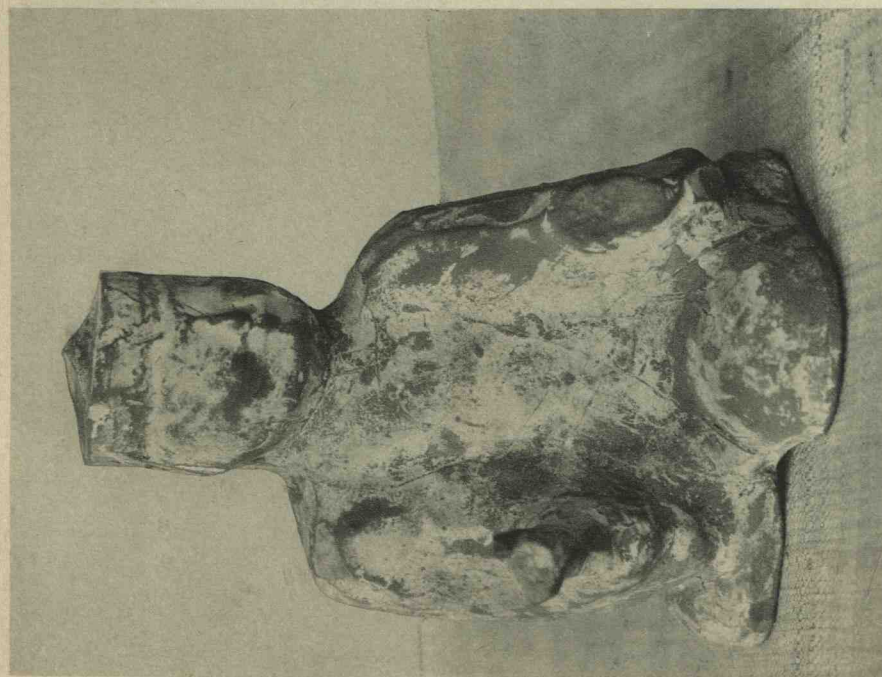
Terre cuite noire, avec traces de peinture blanche et rouge.  
Époque Han (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.).

(Musée Cernuschi, Paris.)



Haut. : 0,75.

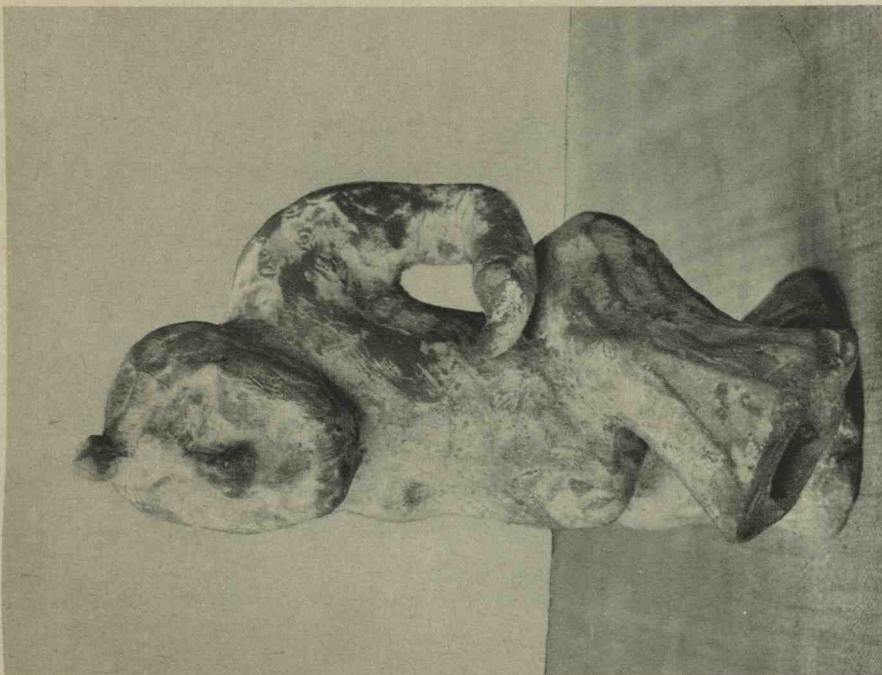
Personnage debout.  
Terre cuite noire, peinture blanche.  
Époque Han (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. - I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C.).  
(Collection Michel Calmann, Paris.)



Haut : 0,11.

Conteur.

Terre cuite noire, peinture blanche.  
Époque Han (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.).  
(Musée Cernuschi, Paris.)



Haut : 0,14.

Nain dansant.



Haut : 0,23.



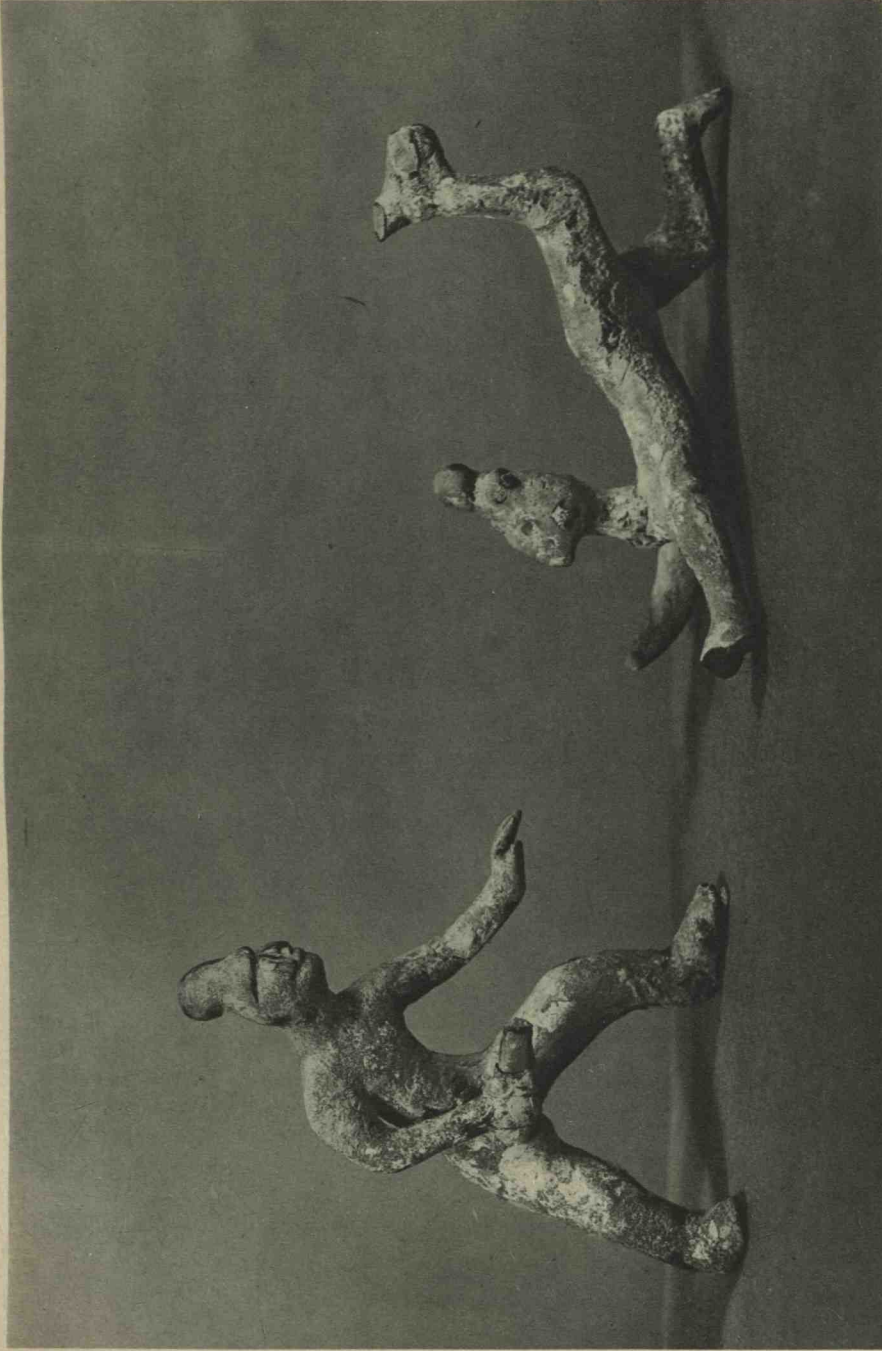
Haut : 0,24.



Haut : 0,21.

Chiens.

Terre cuite rouge, avec traces de peinture blanche et rouge.  
Époque Han (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.).  
(Musée Cernuschi, Paris.)



Haut. et long. . 0,12.

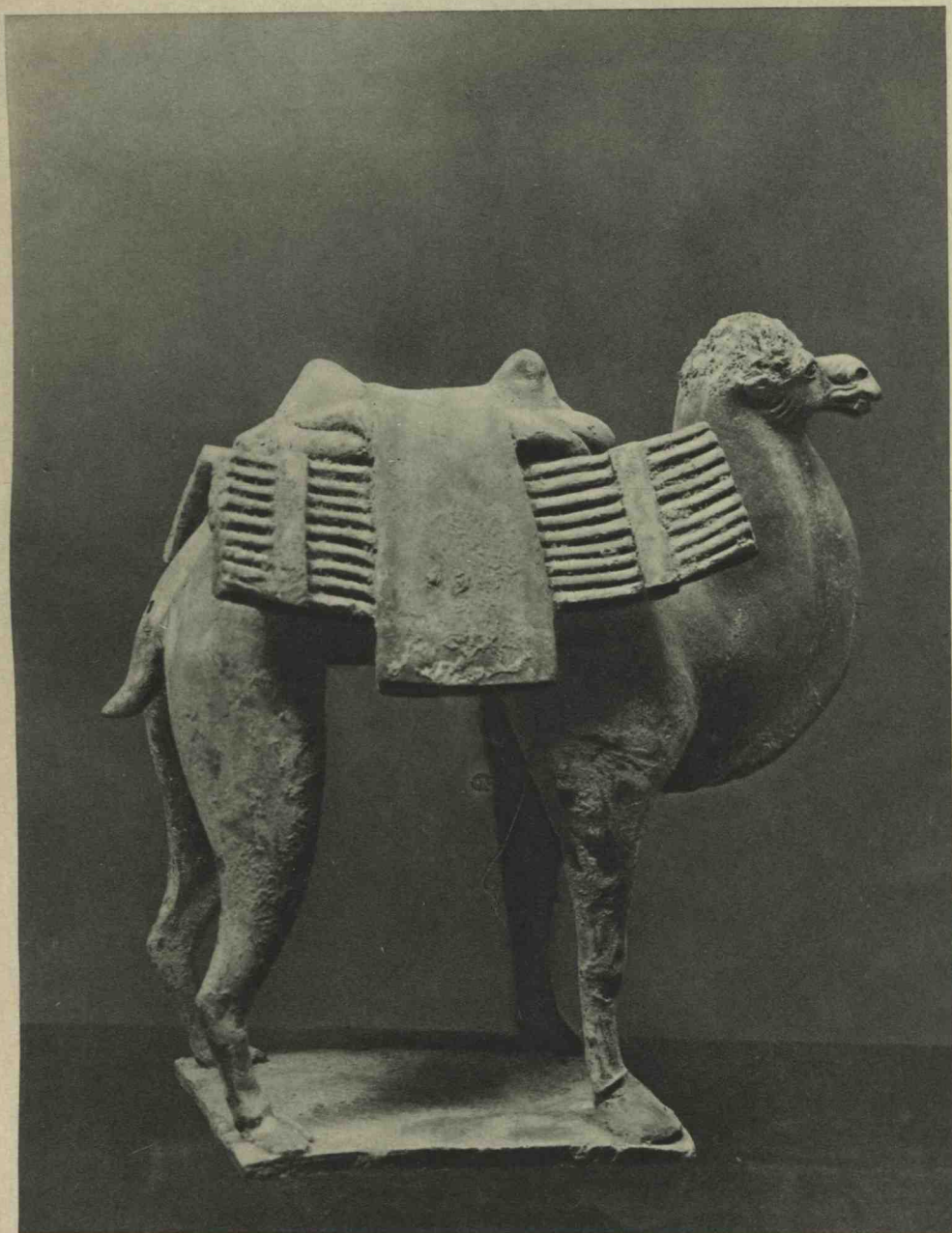
Lutteurs ou acrobates.  
Argile noire, peinture blanche.  
Époque Han (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.).  
(Collection Raufast, Paris.)





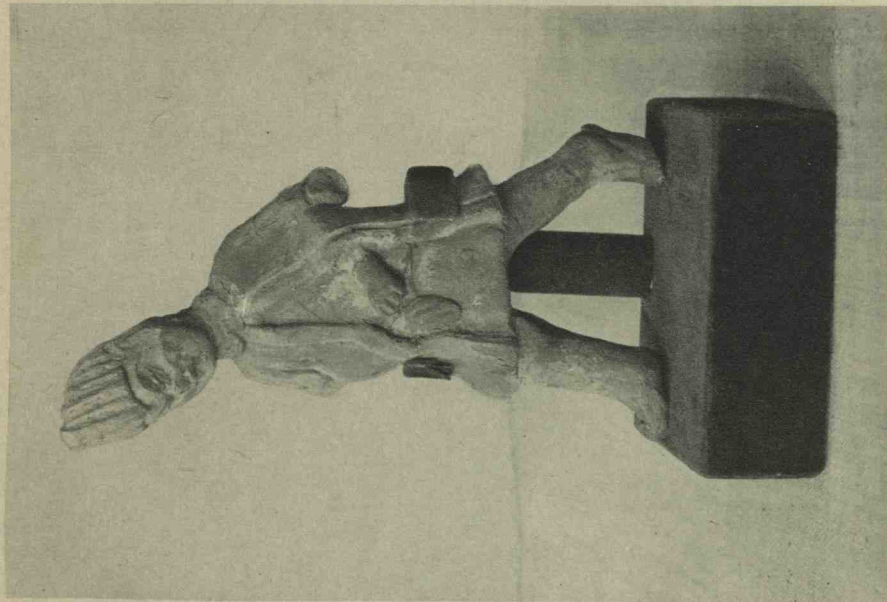
Haut. : 0,25.

Cheval sellé.  
Terre cuite noire, peinture blanche.  
Époque Wei (v<sup>e</sup> siècle).  
(Collection Ch. d'Ardenne de Tizac, Paris.)



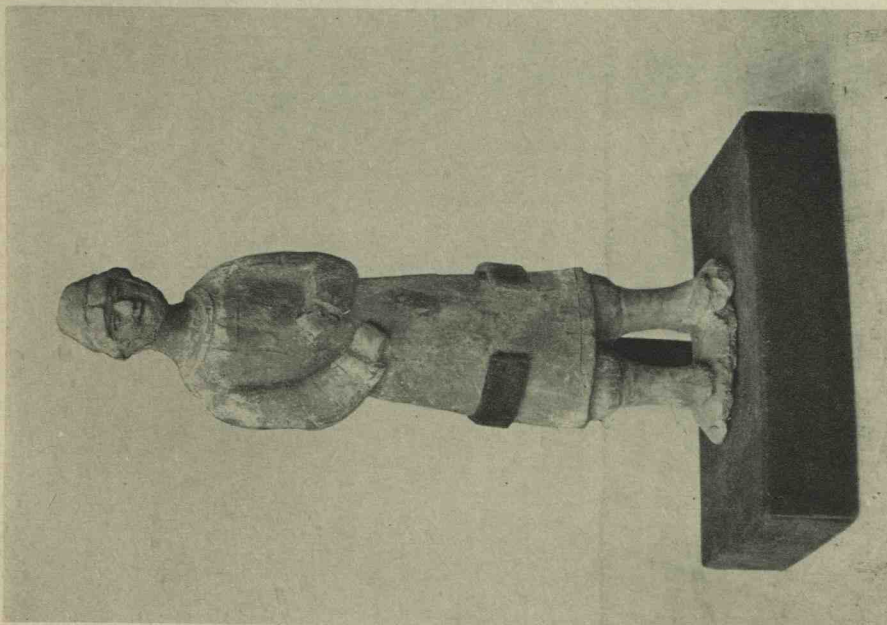
Haut. : 0,22.

Chameau bâti.  
Terre cuite noire, peinture blanche.  
Époque Wei (ve siècle).  
(Collection Wannieck, Paris.)



Haut. : 0,16.

Personnage d'Asie centrale.  
Terre cuite noire, peinture rouge et blanche.  
Époque Wei (ve siècle).  
(Musée Cernuschi, Paris.)



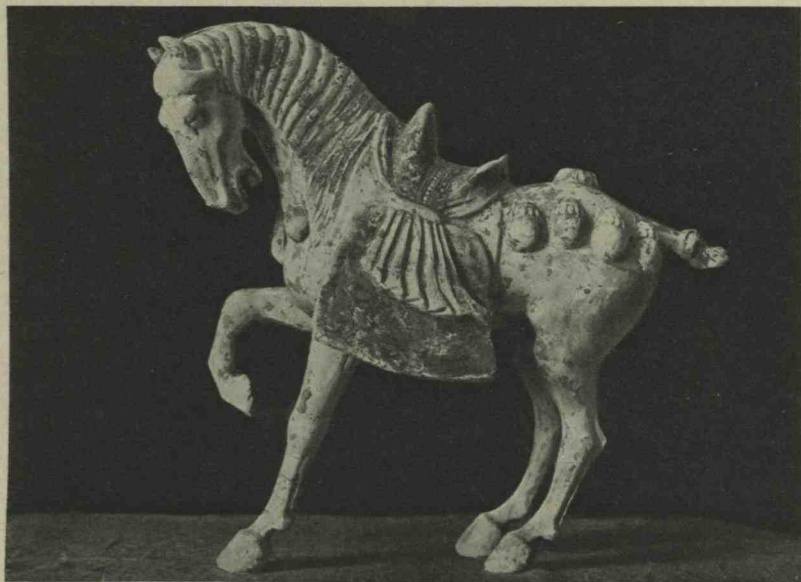
Haut. : 0,20.

Personnage d'Asie centrale.  
Terre cuite noire, avec traces de peinture blanche.  
Époque Wei (ve siècle).  
(Musée Cernuschi, Paris.)



Haut. : 0,23

Personnage accroupi.  
Argile noire.  
Époque Wei (v<sup>e</sup> siècle).  
(Collection Michel Calmann, Paris.)



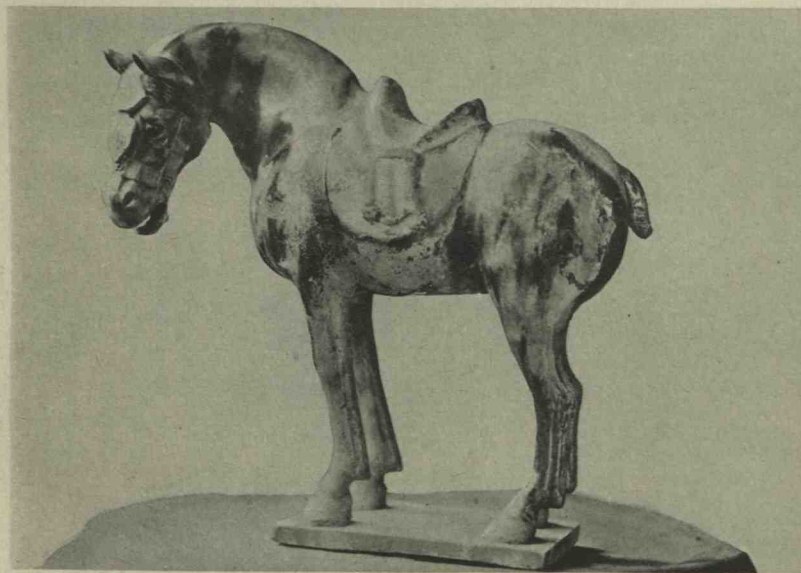
Haut. : 0,42.

Cheval sellé.

Terre cuite blanche, avec traces de peinture rouge.

Époque T'ang (vii<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles).

(Ancienne collection Jean Sauphar, Paris.)



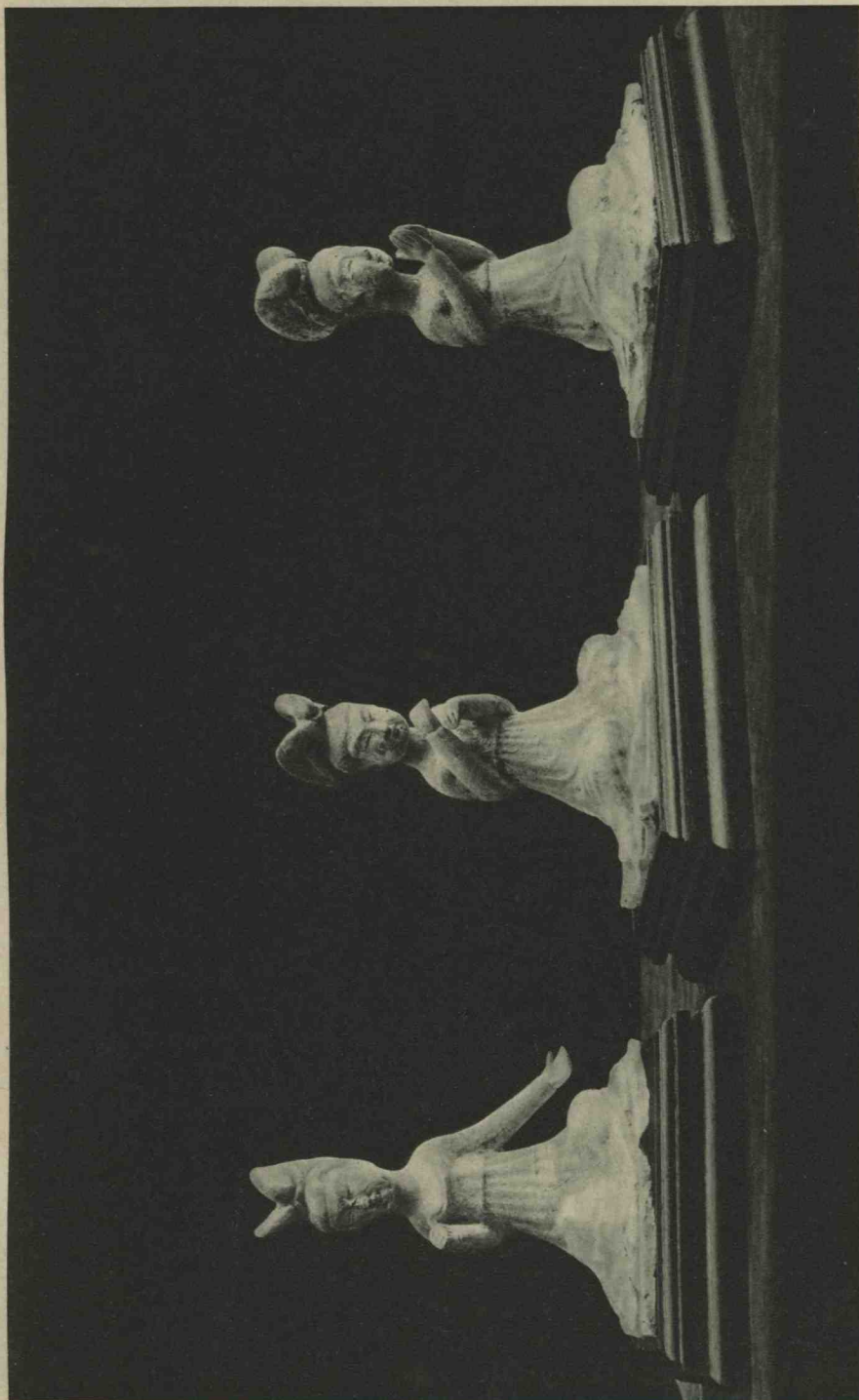
Haut. 0,20.

Cheval sellé.

Terre cuite blanche, émail bleu.

Époque T'ang (vii<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles).

(Collection Wannieck, Paris.)



Haut. : 0,16

Musiciennes.  
Terre cuite blanche, avec traces de peinture rouge.  
Époque Tang (vii<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles).  
(Musée Cernuschi, Paris.)



Haut : 0,24.

Danceuse.  
Terre cuite blanche polychromée.  
Époque T'ang (vii<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles).  
(Collection Wannick, Paris.)



Haut. : 0,23.

Danseur.  
Terre cuite blanche, peinture rouge.  
Époque T'ang (vii<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles).  
(Musée Cernuschi, Paris.)



Haut. : 0,36.

Acteur.  
Terre cuite rouge, peinture brune.  
Époque T'ang (vii<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles).  
(Musée Cernuschi, Paris.)





Haut. : 0,32, 0,23, 0,30.

Groupe de femmes.  
Terre cuite blanche, avec traces de peinture rouge.  
Époque T'ang (vii<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles).  
(Musée Cernuschi, Paris.)



Haut. : 0,345.



Femme à double écharpe.  
 Terre cuite blanche, avec traces de peinture rouge.  
 Époque T'ang (VII<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles).  
 (Musée Cernuschi, Paris. Don de MM. Knudsen et Romand.)



Haut. : 0,26

Homme criant.  
Terre cuite blanche, avec traces de peinture rouge  
Époque T'ang (vii<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles).  
(Collection Ch. d'Ardenne de Tizac, Paris.)



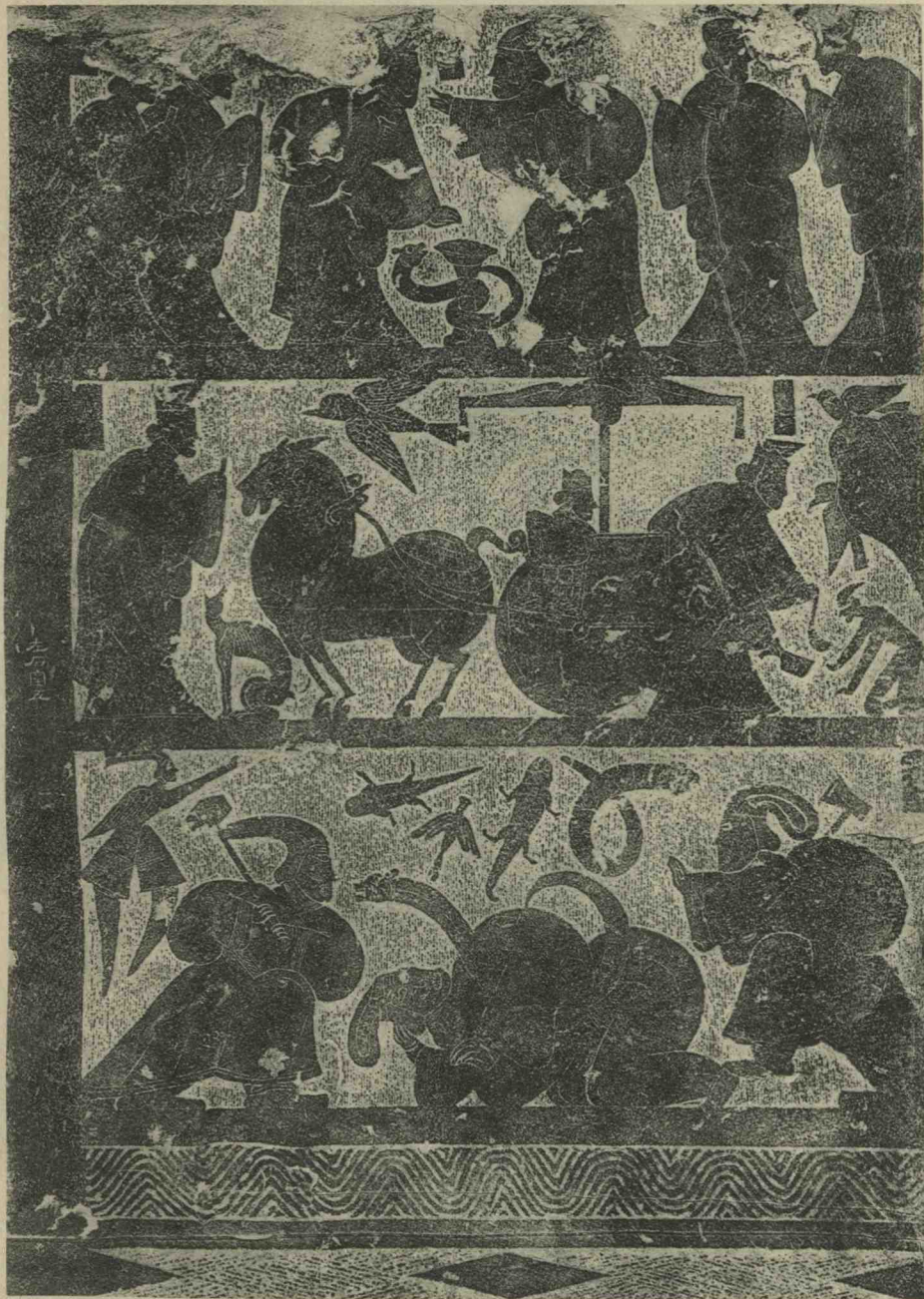
Haut. : 0,26.

Personnage à grand manteau.  
Terre cuite blanche, émail crème.  
Époque T'ang (vii<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles).  
(Musée Cernuschi, Paris.)



Haut. : 0,41.

Personnage assis.  
Porcelaine polychromée.  
Époque Song (xii<sup>e</sup> siècle).  
(Collection Wannieck, Paris.)



Haut. : 0,80.

D'après Chavannes, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*

Sculpture ciselée.

Cinquième pierre des chambrettes de gauche de Wou Leang-ts'eu.  
Époque Han (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.).



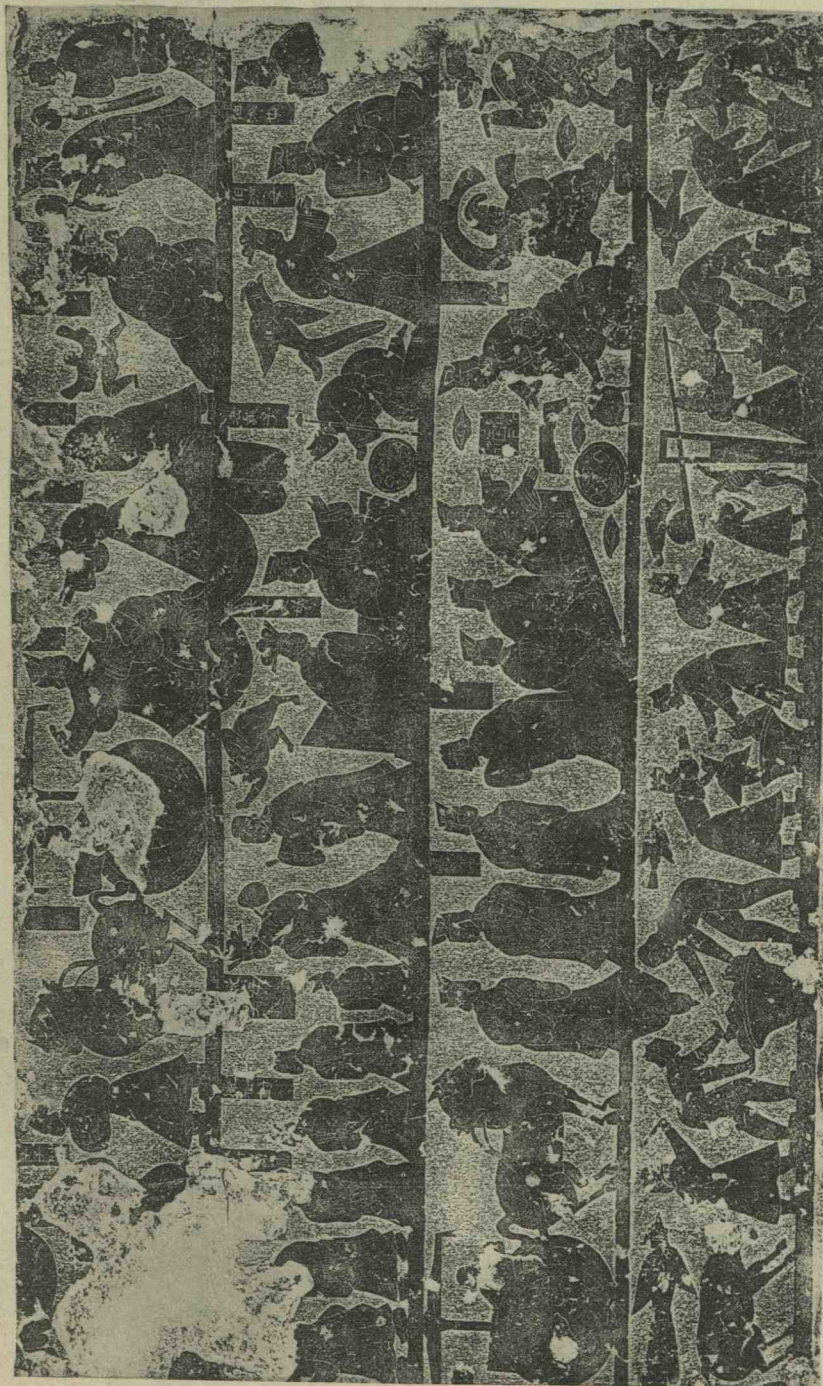
Haut. : 1,50.

Sculpture  
Partie de la paroi orientale  
Époque Han (1<sup>er</sup> siècle av. J.-C.)



D'après Chavannes, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale.*

o t'ang chan.  
siècle ap. J.-C.).



Haut : 0,78.

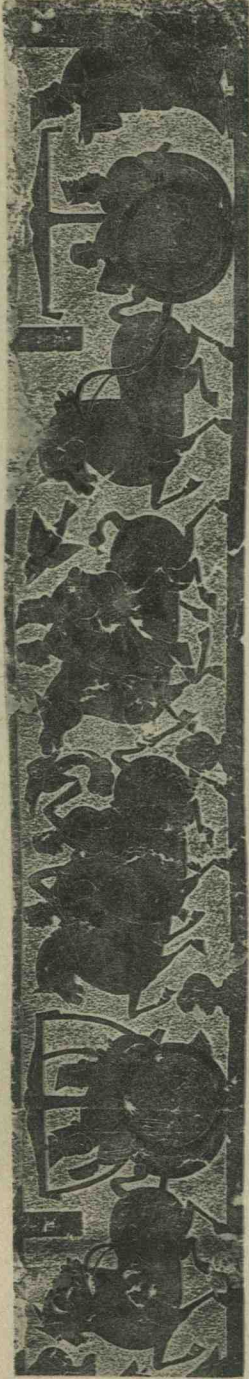
D'après Chavannes, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*.

Sculpture ciselée.

Partie de la septième pierre des chambrettes antérieures de Wou Leang-ts'eu.

Époque Han (1<sup>er</sup> siècle av. J.-C. - 1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C.).

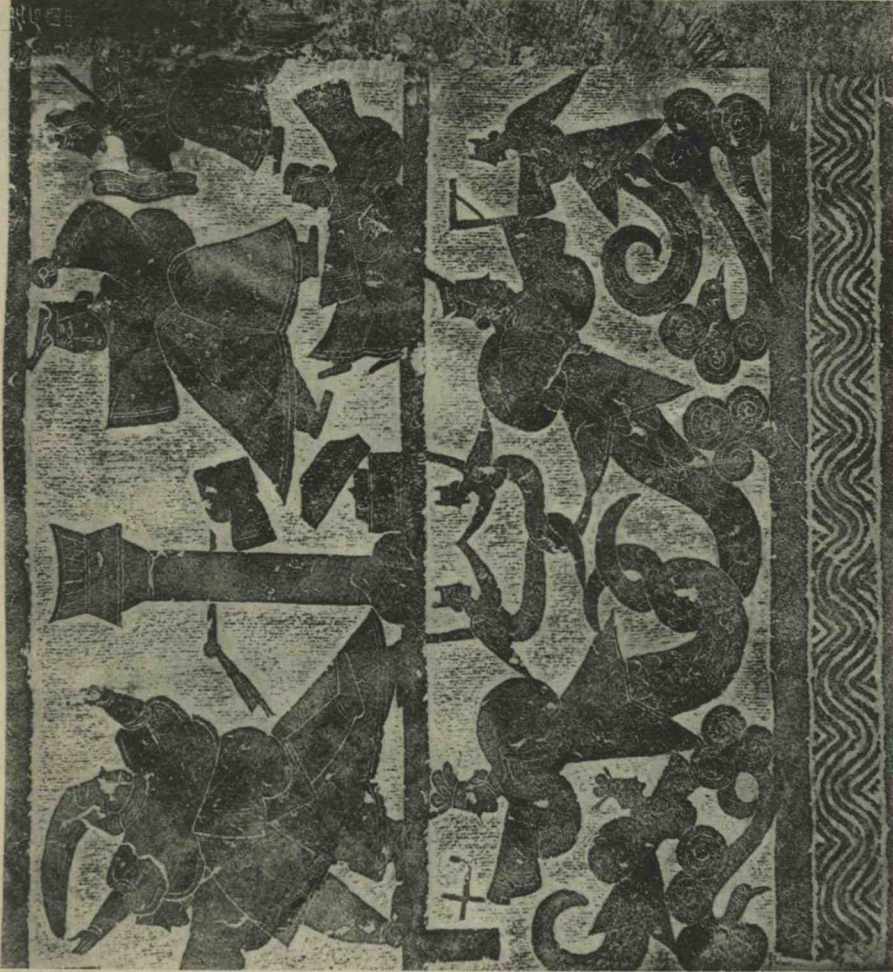




Haut. : 0,32.

D'après Chavannes, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale.*

Sculpture ciselée.  
 Quatrième pierre des chambrettes antérieures de Wou Leang-t's'eu.  
 Époque Han (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.).



Haut. : 0,37.

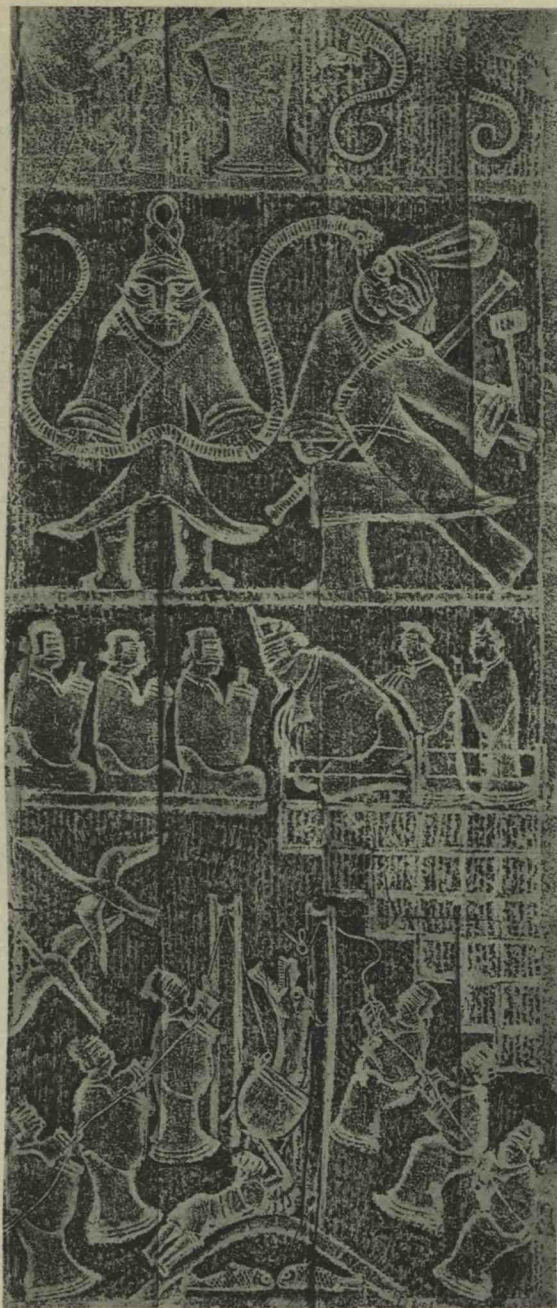
Sculpture ciselée.  
Partie de la quatrième pierre des chambrettes de gauche de Wou Leang-tsi'eu.  
Époque Han (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.).  
(Éstampage du Musée Cernuschi, Paris.)



Haut. : 0,95.

Sculpture ciselée.

Pierre du groupe de Wou Leang-ts'eu  
Époque Han (1<sup>er</sup> siècle av. J.-C. - 1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C.).  
(Éstampage du Musée Cernuschi, Paris.)



Haut. : 0,90.

D'après Chavannes, *Mission archéologique*.

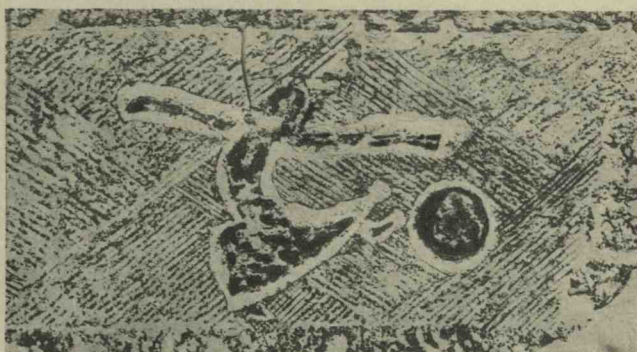
Sculpture ciselée.

Deuxième pierre de Lieou Kia ts'ou en.

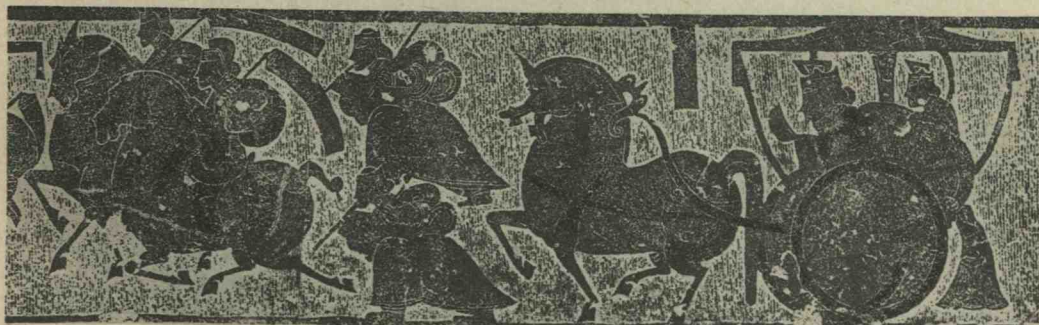
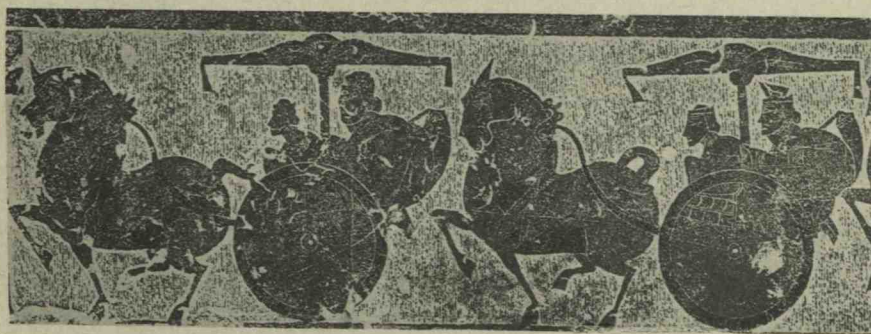
Époque Han (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.).



D'après Chavannes, *Mission archéologique...*  
Sculpture ciselée.  
Partie de la pierre de la porte  
de Chō-yang.  
Époque Han (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.  
III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.)



D'après Chavannes, *Mission archéologique...*  
Sculpture ciselée.  
Partie du bas-relief d'un pilier de la mère de K'ai.  
Époque Han (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.)



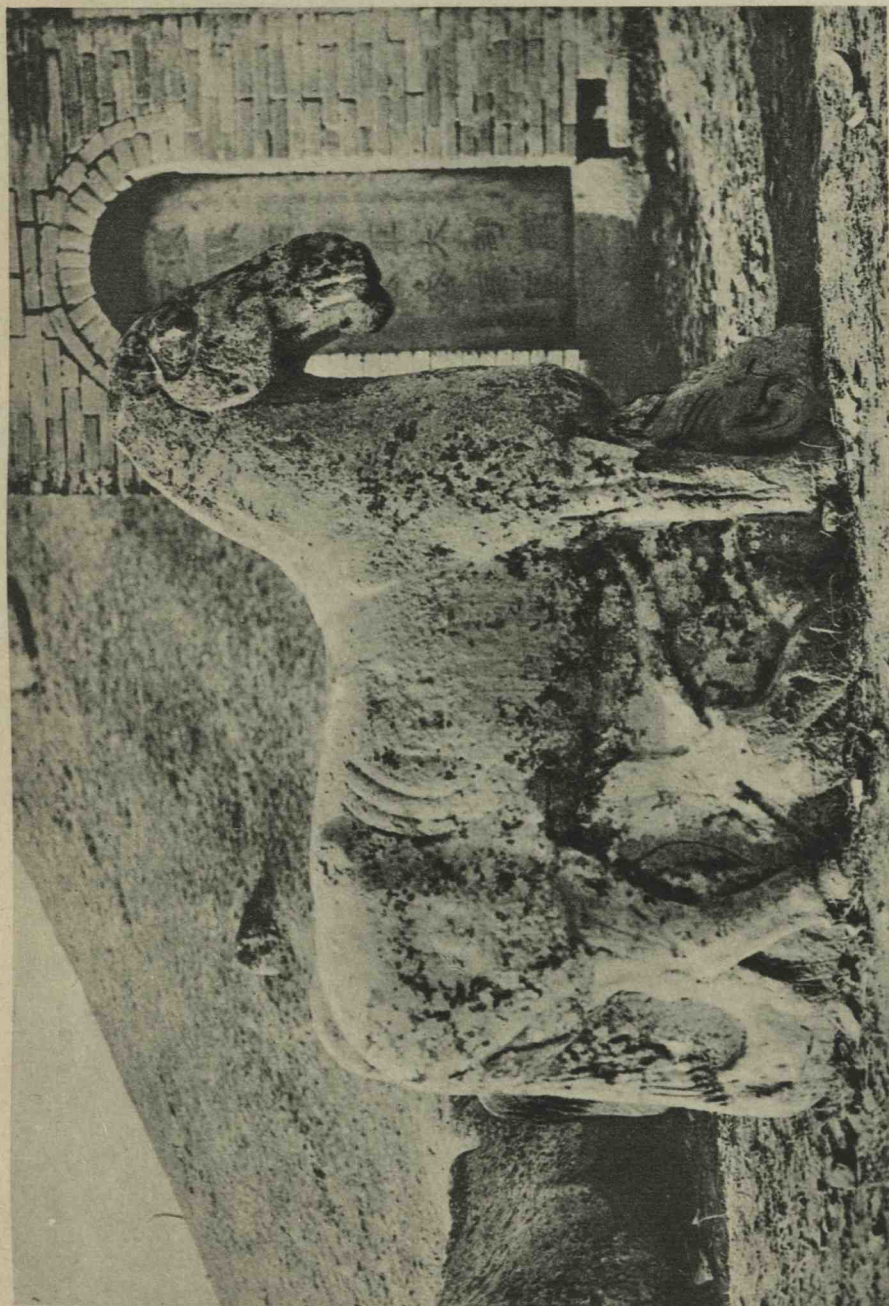
D'après Chavannes, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*

Sculpture ciselée.  
Registre inférieur de la neuvième pierre des chambrettes de gauche de Wou Leang-ts'eu.  
Époque Han (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.)



Haut. : 0,25.

Vase décoré de personnages et d'animaux.  
Bronze.  
Époque Ts'in (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.).  
(Collection Stoclet, Bruxelles.)



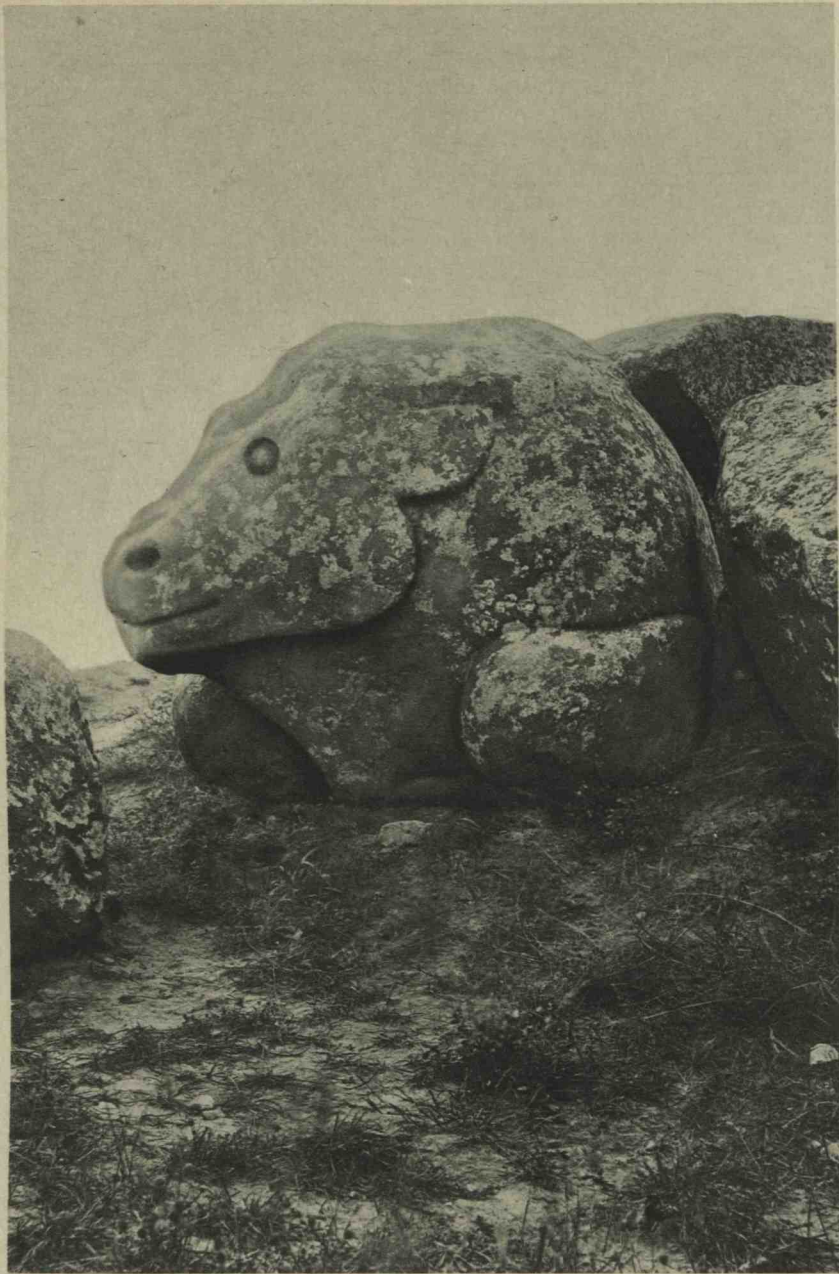
Haut : 1,40.

D'après Segalen-Voisins-Larigue, *Mission archéologique en Chine*.

Cheval dominant un barbare.

Pierre.

Détail du groupe de la sépulture de Houo K'iu-ping (117 av. J.-C.).



Long. : 2,50.

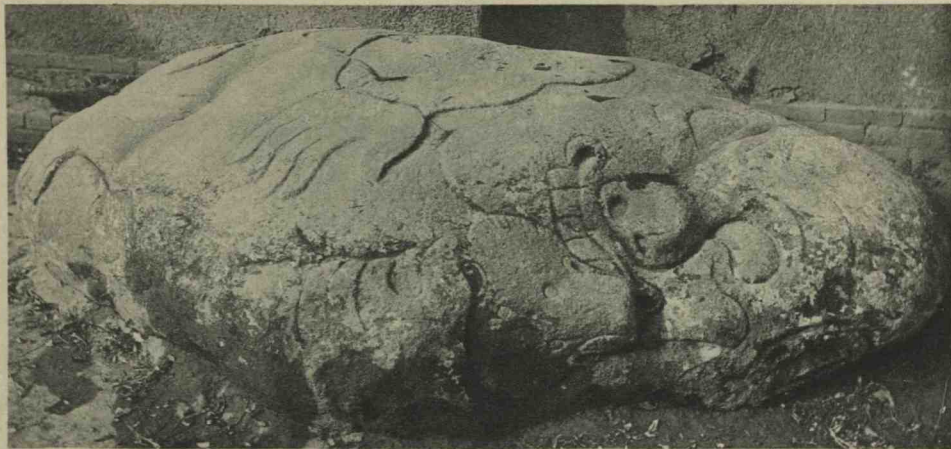
D'après Lartigue, *Au tombeau de Houo K'iu-ping* (*Artibus Asiae*, 1927)

Buffle couché.

Pierre.

Détail du groupe de la sépulture de Houo K'iu-ping (117 av. J.-C.).





Long. : 2,80.

D'après Lartigue, *Au tombeau de Houo K'iu-ping*  
(*Artibus Asiae*, 1927.)

Ogre dévorant un bélér.

Pierre.

Détail du groupe du tombeau de Houo K'iu-ping (117 av. J.-C.).



Haut. : 1,60 environ.



Haut. : 1,60 environ.

D'après Leigh Ashton,  
*Chinese Sculpture*.  
Photographies Sirén.

Figures funéraires, à Teng-Feng (Ho-nan)

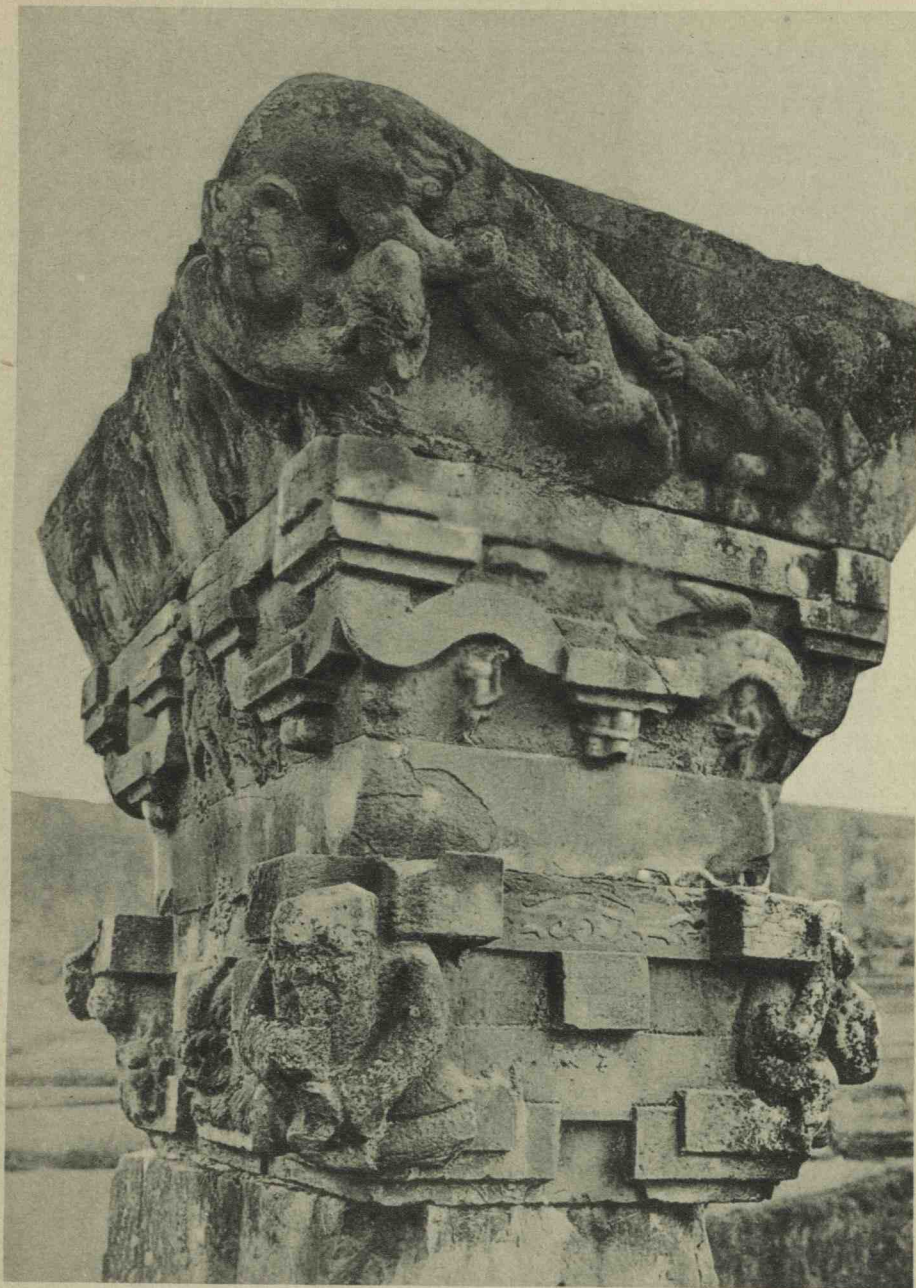
Pierre.

Époque Han (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.).



D'après Segalen-Voisins-Larrigue, *Mission archéologique en Chine*

Lion ailé, à Lou-chan-hien,  
Pierre.  
I<sup>er</sup>-III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.).



D'après Segalen-Voisins-Lartigue. *Mission archéologique en Chine.*

Sommet du pilier sculpté de Tchao-Kia-P'ing.  
Pierre.  
(II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.).



D'après Segalen-Voisins-Lartigue, *Mission archéologique en Chine*.

Oiseau, bas-relief du fût d'un pilier, à K'in-hien,  
Pierre.

(<sup>III</sup> siècle ap. J.-C.).

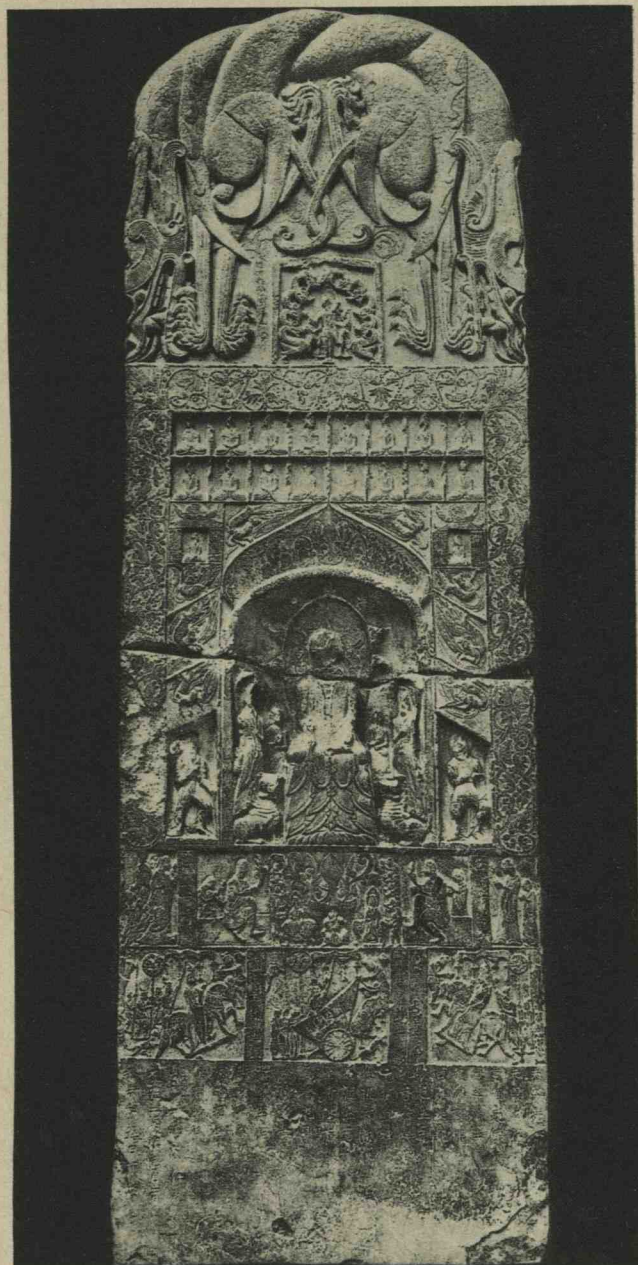


D'après Segalen-Voisins-Lartigue. *Mission archéologique en Chine.*

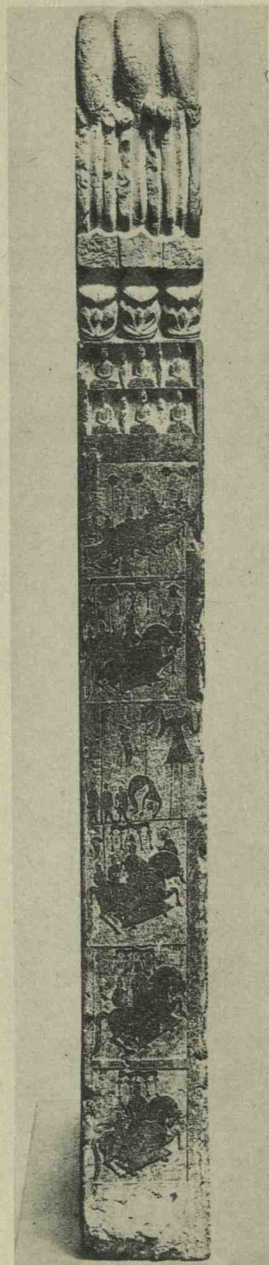
Lion d'une allée funéraire, région de Nankin.

Pierre.

Époque Leang (VI<sup>e</sup> siècle ap J.-C.).

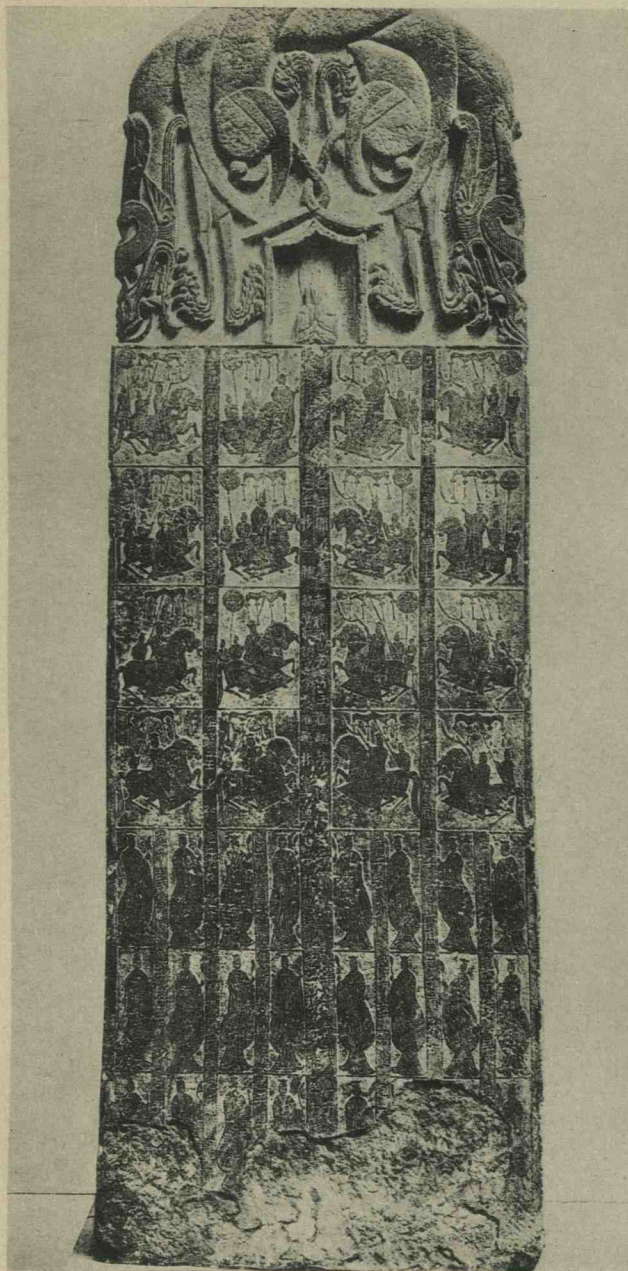


Haut : 1,80.

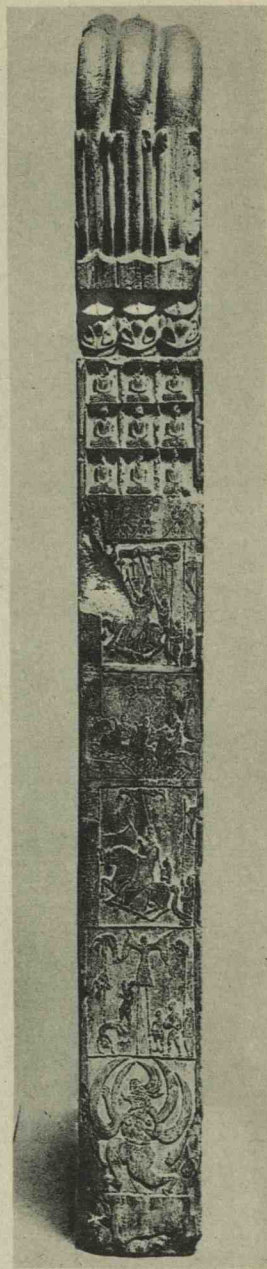


D'après Sirén, *Sculpture chinoise.*

Stèle votive (face et tranche).  
Pierre.  
(Datée 529 ap. J.-C.).  
(Musée de Boston.)



Haut. : 1,80.



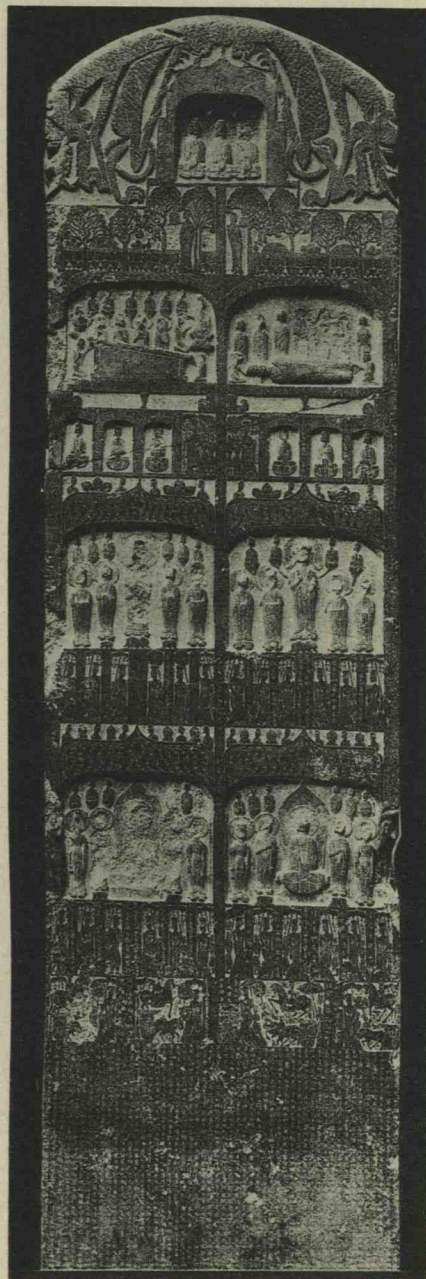
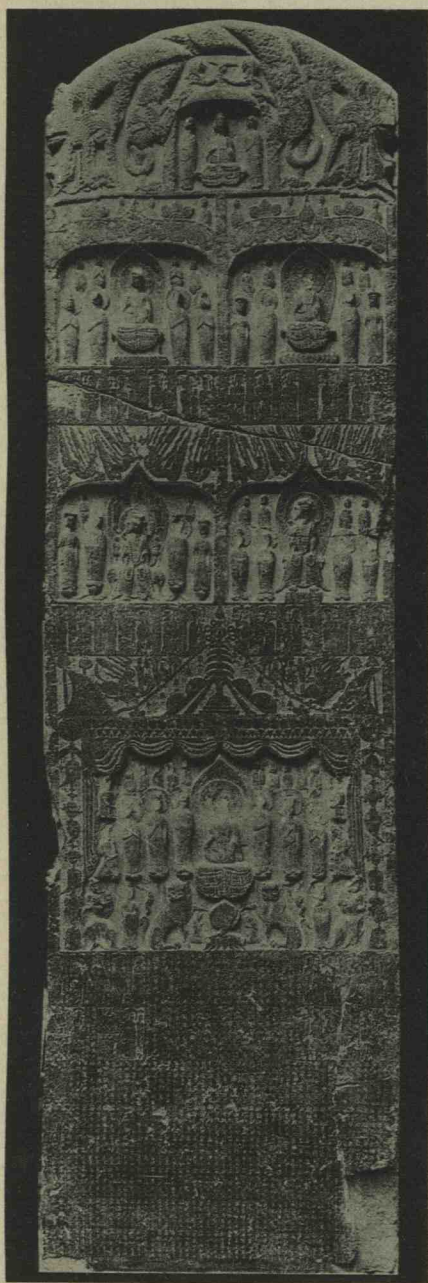
D'après Sirén, *Sculpture chinoise*.

Stèle votive (revers et tranche du monument précédent).

Pierre.

(Datée 529 ap. J.-C.).

(Musée de Boston.)



Haut. : 3,15

Stèle votive monumentale.  
Pierre.

(Datée 55r ap. J.-C.)

(Collection C.-T. Loo, Paris. — Exposée au Musée Cernuschi, Paris.)

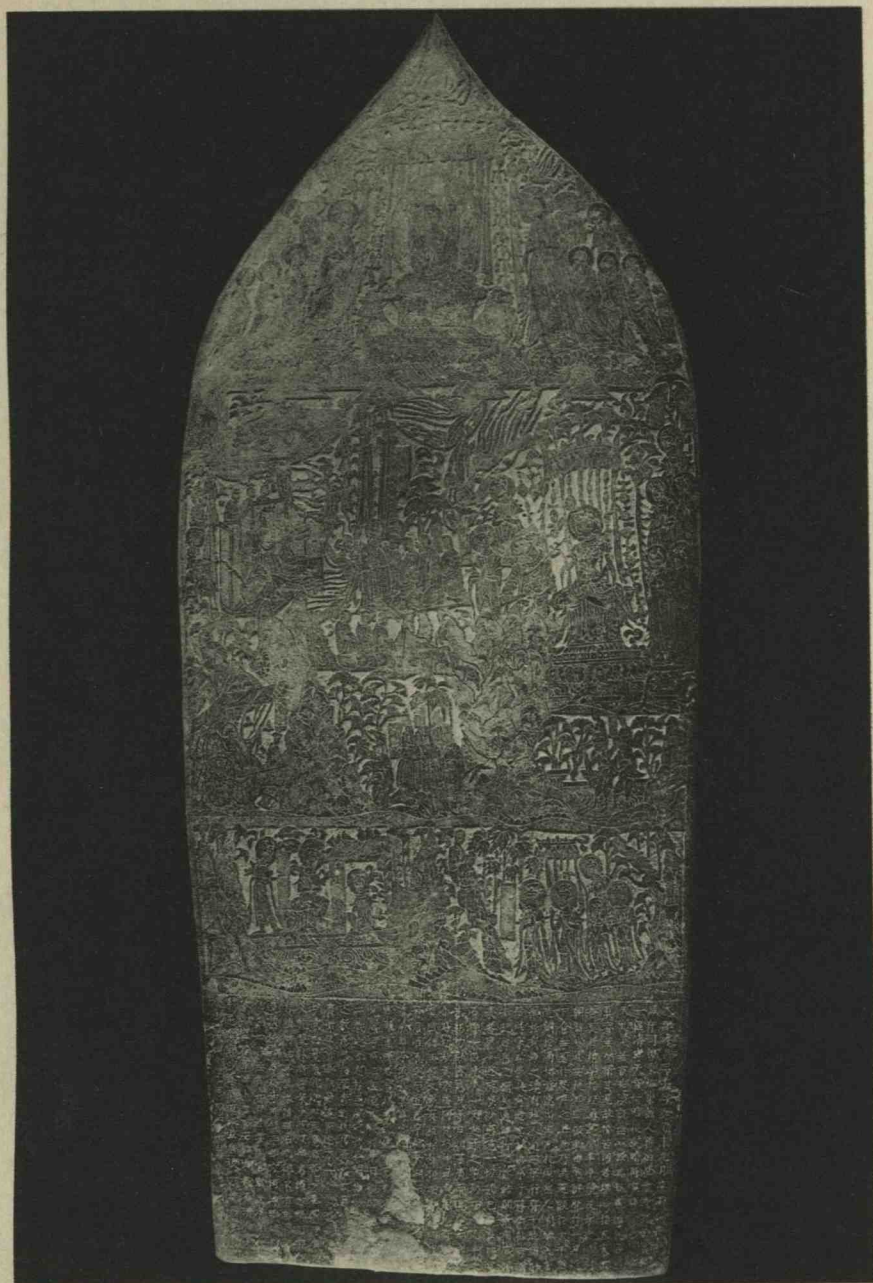




Haut : 1,80.

D'après Sirén, *Sculpture chinoise*.

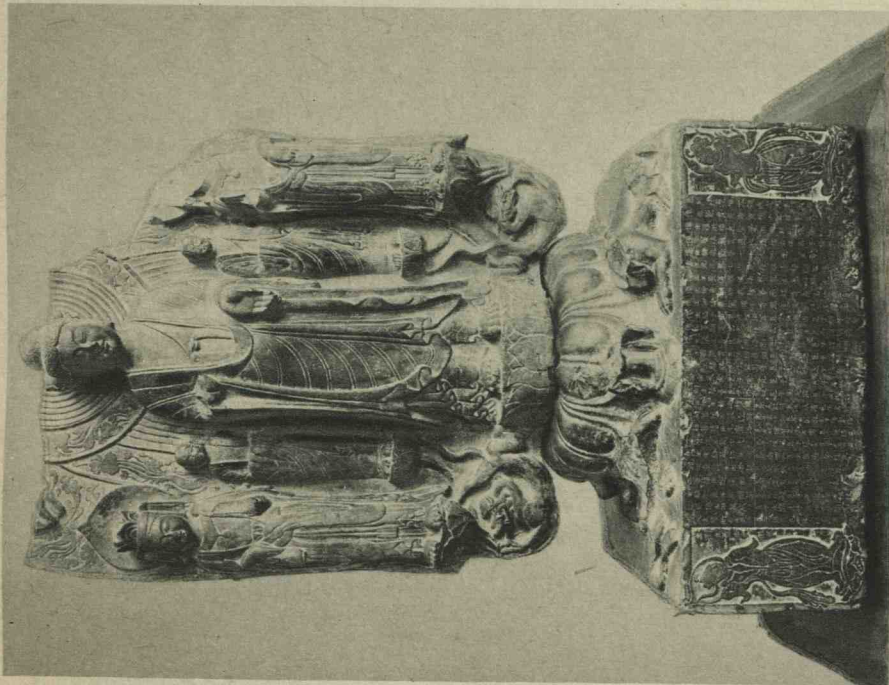
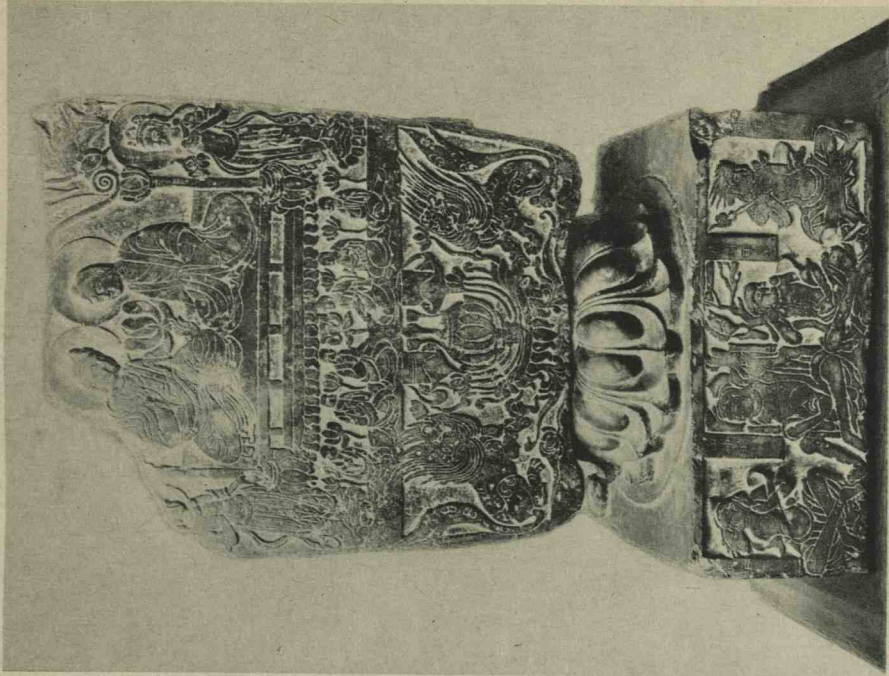
Stèle votive (face).  
Pierre, avec traces de peinture.  
(Datée 527 ap. J.-C.).  
(Collection C.-T. Loo, Paris.)



Haut. : 1,80.

D'après Sirén, *Sculpture chinoise*.

Stèle votive (revers du monument précédent).  
Pierre, avec traces de peinture.  
(Datée 527 ap. J.-C.).  
(Collection C.-T. Loo, Paris.)



Haut : 1,43.

Stèle monumentale (face et revers),  
Pierre.

(Datée 543 ap. J.-C.).

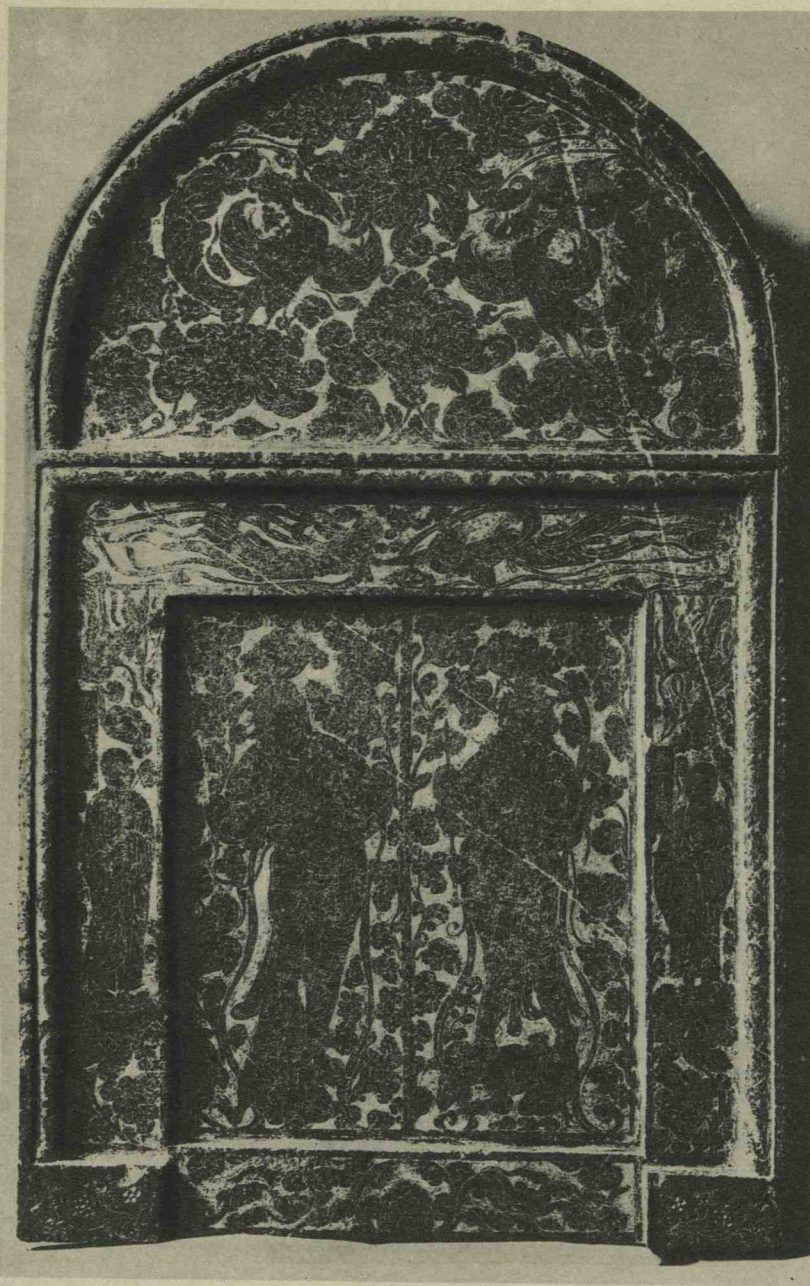
(Ancienne collection Goloubew. — Exposée en 1913 au Musée Cernuschi, Paris.)



Haut. : 0.85.

D'après Sirén, *Sculpture chinoise*.

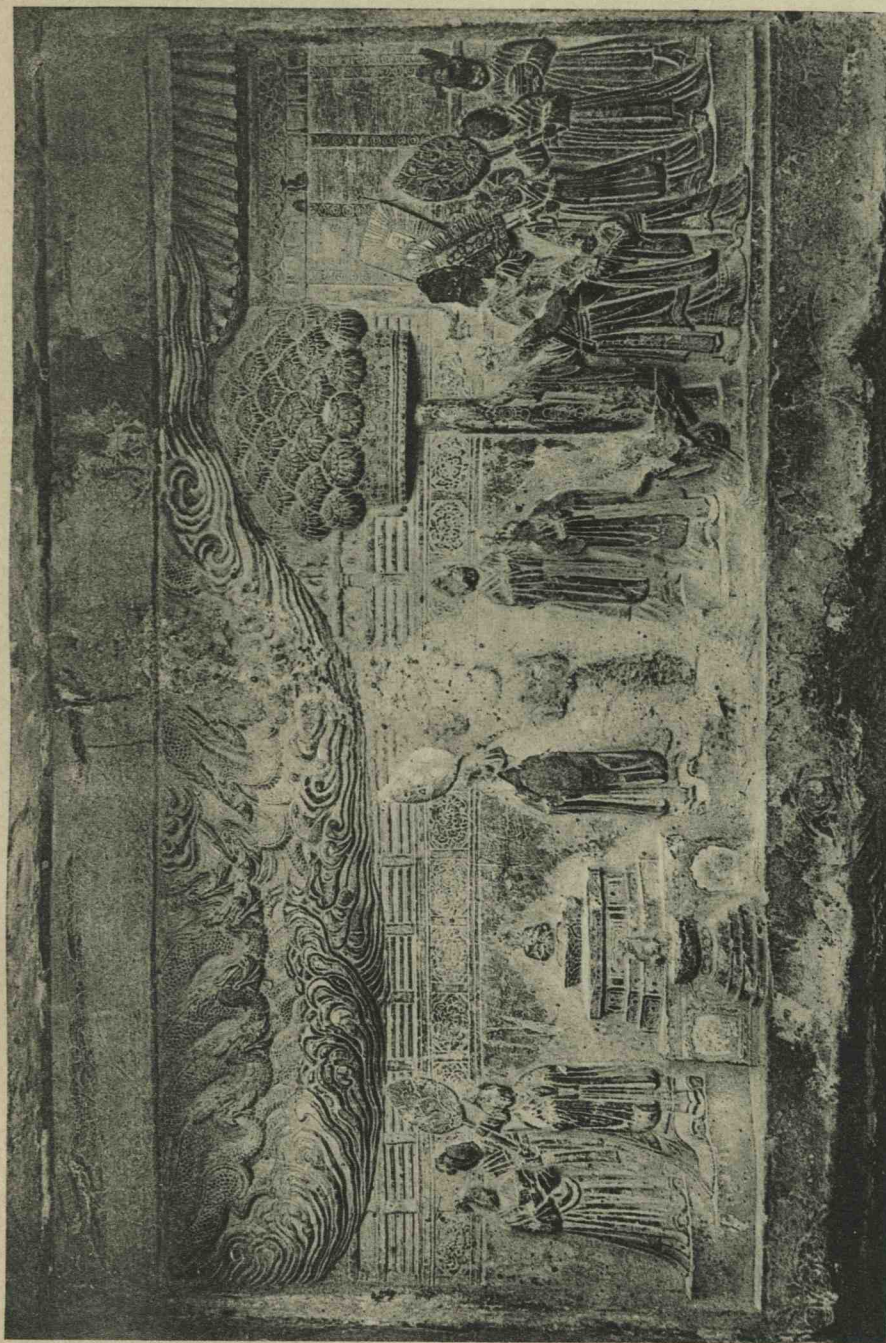
Fragment d'un tympan.  
Pierre.  
Époque T'ang (viii<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles).  
(Musée de Boston.)



Haut. : 1,50.

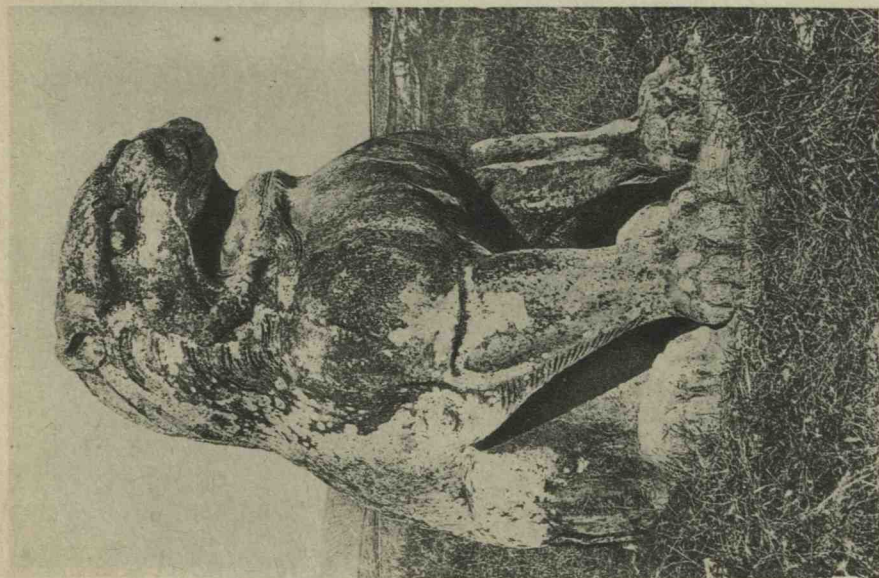
D'après Siren, *Sculpture chinoise.*

Panneau d'une tombe.  
Pierre.  
(VII<sup>e</sup> ou VIII<sup>e</sup> siècle).  
(Metropolitan Museum, New-York.)

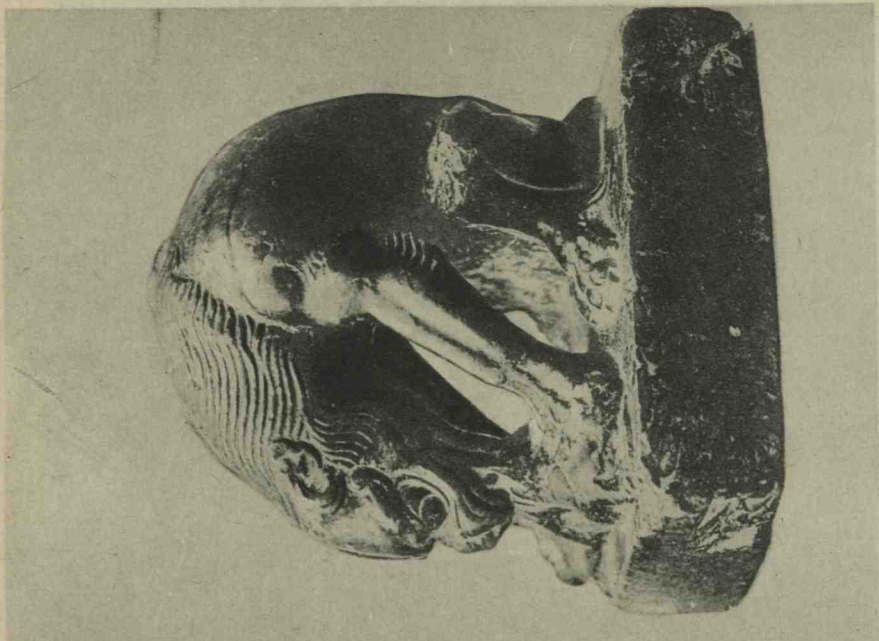


D'après Sirén, *Sculpture chinoise*.

Bas-relief de la pagode du K'i Hia sseu.  
Pierre.  
(<sup>xe</sup> siècle).



Lion gardien d'une sépulture impériale,  
à Ts'ong Ling (Chan-si).  
Pierre.  
(Début du ix<sup>e</sup> siècle).



Haut : 0,15.  
D'après Sirén, *Sculpture chinoise*.

Lion déchirant un mouton.  
Pierre.  
Époque T'ang (vii<sup>e</sup>-ix<sup>e</sup> siècles).  
(Musée du Louvre, Paris.)



Haut : 1,85.

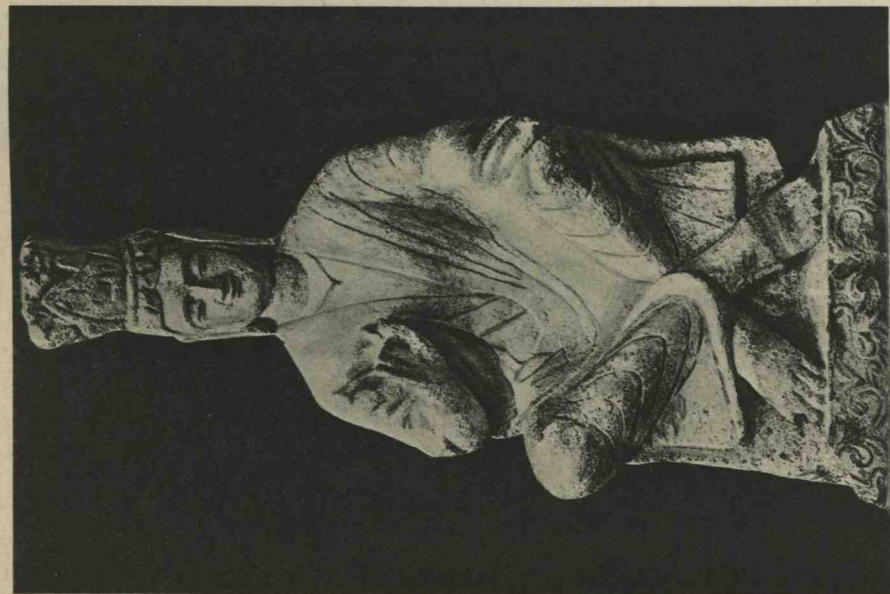
Statue monumentale de Bodhisattva.

Pierre.

(v<sup>e</sup> siècle).

Ancienne collection Worch. (Exposée en 1913 au Musée Cernuschi. Actuellement au Musée de Boston.)



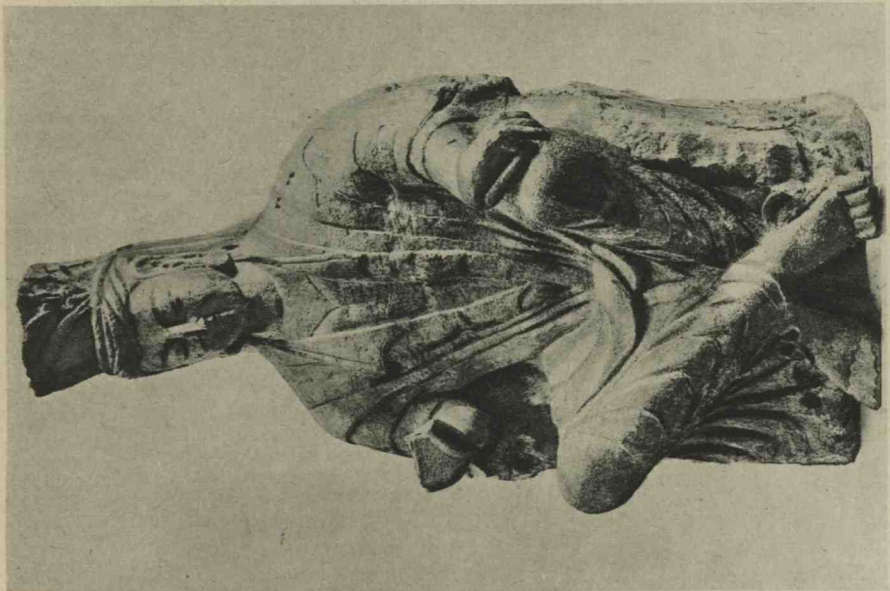


Haut. : 1,50

D'après Sirén, *Sculpture chinoise*.

Bodhisattva.  
Pierre.  
(ve siècle).

(Musée Cernuschi, Paris. — Don Wannick.)



Haut. : 1,43.

D'après Sirén, *Sculpture chinoise*.

Bodhisattva.  
Pierre.  
(ve siècle).

(Metropolitan Museum, New-York.)



Haut. : 0,60.

D'après Sirén, *Sculpture chinoise*.

Bodhisattva.  
Pierre, avec traces de peinture.  
(*ve siècle*)  
(Collection Hayasaki, Tokio.)



Haut. : 0.88.

D'après Siren, *Sculpture chinoise.*

Bodhisattva.  
Pierre, avec traces de dorure et de peinture.  
(vii<sup>e</sup> siècle).

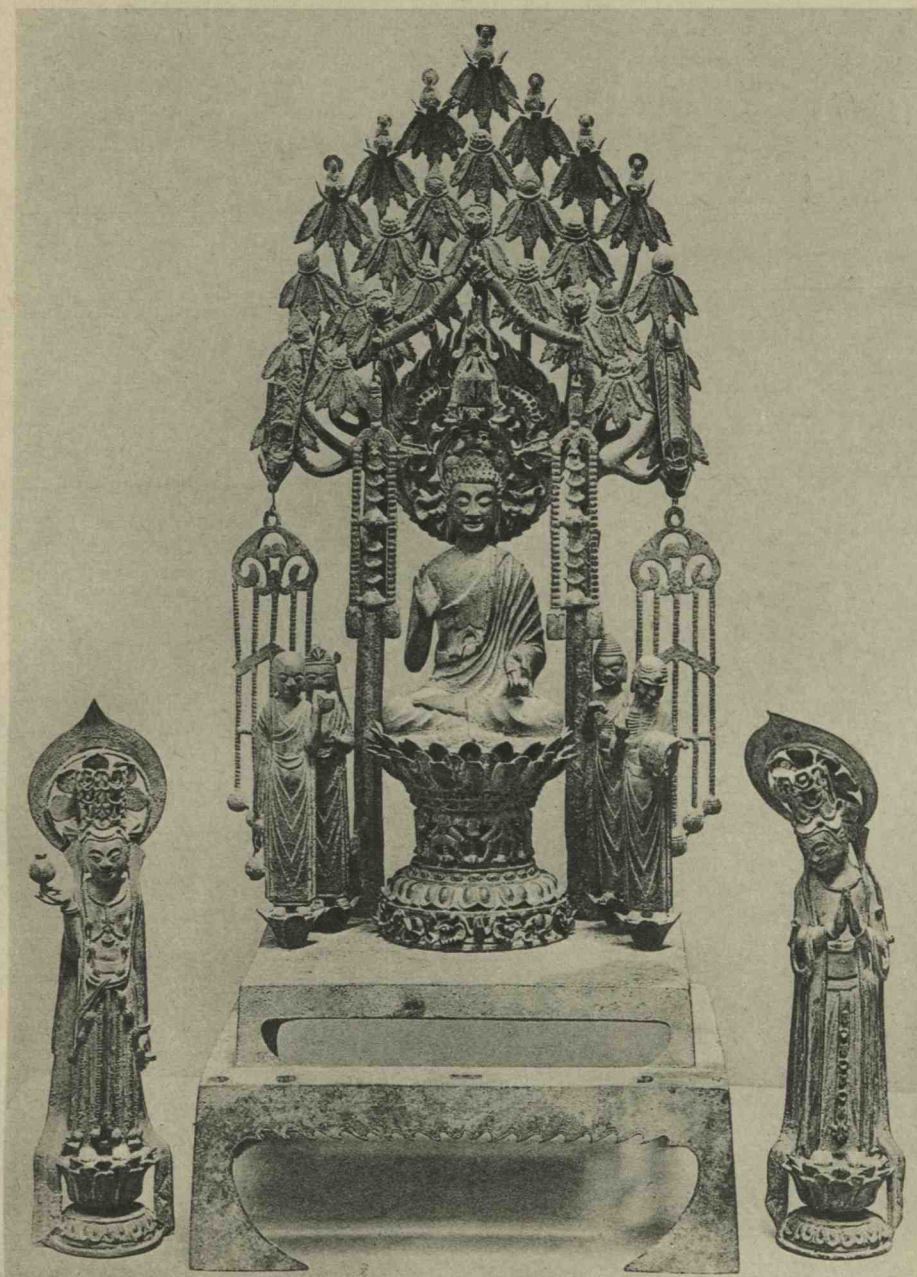
(Freer Gallery, Washington.)



Haut. : 0,32.

Tête de Bodhisattva.  
Pierre.  
(Vers le VI<sup>e</sup> siècle).

(Ancienne collection Doucet. — Exposée en 1913 au Musée Cernuschi.)



Haut. : 0.60.

D'après Sirén, *Sculpture chinoise*.

Autel bouddhique  
Bronze à patine vert grisâtre.  
(Daté 593 ap. J.-C.).

(Ancienne collection Touan Fang, Actuellement au Musée de Boston.)



Haut. : 0.26.

Autel bouddhique.

Bronze doré

(Daté 518 ap. J.-C.).

[Ancienne collection Peytel. — Exposé en 1913 au Musée Cernuschi.]



Haut. : 2 m. environ.

Statue monumentale.

Pierre.

Époque T'ang (vii<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles).

(Ancienne collection Worch. — Exposée en 1913 au Musée Cernuschi.)



Haut. : 0,48.

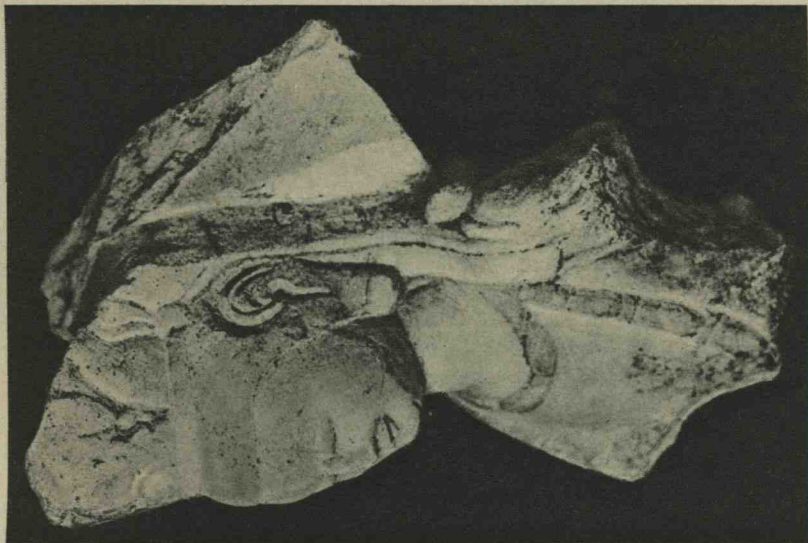
D'après Sirén, *Sculpture chinoise*.

Bodhisattva.  
Pierre.  
(Grotte 14 du T'ien Long Chan).  
Epoque T'ang (vii<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles).





Tête d'un personnage bouddhique.  
Pierre.  
(Grotte 18 de Yun Kang).  
(ve siècle).



Haut : 0,20.  
D'après Sirén, *Sculpture chinoise*.

Buste de Bodhisattva.  
Marbre blanc, avec traces de peinture.  
(vie siècle ?)  
(Ancienne collection Sirén.)



Haut : 0.25.



Haut : 0.26.



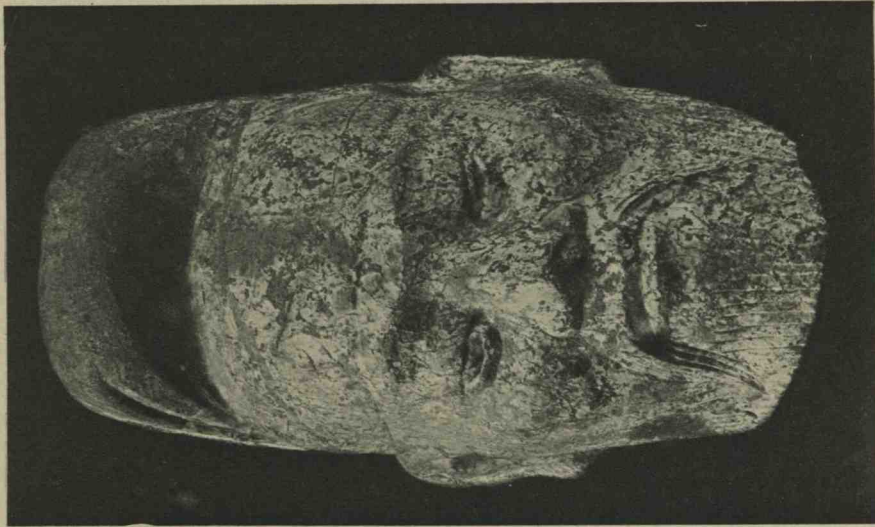
Haut : 0.25.

Têtes de Lohans.  
Pierre.  
Époque T'ang (vii<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles).  
(Musée Cernuschi, Paris.)



Haut. : 0,43.

Tête d'une divinité taoïque.  
Marbre blanc.  
(viii<sup>e</sup> siècle).  
(Musée de Philadelphie.)



Haut. : 0,15.

D'après Siréh, *Sculpture chinoise*.

Tête d'une divinité taoïque.  
Pierre.  
(viii<sup>e</sup> siècle).  
(Musée Cernuschi, Paris.)



Haut. : 0.48

D'après Sirén, *Sculpture chinoise.*

Bodhisattva.  
Pierre polychromée.  
Époque Song (xii<sup>e</sup> siècle).  
(Collection Eumorfopoulos, Londres.)



Haut : 1,80.

Kouan-Yin.  
Bois polychromé.  
Époque Song (xii<sup>e</sup> siècle).  
[Ancienne collection Jean Sauphar, Paris.]

VERIFICATI  
2007

BIBLIOTECA  
CENTRALA  
UNIVERSITARA  
BUCURESTI