

---

*Art et archéologie de la Chine pré-impériale*

## Art et archéologie de la Chine pré-impériale

Alain Thote

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1996>

DOI : [10.4000/ashp.1996](https://doi.org/10.4000/ashp.1996)

ISSN : 1969-6310

### Éditeur

École pratique des hautes études. Section des sciences historiques et philologiques

### Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2017

Pagination : 319-325

ISSN : 0766-0677

### Référence électronique

Alain Thote, « Art et archéologie de la Chine pré-impériale », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 148 | 2017, mis en ligne le 04 octobre 2017, consulté le 26 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1996> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.1996>

---

## ART ET ARCHÉOLOGIE DE LA CHINE PRÉ-IMPÉRIALE

Directeur d'études : M. Alain THOTE,  
correspondant de l'Institut

Programme de l'année 2015-2016 : I. *L'animal dans l'art chinois ancien : sources iconographiques et modes de représentation.* — II. *Des Shang aux Zhou occidentaux (env. 1050-771 av. J.-C.) : essai de synthèse.* — III. *Actualité des recherches archéologiques en Chine.*

I. Le thème de l'animal dans l'art de la Chine ancienne est trop vaste pour être traité en quelques séances. Aussi avons-nous limité notre investigation à la période d'Anyang (env. 1300-1050 av. J.-C.) et à celle du début des Zhou occidentaux (env. 1050-771 av. J.-C.). La définition des cinq styles par Max Loehr dans son analyse des bronzes Shang demeure valable aujourd'hui, même s'il convient de la nuancer<sup>1</sup>. Leur chronologie permet de comprendre comment le bestiaire Shang s'est enrichi au fil du temps, et plus particulièrement à partir du XIII<sup>e</sup> s. av. J.-C. Tout en nous concentrant d'abord sur la floraison d'images qu'apportent les bronzes rituels au cours de la période d'Anyang, nous avons analysé la composition du décor des vases. Celui-ci, dans sa complexité, répond à des principes simples : 1. une organisation en registres superposés, 2. un recours à la symétrie axiale, de part et d'autre d'un axe vertical, 3. une couverture intégrale de la surface ou des registres par juxtaposition des motifs, sans aucune interaction entre eux, 4. une présence fréquente d'arêtes verticales aussi bien sur le corps du vase que sur son couvercle, arêtes qui renforcent les effets de symétrie dans la composition du décor.

Ni la fourrure des quadrupèdes, ni le plumage des oiseaux ne sont figurés. Du point de vue stylistique, la surface tout entière du corps des animaux, qu'ils soient imaginaires ou qu'ils existent dans la nature, s'enrichit en général d'un décor de volutes ou d'autres motifs sans rapport avec ce qu'on observerait dans la réalité. Les artistes bronziers ne cherchent pas à imiter la nature, mais la transforment, lui donnant ainsi une autre essence en même temps qu'une organisation définie par le cadre strict de la composition.

Parallèlement au décor des bronzes rituels, il existe un autre système d'images, celui des emblèmes de lignage, qui recourt à des conventions de représentation complètement différentes et comprend selon les cas des figures humaines saisies dans un mouvement, des animaux et des objets combinés ensemble. Les animaux y sont figurés d'une façon naturelle et simple, dans des proportions justes, et sans détails superflus. Ce sont pourtant les mêmes artisans qui ont conçu et utilisé les deux systèmes de représentation, puisque les motifs zoomorphes comme les emblèmes apparaissent conjointement sur les mêmes objets. Cependant, ils ne se trouvent pas au

1. Max Loehr, « The Bronzes Styles of the Anyang Period », *The Archives of the Chinese Society of America*, p. 42-53.

même endroit – les emblèmes sont placés sur la paroi intérieure des vases dans la plupart des cas et leur présence est discrète.

La forme des vases conditionne très souvent leur décor, mais les artistes semblent avoir joui d'une plus grande liberté de création dans la réalisation de formes complexes comme les verseuses *gong* 觥 et *he* 盃, comme les vases *zun* 尊 figurant un animal ou les vases à anse mobile *you* 卣, des types moins représentés proportionnellement aux autres vases. L'agencement des motifs y est souvent plus audacieux, et les artistes osent combiner des animaux qui n'ont pas de rapport entre eux dans la nature : par exemple, un serpent souligne l'aile d'une chouette, celle-ci est adossée à un tigre. La surface des *zun* en forme d'éléphant, de buffle, et autres quadrupèdes, est entièrement couverte de motifs zoomorphes à la façon de tatouages.

Sur les vases répondant aux types les plus courants et qui occupent une place centrale dans les rituels, comme les *ding* 鼎, les *li* 鬲, les *jue* 爵, les *gu* 觚, les *jia* 斝, l'éventail des motifs s'avère au contraire assez limité. Il comprend le masque du *taotie*, omniprésent, les dragons, et des oiseaux dont l'espèce reste indéterminée, plus rarement d'autres motifs zoomorphes.

La fonction d'un vase peut dans certains cas induire des choix dans la constitution du décor : les bassins pour recueillir l'eau des ablutions sont souvent ornés d'un dragon lové et de poissons. Mais indépendamment de la forme ou de la fonction des vases, l'important est de couvrir la plus grande partie de la surface ou des registres. Certains animaux, aux dimensions plus réduites, servent à combler les vides du décor en venant s'insérer entre deux grands motifs. Leur taille s'adapte à l'espace imparti, sans considération de leurs proportions dans la nature (un éléphant aura la même taille qu'un oiseau, par exemple). Quant au serpent, son corps adopte naturellement la forme de l'anse mobile des vases *you* 卣. Les artistes semblent puiser d'une manière assez libre dans le répertoire qu'ils se sont constitué. En même temps, dans l'agencement des motifs zoomorphes, ils respectent des compositions-types selon les principes de symétrie et l'organisation en registres ; ils suivent la loi du cadre qui consiste à couvrir intégralement un espace bien délimité sans en sortir ; ils reproduisent certaines associations comme la chouette et le serpent, par exemple. Le système qui gouverne l'ensemble des motifs est donc à la fois souple et contraint. Dans une recherche de lisibilité, l'angle choisi pour la représentation d'un animal répond aux besoins d'une identification immédiate, qu'il soit vu de profil (tigre, oiseau), de dessus (tortue, poisson, cigale), ou de face (*taotie*, chouette).

Trois catégories peuvent être distinguées entre les animaux imaginaires, les animaux de la nature représentés d'une façon distanciée par rapport au monde réel, et enfin les hybrides qui se situent entre l'homme et l'animal. Ces catégories ne s'excluent pas mutuellement, elles sont même fréquemment associées. Il existe cependant une hiérarchie au sein des motifs zoomorphes. Les têtes représentées de face et le masque du *taotie* exercent en effet un pouvoir d'attraction plus fort que les animaux vus de profil, ils sont disposés de manière à focaliser l'attention sur eux. La catégorie des animaux imaginaires, la mieux représentée depuis le xv<sup>e</sup> siècle, est présente jusqu'à la fin de la période d'Anyang mais, tout en conservant son caractère dominant, cède progressivement le pas à d'autres animaux, ceux-là bien réels, à partir des environs de 1300 av. J.-C. Cependant, malgré le développement de ce nouveau

répertoire, les espèces resteront peu nombreuses. Elles appartiennent presque exclusivement au monde sauvage : par ordre de présence et quand on peut déterminer l'espèce, ce sont le buffle, qui ne sera apprivoisé qu'à la fin du premier millénaire avant notre ère, et le bélier, le serpent, la chouette, le tigre, et de manière exceptionnelle l'éléphant, le lièvre, le rhinocéros, et le sanglier. À ces animaux s'ajoutent trois variétés d'insectes (la cigale, le vers à soie, le scorpion), des poissons et des oiseaux. On ne peut pas identifier précisément ces derniers, car en dépit de leurs formes différentes, selon qu'ils ont une longue ou une courte queue par exemple, une crête ou pas de crête, etc., la variété à laquelle ils appartiennent reste indéfinissable. Certains animaux possèdent un caractère singulier. D'autres comme le tigre, le serpent, le scorpion ou l'éléphant constituent une menace pour l'homme. D'autres encore se distinguent par leur mode de vie : ce sont des oiseaux nocturnes comme la chouette, des insectes subissant une métamorphose comme la cigale et le vers à soie. Dans ces conditions, l'animal domestique, qui est la victime de choix lors des sacrifices dans les tombes et dans les temples, est exclu du décor des bronzes : on ne représente jamais le chien, qui joue un rôle très important dans les sacrifices associés aux funérailles, et à d'autres activités ; ni non plus les gallinacés, ni le porc, ni le cheval. Ce dernier, un animal de prestige pour les Shang, fréquemment sacrifié en nombre dans des fosses indépendantes ou contenant des chars, n'apparaît que deux fois seulement, sur un *gui* de la Chine méridionale et sur un *zun* datables du début des Zhou, dans un corpus comptant des dizaines de milliers de bronzes.

L'analyse des jades confirme les observations faites sur les bronzes, mais révèle une plus grande variété de motifs d'animaux sauvages. Les hybrides sont également plus nombreux, la *taotie* presque complètement absent.

Dans l'Antiquité et sous les Shang en particulier, d'après les inscriptions oraculaires – qui concernaient pour l'essentiel la vie ou les activités du roi, et indirectement son entourage, la chasse était une activité royale de premier plan, étant aussi un entraînement à la guerre : les succès du souverain avaient « une fonction politique autant que religieuse, car ils validaient son statut en tant que force dominante dans la plaine du Nord, et lui donnaient un prestige auprès de ceux qu'il commandait, et de ceux qu'il avait invités à participer à la chasse. », selon David Keightley<sup>2</sup>. Or un grand nombre d'espèces représentées sur les bronzes étaient chassées. Sur les bronzes Shang et début Zhou, les motifs zoomorphes sont certes divers, mais ils traduisent des choix effectués hors du cadre familial de la vie quotidienne, et déterminés par une certaine vision du monde. Les animaux imaginaires, dragons et *taotie*, renvoient à des puissances inconnues auxquelles on a prêté une forme concrète. Les animaux sauvages font allusion à ces régions incertaines situées aux marges du monde « civilisé » sur lequel s'étendait le pouvoir royal.

**II.** Plusieurs séances ont été consacrées à la civilisation de Sanxingdui 三星堆, dans la plaine de Chengdu au Sichuan, qui fut dans sa période la plus florissante contemporaine de celle d'Anyang (env. 1250-1050 av. J.-C.). Elle disparut vers l'an

2. David N.Keightley, *The Ancestral Landscape, Time, Space and Community in Late Shang China, ca. 1200-1045 B.C.*, University of California Institute of East, Berkeley, 2000 (China Research Monograph 53), p. 109.

mille avant notre ère. L'historique des découvertes faites sur ce site, dont l'implantation remonte au troisième millénaire, a été présenté, ainsi que ses principaux vestiges, notamment ses remparts, et les deux fosses fouillées en 1986. Une analyse comparative des objets de l'une et l'autre fosse a été entreprise, suivie d'une étude iconographique et artistique.

D'une certaine façon, l'art de Sanxingdui est plus « évocateur » que celui d'Anyang car l'homme y est fréquemment représenté quand il reste quasiment absent de l'art Shang. Les processions en relief figurées sur les objets en bronze, les scènes incisées sur une grande plaque en jade révèlent la présence de populations diverses vivant ensemble dans la plaine de Chengdu et montrent leurs pratiques rituelles. Dans cet art, les motifs représentant un œil isolé ou une paire d'yeux occupent une place centrale : ils sont reproduits sous la forme de tatouages tracés sur le corps des individus, ils ornent leurs vêtements, leurs coiffes, ou encore des objets quotidiens. Des appliques en bronze, qui étaient peut-être fixées sur des parois de temples ou de palais, représentent un œil. L'omniprésence à Sanxingdui de ces motifs d'yeux frappe d'autant plus l'esprit qu'ils sont le plus souvent figurés d'une façon très différente de celle des Shang. La paire d'yeux constitue un motif universel, présent dans l'art de nombreuses civilisations et à des époques très différentes, sans qu'on puisse expliquer cette universalité par un phénomène de diffusion. Robert Bagley considère qu'il sert à capter l'attention du spectateur, à faire passer un message auprès de lui. Toute la question est de déchiffrer ce message, ce qu'il considère à juste titre comme impossible en raison de l'absence de toute source textuelle<sup>3</sup>. À Sanxingdui, le motif de l'œil isolé adopte souvent une forme géométrique (un losange avec un rond au centre), mais il est aussi modulé de diverses façons de manière naturaliste. Plus largement, deux tendances très opposées, entre abstraction et réalisme, caractérisent l'art de Sanxingdui qui combine la reproduction fidèle d'animaux (le coq par exemple), de coquillages, d'éléments végétaux, et l'emploi de conventions spécifiques, comme le soulignement de la partie inférieure de la tête des hommes et des animaux, ou la forme de la commissure des lèvres incurvée vers le bas.

En nous appuyant sur les travaux de Jay Hsu, nous avons ensuite abordé la question des techniques métallurgiques utilisées à Sanxingdui. Dans ces techniques se déploie toute l'ingéniosité des fondeurs, qui ont certes repris le procédé de fonte dans des moules segmentés inventé en Chine centrale, mais en l'adaptant. Pour réaliser des œuvres ambitieuses, des sculptures surtout pouvant avoir un très grand format, ils ont mis au point diverses solutions de manière empirique. La soudure, l'assemblage d'éléments isolés en bronze réunis par la coulée d'un élément tiers plus important, la fonte rapportée, l'emploi de rivets, l'assemblage par tenon et mortaise ou par emboîtement, le martelage sont quelques-unes des techniques qu'ils ont inventées. Le recours à celles-ci a permis de compenser une moins bonne maîtrise des procédés de fonte en usage dans la plaine Centrale. Ces défaillances sont décelables dans l'emploi à l'intérieur des moules de cales intermédiaires beaucoup plus grandes qu'à Anyang. Sur les bronzes de Sanxingdui, ces cales laissent des traces peu discrètes à la surface des bronzes.

3. Robert W. Bagley, *Gombrich among the Egyptians, and other essays in the history of art*, Seattle, Marquand Books, Inc, 2015, p. 108-115.

Dans l'analyse de la civilisation de Sanxingdui, la dimension que devrait apporter l'archéologie funéraire manque encore cruellement, alors même que la majeure partie de nos connaissances sur la civilisation Shang repose sur la fouille des cimetières. Aucune tombe de l'élite locale n'a encore été découverte à ce jour. Cependant, le mobilier des fosses de Sanxingdui est suffisamment abondant pour autoriser des comparaisons avec le mobilier des tombes de la plaine Centrale ou d'autres régions de la Chine, même si les catégories d'objets ne se recoupent pas toujours. Nous avons donc procédé à plusieurs comparaisons. Bien que la civilisation de Sanxingdui se soit développée à l'âge du Bronze, elle conserve un ancrage dans le néolithique : la présence en si grand nombre de symboles de pouvoir en jade comme les *zhang* 璋 (lames à deux pointes) ou les *ge* 戈 (haches-poignards), l'emploi général qu'on en faisait parmi les membres des élites locales et les peuples tributaires témoignent de cet enracinement. En même temps, le maintien de traditions néolithiques indique que l'emploi de la métallurgie n'était sans doute pas aussi ancien dans le bassin du Sichuan que dans la plaine Centrale. D'autre part, à Sanxingdui se conjuguent des traits culturels hérités de la culture d'Erlitou dans la plaine Centrale (région de Luoyang, provinces du Henan et du Shanxi principalement, env. 1800-1500 av. J.-C.), bien que leur mode d'appropriation reste hypothétique, avec des traits caractérisant la civilisation d'Erligang, qui a rayonné plus largement que la culture d'Erlitou à partir de la région située autour de Luoyang / Zhengzhou au Henan entre env. 1500 et 1300 av. J.-C. À la première reviennent les plaques en bronze incrustées de turquoise, les couteaux en jade incisés de traits obliques entrecroisés, les haches-poignards *ge* en jade, les pichets *gui* 鬲 reposant sur trois pieds en forme de poche. À la seconde, le décor en surface de plusieurs bronzes, des *ge* en jade très effilés (comparables à ceux de Panlongcheng), des ornements ajourés en bronze. La culture matérielle de Sanxingdui, tout en présentant un caractère profondément original, a été aux XIII<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> s. av. J.-C. un conservatoire de formes anciennes, qui parfois avaient disparu depuis des siècles en Chine centrale. Mais si la culture d'Erlitou semble avoir laissé une empreinte durable sur la culture de Sanxingdui, celle d'Erligang transparait plutôt dans la présence d'objets importés depuis la région du cours moyen du fleuve Bleu, en particulier des vases rituels. La concomitance de traces laissées par ces deux cultures matérielles à Sanxingdui alors que dans la plaine Centrale celle d'Erligang a succédé à celle d'Erlitou, reste un phénomène troublant, pour l'heure sans explication convaincante.

L'héritage de la civilisation de Sanxingdui a été ensuite étudié, en partant des sites du bassin de Chengdu, ceux de Jinsha 金沙 et de Shi'erqiao 十二橋, puis en rayonnant plus largement en direction du Nord (région de Baoji, et plus au nord encore), du Nord-Est (vallée du cours supérieur de la Han), de l'Est (bassin du cours moyen du fleuve Bleu). Cette recherche montre qu'un foyer culturel d'importance reste à découvrir entre la vallée de la Han et le bassin de Chengdu. On peut supposer qu'il s'est développé aux XII<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> s. avant notre ère, et émettre l'hypothèse qu'il a peut-être été un élément moteur dans la formation de la dynastie Zhou.

Les dernières séances de l'année furent consacrées à une présentation générale de cette dynastie, longtemps prise pour modèle en Chine. Du moins, pour la tradition lettrée, les trois premiers siècles de son existence apparaissaient comme un âge d'or, un temps d'harmonie sociale. L'idée d'un mandat du Ciel *tianming* 天命, qui légitime

une dynastie, s'est formée alors. Avec l'avènement des Zhou, d'autres changements majeurs sont aussi intervenus tant du point de vue de la conception du pouvoir royal que de l'organisation de l'administration.

Une présentation générale des régions où s'exerçait le pouvoir royal et des grandes principautés a été faite en s'appuyant sur les découvertes archéologiques les plus récentes, incluant les sites des principautés de Zeng 曾 et de E 噩, deux principautés sur lesquelles nos connaissances ont fait un bond en quelques années. Les sources historiques sur la période des Zhou occidentaux se composent de textes transmis et commentés depuis l'Antiquité, quand nous ne disposons sur les Shang que d'une liste de rois et de brefs récits légendaires, mais aussi d'inscriptions sur bronze dont le contenu est complètement inédit. D'un côté, nous disposons d'informations sur l'histoire de la dynastie (une succession de quelques événements relatés brièvement), sur une société idéalisée et se rapportant aux membres de l'élite, à leurs cultes, à leurs coutumes, à leurs rituels ; de l'autre, la documentation éparse livrée par les inscriptions jette une lumière vive, mais d'une manière partielle, sur de menus faits tels que la réception d'un seigneur à la cour, les disputes entre tel et tel pour un partage de terres, etc. ; dans le meilleur des cas, ces inscriptions font allusion à des campagnes militaires sans fournir de renseignements précis à leur sujet. Les sources écrites sont donc nombreuses, mais lacunaires ou fragmentées. Quant aux données archéologiques, elles concernent principalement des cimetières princiers, très rarement des sites urbains. Les sites villageois sont en général trop endommagés, souvent insuffisamment fouillés, et mal publiés pour permettre à l'archéologue de comprendre leur organisation – concentrée ou dispersée –, les modes d'habitat, le paysage environnant, en bref tout ce que l'on devrait connaître pour avoir une vue plus précise de la société de l'époque.

Durant les deux dernières séances, deux problèmes posés aux chercheurs ont été discutés, l'un technique puisqu'il s'agit du procédé de fabrication des inscriptions sur les vases rituels en bronze – un sujet controversé sur lequel les idées de Li Feng apportent un renouveau complet<sup>4</sup>, et l'autre d'ordre historique, sur la « révolution du rituel » telle que l'a définie Jessica Rawson<sup>5</sup> et aujourd'hui acceptée de tous – mais qui fut tout au plus une réforme, et dont la conception mériterait de faire débat.

Deux séances, auxquelles les étudiants ont été associés activement, ont été consacrées à l'étude du dernier ouvrage de Robert Bagley qui est une réflexion sur le travail de création de l'artiste, dépassant le seul cadre de la civilisation chinoise<sup>6</sup>. L'auteur y

4. Li Feng 李峰, « Xi Zhou qingtongqi mingwen zhizuo fangfa shiyi » 西周青銅器銘文製作方法釋疑, *Kaogu*, n° 9, 2015, p. 78-91. Voir ce qu'en disait auparavant Matsumaru Michio, « A New Hypothesis regarding the Casting Method of Inscriptions in Shang and Chou Bronzes », dans *Ancient Chinese and Southeast Asian Bronze Age Cultures*, Noel Barnard (éd.), Taipei, SMC Publishing Inc., 1996, vol. 1, p. 289-310.
5. Jessica Rawson, « A Bronze Casting Revolution in the Western Zhou and its Impact on Provincial Industries », dans *The Beginning of the Use of Metals and Alloys: Papers from the Second International Conference on the Beginning of the Use of Metals and Alloys, Zhengzhou, China, 21-26 October 1986*, Robert Maddin (éd.), Cambridge (MA), MIT Press, 1988, p. 228-238. Voir aussi du même auteur : « Statesmen or Barbarians? The Western Zhou as Seen through their Bronzes », *Proceedings of the British Academy*, vol. LXXV, 1989 (Albert Reckitt Archaeological Lecture), p. 71-95.
6. Voir note 1.

préconise la suppression des notions de style et de période en histoire de l'art. Pour lui, il est préférable de concentrer son attention sur le processus même de la création chez les artistes à travers leurs œuvres. La définition des styles et les périodisations entraînent, selon lui, des cloisonnements alors que l'artiste est par nature un inventeur, un innovateur.

**III.** Des découvertes récentes faites à Panlongcheng, district de Huangpi 黃陂 盤龍城 (Hubei) ont été présentées, car elles modifient sensiblement l'approche qu'avaient jusqu'à présent les archéologues de ce site où s'implantèrent des colons venus au xv<sup>e</sup> s. av. J.-C. de la plaine Centrale, plus précisément du centre politique de la civilisation d'Erligang 二里崗 sur le site de l'actuelle Zhengzhou 鄭州 (Henan). La présence de vestiges d'ateliers du bronze sur des sites de la phase finale de la culture néolithique de Shijiahe (env. 2300-1900 av. J.-C.) indique que la métallurgie était connue dans la région bien avant que des échanges ne fussent établis avec la plaine Centrale, donc de manière indépendante. D'autre part, alors même que les bronzes rituels des xv<sup>e</sup> et xiv<sup>e</sup> s. av. J.-C. provenant des tombes de Panlongcheng se confondent avec ceux mis au jour à Zhengzhou, la découverte d'un vase *gu* 觚 pourvu d'une anse – un phénomène en soi exceptionnel – ornée d'un motif qui évoque le décor de certains jades de la culture de Shijiahe confirme l'existence locale de la fonte de vases rituels, et sa haute qualité. D'autre part, les archéologues ont découvert à Panlongcheng les vestiges d'un décor figurant un *taotie* réalisé à l'aide d'une tôle d'or ajourée et d'incrustations de turquoise : on ne connaît jusqu'à présent rien de comparable dans la Chine ancienne. En revanche, un élément nouveau fait apparaître plus nettement les liens qu'entretenait le site de Panlongcheng avec la plaine Centrale : il s'agit de la présence d'un vase *gui* 簋 en terre cuite fait à l'imitation d'un bronze rituel, comme ceux qui ont été mis au jour en grande quantité à Zhengzhou. Ce fait témoigne de la diffusion d'une pratique culturelle étroitement associée aux élites d'Erligang.