

# Elfriede Regina Knauer, *The Camel's Load in Life and Death*

Michela Bussotti

► **To cite this version:**

Michela Bussotti. *Elfriede Regina Knauer, The Camel's Load in Life and Death*. 1994. halshs-02509226

**HAL Id: halshs-02509226**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02509226>**

Submitted on 16 Mar 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Elfriede Regina Knauer, *The Camel's Load in Life and Death*

Michela Bussotti

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Bussotti Michela. Elfriede Regina Knauer, *The Camel's Load in Life and Death*. In: Arts asiatiques, tome 54, 1999. pp. 171-172;

[https://www.persee.fr/doc/arasi\\_0004-3958\\_1999\\_num\\_54\\_1\\_1442\\_t1\\_0171\\_0000\\_8](https://www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_1999_num_54_1_1442_t1_0171_0000_8)

---

Fichier pdf généré le 21/04/2018

contribue naturellement à l'intérêt incontestable de l'ouvrage, un autre de ses atouts réside dans la qualité et dans la richesse de son iconographie; de très nombreuses illustrations d'objets aujourd'hui conservés en mains privées – et pour la plupart inédits – sont ainsi mises en parallèle avec les reproductions d'œuvres célèbres ou mieux connues abritées dans les musées. Jouant avec brio de cette confrontation inespérée et infiniment féconde pour l'historien d'art, Mark Zebrowski met de la sorte en lumière l'évidente typologie de formes et de motifs saisis et subtilement étudiés à travers d'imperceptibles évolutions stylistiques.

Amina Okada

Musée National des Arts Asiatiques – Guimet

François Thierry

## Monnaies chinoises, 1. L'Antiquité préimpériale, Catalogue

Paris, Bibliothèque nationale de France,  
1997, 308 pages, 74 planches  
d'illustrations noir et blanc.

La Bibliothèque nationale de France publie le premier volume consacré à la Chine préimpériale du *Catalogue des monnaies chinoises* du Cabinet des médailles. François Thierry, Conservateur à la section orientale du département des Monnaies, Médailles et Antiques, y présente 538 monnaies allant des Shang à l'unification de l'Empire en 221 avant notre ère.

Dès les Shang (ca. 1500-ca. 1050 av. J.-C.), les cauris marins, parmi d'autres produits naturels ou manufacturés, ont servi de numéraire, rôle qu'ils ont conservé pendant des siècles. Parallèlement, dès la fin de la dynastie, on a utilisé des bêches à usage monétaire, puis, à partir des VIII<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècles, dans le nord du pays, des substituts de couteaux en bronze. Au VI<sup>e</sup> siècle, chaque prince, pour contrôler la circulation de la monnaie sur ses Etats, s'arrogea le droit de la fabriquer. De même, chaque vassal sur son fief fondit monnaie à son nom, de sorte qu'à l'intérieur de certains Etats, comme Zhao, Wei ou Han, le monnayage variait d'un fief à l'autre. Mais c'est surtout à partir du V<sup>e</sup> siècle que les systèmes monétaires, les types de monnaies employées, les méthodes de fabrication, le statut même de la monnaie, se diversifièrent en fonction des différences profondes qui séparaient les Etats de la confédération chinoise. A la fin de la période, le développement des échanges entre les Etats favorisa l'émission de pièces rondes et plates qui, à terme, remplacèrent bêches et couteaux monétaires.

Des théories sur la circulation monétaire, apparues dès les VIII<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles, considéraient la monnaie non pas comme une forme de richesse, mais comme un produit semblable aux autres, dont la seule fonction était de faci-

liter les échanges. Cette conception prévalut sur l'ensemble du territoire chinois, sauf dans l'Etat de Chu où la valeur de la monnaie était liée à la valeur intrinsèque du signe monétaire.

Le présent catalogue est divisé en deux parties. La première (p. 189-199: 89 pièces), des origines à la fin du V<sup>e</sup> siècle avant notre ère, présente les monnayages les plus anciens et ceux qui en sont directement issus. La seconde (p. 202-260: 449 pièces) concerne les monnaies de l'époque des Royaumes combattants (IV<sup>e</sup> – III<sup>e</sup> s. av. J.-C.). Chaque partie est précédée d'une introduction historique et numismatique (p. 31-65 et p. 67-183). L'ensemble est complété par une bibliographie quasi exhaustive (p. 262-283) et par plusieurs index. Toutes les monnaies sont reproduites en soixante-quatorze planches très lisibles.

Dans l'introduction à chacune des parties, l'auteur, après un court contexte historique, essentiellement événementiel, présente, en particulier pour la période des Royaumes combattants, le ou les monnayages des différents Etats. Il recense et illustre à l'aide de bonnes cartes (malheureusement muettes pour certaines) les trouvailles pour chaque type de numéraire, démarche qui seule permet d'évaluer la circulation monétaire. Il reprend les données, confronte les hypothèses concernant le déchiffrement, l'attribution et la datation des monnaies. Il discute avec beaucoup d'érudition les problèmes complexes d'attribution aux centres d'émission. Enfin, il analyse les modes de fabrication et donne, sous forme de tableaux, les compositions métalliques des pièces. Ces monnaies étaient, en effet, fondues dans les mêmes ateliers que les autres objets en bronze, à partir de moules produits de façon quasiment industrielle et selon des cadences de production telles, du moins à l'époque des Royaumes combattants, qu'ils sont mal ajustés. C'est le mode de fabrication qui explique aussi la grande variété des graphies caractéristique de ces monnaies.

La présentation, Etat par Etat, est l'occasion, pour l'auteur, de préciser l'état des études récentes sur les différentes capitales. On peut regretter que le volet d'histoire politique de cette introduction mette sur le même plan, sans critique des sources, traditions, légendes et faits historiques, qu'elle utilise aussi, pour évoquer les conditions économiques du IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère, des descriptions de situations plus tardives, Han le plus souvent.

La partie numismatique de l'introduction, comme le catalogue proprement dit, font le point avec une clarté remarquable des révisions essentielles dues aux découvertes archéologiques récentes et aux progrès de l'épigraphie. L'une des plus importantes de ces révisions de datation concerne les monnaies *banliang*. Celles-ci, jusqu'à la fin des années 70, étaient toutes datées à l'intérieur de la période qui va de l'unification de la Chine par Qin Shihuangdi (221 av. J.-C.) au règne de Wudi des Han (140-87), datation que l'on appliquait de façon automatique à toutes les tombes dont le mobilier funéraire comprenait des monnaies *banliang*. Or, l'archéologie a permis de restituer les *banliang* à l'Etat de Qin avant l'unification; elle a permis aussi de

prouver que les premières émissions datent du IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère, les *banliang* étant ainsi les premières monnaies rondes à avoir circulé en Chine. François Thierry présente un excellent historique de la question (p. 165-173) et propose une chronologie relative des *banliang* fort bien étayée (p. 173-175). Très riche également nous paraît être la section consacrée au monnayage de Chu.

Il est peut-être dommage que l'auteur n'ait pas, en guise de conclusion, abordé, de façon transversale, un certain nombre de problèmes comme celui de la circulation des différents monnayages, celui des fausses monnaies, et repris de manière synthétique les modalités de fabrication.

Un certain nombre de coquilles et d'erreurs ponctuelles seront certainement corrigées lors des éditions ultérieures. Il conviendrait, par exemple, d'écrire Maspero et non Maspéro. Xianyang et non Xiangyang (carte p. 68), ca. 1700 et non 3700 av. J.-C. pour la date de Erlitou, XI<sup>e</sup> siècle et non VIII<sup>e</sup> siècle pour le début des Zhou de l'Ouest (p. 51), de restituer, dans de très nombreuses occurrences, la majuscule à «Etat», de suivre la convention internationale pour Shaanxi (et non Shenxi), de corriger «Fin» sur la carte p. 92. De même, Chen est la troisième et non la seconde capitale de Chu (p. 148). Quant à la mention de fonte de fer à Qi à l'époque Chunqiu (p. 131), on pourrait souhaiter qu'elle soit étayée par des données archéologiques. D'une façon générale, il faudrait trouver un terme plus juste que celui de «brique» pour les moules. L'auteur parle en effet de «graver un moule en brique» (ex. p. 132), ce qui n'est guère possible. Soit l'argile est gravée avant la cuisson, soit, si la gravure est réalisée après la cuisson, le terme «brique» n'est pas approprié et devrait être remplacé par «terre cuite».

Il s'agit là d'amendements faciles à opérer dans un ouvrage qui fera date. En effet, il n'existe aucun équivalent dans une langue occidentale, et ce catalogue sera le compagnon indispensable du numismate, de l'historien et de l'archéologue de la Chine antique.

Michèle Pirazzoli-t'Serstevens

EPHE  
45, rue des Ecoles  
75005 Paris

Elfriede Regina Knauer

## The Camel's Load in Life and Death

Zürich, Akanthvs, 1998, 159 p., 96 ill.,  
chronologie, cartes, index.

E.R. Knauer s'intéresse à un sujet particulier, surtout pour un *Consulting Scholar* de la section de la Méditerranée du musée d'Archéologie et d'Anthropologie de l'Université de Pennsylvanie: les statuettes funéraires chinoises représentant des chameaux, dans un ouvrage intitulé *Le chargement du chameau*

*dans la vie et la mort : iconographie et idéologie des statuettes en terre cuite chinoises des Han aux Tang et leur rapport au commerce sur les routes de la soie*, l'auteur analyse les différentes représentations de chameaux dans la Chine du premier millénaire de notre ère, essentiellement à travers des statuettes funéraires mais aussi d'autres matériaux, par exemple quelques bas-reliefs. Elle tente ainsi de montrer le rôle que ces animaux ont joué sur les routes commerciales asiatiques et de comprendre la signification de ces représentations dans les tombes de l'époque Tang (618-907).

Le livre est très bref mais richement illustré (96 illustrations, dont 14 en couleurs), avec deux cartes, une chronologie et l'index des sujets et des photographies. Il est organisé en une vingtaine d'entrées de quelques pages enrichies de notes très importantes, parfois plus longues que le texte principal, qui renvoient à de nombreuses références bibliographiques, récentes et anciennes, en langues occidentales. Les études et les caractères chinois, en revanche, manquent : le livre n'a pas été rédigé par un sinologue, même si E.R. Knauer explique avoir bénéficié de conseils de la part de spécialistes de la Chine.

Dans l'ouvrage sont rapidement présentées les plus anciennes représentations de chameaux, en Chine et dans les pays occidentaux, révélatrices de la présence importante de ces animaux. L'attention de l'auteur se concentre rapidement sur les chargements des chameaux, tels qu'ils apparaissent sur les statuettes funéraires des Wei du Nord (386-534) aux Tang, avec des produits ordinaires, mais aussi des choses luxueuses et d'origine occidentale.

Deux types de statuettes intéressent en réalité plus que les autres E.R. Knauer : 1) des pièces à glaçure monochrome rehaussée de peinture du début de la dynastie des Tang, montrant les animaux chargés de grands sacs ronds, d'où pendent du gibier, des gourdes de pèlerin, des rouleaux de tissus ou des écheveaux de soie (ill. 33-34) ; 2) des statuettes de chameaux, un peu plus tardives, avec des masques sur les sacs latéraux (ill. 50 et suivantes). Ces deux types de statuettes ont, selon E.R. Knauer, des significations particulières : les premiers animaux seraient chargés de produits nécessaires aux défunts plutôt qu'aux vrais caravaniers, tandis que le masque ferait partie de l'iconographie protectrice. C'est donc la dimension symbolique que développe E.R. Knauer dans la deuxième moitié du texte, en reprenant les idées de Carl Hentze (1883-1975) auquel le livre est dédié. Les interprétations proposées seront plus ou moins partagées. Intéressante nous semble l'idée que les masques seraient une évolution des têtes de tigres (p. 78-83). Pour pouvoir développer ces thèmes, l'auteur présente aussi des données plus concrètes, sur le monde de la route de la soie, toujours à partir des objets représentés sur les dos des statuettes de chameaux, mais aussi sur quelques-uns des personnages qui les accompagnent, ou sur d'autres objets retrouvés sur les sites de la Chine Occidentale.

En dépit de quelques contradictions – est-il vraiment étranger, par exemple, l'homme de

l'illustration 46b? – et malgré l'absence de sources chinoises, le livre offre la possibilité d'approcher, d'une façon simple et dans un format graphique agréable, des thèmes importants, tels que le commerce sur la route de la soie et certaines coutumes funéraires en Chine. Il constitue aussi une des rares tentatives de recherche très spécifique sur d'autres statuettes que celles, habituellement étudiées, de guerriers, rois célestes et créatures hybrides protectrices des sépultures. Soulignons enfin que l'auteur reproduit des matériaux iconographiques assez variés, des pièces soit conservées dans des musées importants, soit provenant du marché des antiquités de Hong Kong, etc. Une façon peut-être sans préjugés pour choisir des pièces de référence, mais qui s'adapte, sans hypocrisie, à la circulation des objets d'art chinois dans ces dernières années, souvent en dehors des circuits normalement reconnus.

Michela Bussotti

---

Hiroimi Tsukui

## Les sources spirituelles de la peinture de Sesshū

Paris, Institut des Hautes Etudes Japonaises, 1998, 364 p.,  
34 photographies en noir et blanc,  
5 appendices, tableau chronologique,  
bibliographie, table des illustrations,  
index thématique avec caractères sino-japonais (Bibliothèque de l'Institut des Hautes Etudes Japonaises, Collège de France)

Dans l'histoire de la peinture japonaise, les œuvres de Sesshū (1420-1506?) marquent un tournant sans précédent : le passage de la tradition académique à la « modernité » d'une part, l'affranchissement des modèles chinois au profit de l'expression d'une expérience personnelle d'autre part. Ce peintre, que sa condition de moine Zen orientait vers une perception intuitive de l'univers, trouva dans la peinture monochrome de paysage non seulement une source d'inspiration artistique mais aussi et surtout un parcours initiatique de son propre accomplissement. Les recherches de Hiroimi Tsukui se sont centrées sur ce dernier aspect, avec pour objectif de cerner « Les sources spirituelles de la peinture de Sesshū » dans leurs complexités et leurs implications. Outre l'originalité de son approche, cet ouvrage est d'autant bienvenu que Sesshū, malgré sa renommée, n'a étonnamment fait jusqu'à présent l'objet que de rares études en langues occidentales. Le sujet dans la perspective choisie était ardu et supposait une formation solide en philosophie et en histoire des religions, un regard averti d'historien de l'art et une connaissance profonde des relations culturelles sino-japonaises, dont Hiroimi Tsukui a su faire preuve.

En divisant son étude en trois parties où sont successivement abordés la biographie de Sesshū, sa formation et sa maturation picturale, enfin son substrat philosophico-religieux, Hiroimi Tsukui met en relief la démarche évolutive du peintre. Cependant elle se heurte ainsi à des difficultés d'ordre méthodologique. Le premier chapitre (p. 17-51) commence par des questions non résolues quant à l'origine de Sesshū, que l'on présume issu du clan guerrier Oda à Akahama (act. Okayama). L'auteur ne peut bien sûr être incriminée des lacunes des sources. Sesshū semble avoir été initié au bouddhisme Zen auprès de Shunrin Shūtō, responsable du Shōkokuji, l'un des cinq grands monastères Zen de Kyōto. Il fut aussi le disciple de Shūbun, moine-peintre officiel, également sculpteur, dans ce même monastère. Le choix entre ses deux maîtres fut celui de la voie bouddhique ou de l'activité picturale qui de prime abord paraissaient s'exclure. Eclairer l'attitude de Sesshū face à ce dilemme constitue l'une des contributions majeures de l'étude de Hiroimi Tsukui.

L'auteur récapitule ensuite les étapes préliminaires de la peinture monochrome au Japon qui, avant Sesshū, était fortement influencée par des peintres chinois de l'académie des Song du Sud (1127-1279), et par d'autres plus proches des concepts du bouddhisme Chan. Josetsu, considéré comme le fondateur de la peinture à l'encre au Japon, fit dans un premier temps une synthèse de ces deux courants appréciés dans le milieu cultivé des *shōgun* Ashikaga (1392-1573). Plus indépendant de l'élite dirigeante, Shūbun, formé à la peinture des Song du Nord (960-1127) par l'intermédiaire de la peinture coréenne, transmet à Sesshū la technique de « distance en hauteur », l'un des principes fondamentaux de la peinture de paysage. Cependant son insistance sur le style raffiné poétique semblait à Sesshū manquer de sensation directe de la réalité et de spontanéité qui compteront parmi ses quêtes principales. Sesshū aurait eu pour condisciple Sessō Tōyō que certains spécialistes, par analogie avec son nom Sesshū Tōyō et le style des œuvres conservées sous le premier nom, ont tenté d'identifier à Sesshū dans ses jeunes années. Cette hypothèse fort séduisante aurait permis de combler les matériaux absents relatifs aux premières œuvres de Sesshū et de mieux cerner la genèse de son art. Tout en établissant le parallèle entre leurs thèmes peints et un usage commun du trait dépouillé, Hiroimi Tsukui laisse en suspens cette question qui mériterait des recherches ultérieures.

A partir du séjour de Sesshū à Suo (Yamaguchi) dans les années 1463-67, l'auteur dispose de documents contemporains de l'époque concernée. Son argumentation se trouve dès lors consolidée. Les poèmes de son ami moine Kōshi Ehō nous apprennent qu'à l'âge de quarante-cinq ans Sesshū avait définitivement tourné le dos aux activités religieuses officielles pour se consacrer exclusivement à la peinture. En décrivant certaines de ces peintures, ils montrent surtout le lien entre la technique picturale de Sesshū en jeux d'intensité de l'encre et la résonance cosmologique de ses paysages. A travers ce témoi-