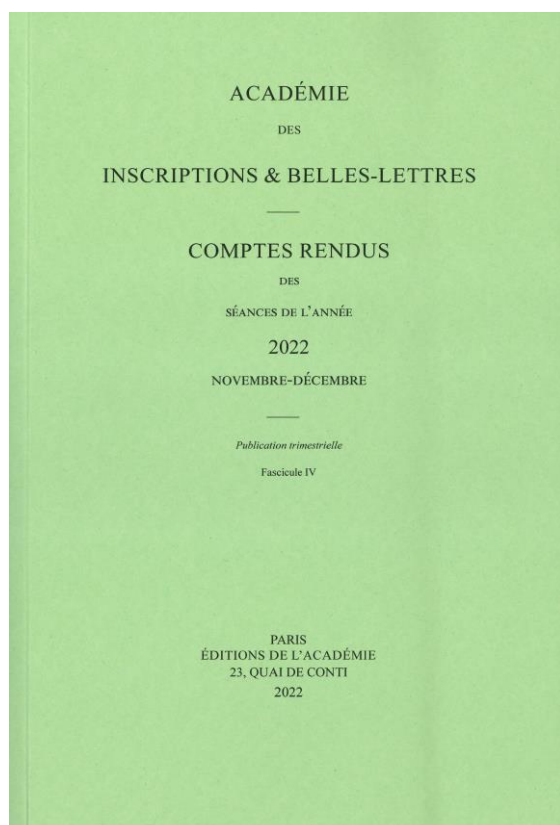


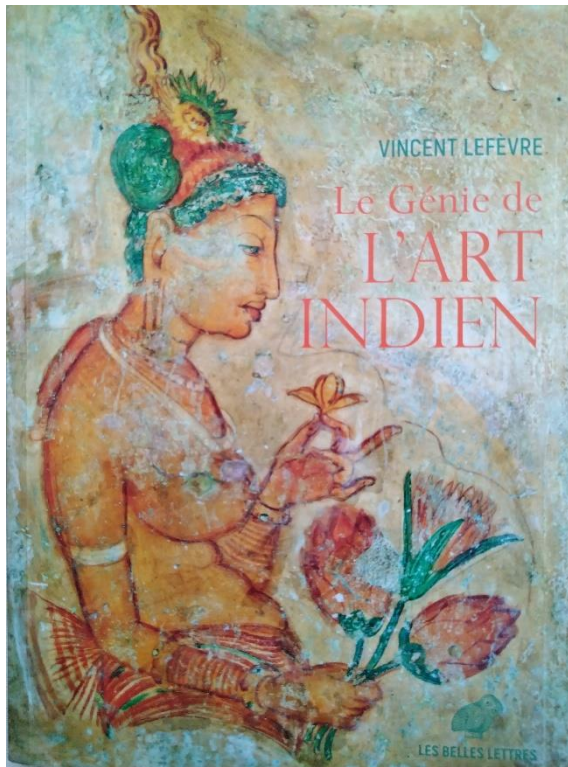
Académie des Inscriptions et Belles-Lettres
Compilation des hommages de la séance du 24 mai 2024

Le Secrétaire perpétuel Nicolas GRIMAL



La livraison 2022/4 des *Comptes rendus* rassemble les textes de 12 exposés donnés lors des séances de l'Académie des mois de novembre-décembre, dont les quatre discours prononcés lors de la séance solennelle sous la Coupole de 2022 ayant pour thème « Le déchiffrement », par MM. Henri LAVAGNE, Président de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Henri-Paul FRANCFORT (« Sur le déchiffrement des arts anciens de l'Asie centrale ») Robert HALLEUX, associé étranger de l'Académie (« La cryptographie à l'âge classique entre “secrètes sciences” et mathématique » et Dominique MICHELET (« Manières d'écrire, manières de lire en Mésoamérique préhispanique »)). Ce fascicule regroupe aussi les exposés présentés à l'occasion du centenaire de la Délégation archéologique française en Afghanistan (DAFA), pour lequel M. Nicolas GRIMAL, Secrétaire perpétuel, a prononcé une allocution d'accueil : celui de M. Henri-Paul FRANCFORT (« L'hellénisme, fil directeur de recherches archéologiques en

Afghanistan ») et celui de M. Frantz GRENET (« Pas seulement le bouddhisme : la diversité des religions préislamiques de l'Afghanistan ancien »). Cette livraison, qui comporte aussi le texte d'une note d'information de MM. Jacques JOUANNA et John SCHEID (« Le millièm titre de la Collection des Universités de France ») et celui d'une note d'information de M. Alain PASQUIER (« À propos d'une tête féminine romaine conservée à l'Académie des Beaux-Arts ») rassemble, en outre, 12 recensions critiques d'ouvrages déposés en hommage à l'Académie.



J'ai l'honneur de déposer sur le bureau de l'Académie l'ouvrage de Vincent Lefèvre, intitulé *Le Génie de l'Art indien* publié par Les Belles Lettres à Paris en 2023 (371 pages). Cet ouvrage est une somme sur l'art de l'Inde due à un archéologue et historien de l'art averti. De lecture agréable, il s'adresse certainement à un public étendu et, en même temps sa solide base scientifique assure la qualité de son information. Son plan suit, non l'ordre chronologique des œuvres, mais les diverses problématiques que peut aborder l'historien : découverte de l'art indien en Occident, points de vue et esthétiques proprement indiennes, art et société, esprit local et influences extérieures, diffusion des concepts indiens dans le monde indianisé, le rapport à la nature, la construction de l'espace, la nature des images. Le monde indien est envisagé dans sa dimension la plus vaste étendue au monde indianisé. L'élégante image de couverture est celle d'une fresque de Sigiriya au Sri Lanka. Il

semble que la photo ait été inversée, la figure devant être celle d'une jeune femme offrant une fleur avec sa main droite à partir d'un bouquet tenu dans sa main gauche (voir fig. 118 dans Sivaramamurti, *L'art en Inde*, Mazenod, 1978).

Une originalité bienvenue de ce livre est son insistance sur les idées indiennes d'esthétique et leur relation avec les œuvres observables. L'esthétique indienne a été élaborée dans le domaine du théâtre. Conçu et traité comme un art total unissant musique, danse, mime, art dramatique le théâtre est un art visuel créateur d'émotion de nature particulière. Il réalise une communion entre artiste et spectateur qui, quelle que soit l'émotion heureuse ou douloureuse partagée, est un état de félicité sortant de l'ordinaire. Les arts plastiques sont de semblables arts visuels et réalisent la même communion. Les états émotionnels provoqués par les œuvres d'art, comme par les arts de la scène sont appelés *rasa* « saveur » comprenant l'amour heureux de l'union comme l'amour insatisfait dans la séparation, mais étant toujours félicité supérieure. Les neuf *rasa* du théâtre ont souvent été appliquées aux représentations plastiques. Un texte révélateur du *Viṣṇudharmottarapurāṇa* pose clairement le concept d'interdépendance des arts. Ce principe exige qu'il y ait même culture chez l'artiste et le spectateur. Ce dernier est justement appelé *sahṛdaya* « qui a même cœur », le cœur étant le siège de l'intellect et de l'affectivité dans la conception indienne.

Vincent Lefèvre présente donc les différents domaines de la culture sanscrite qui qualifient les œuvres d'art indiennes. L'épigraphie donne, seule, des informations historiques et des liens avec leur environnement. La littérature du *śilpaśāstra*, celle des *tantra* ou textes de rituel donnent une théorie, jugée par beaucoup trop abstraite, de la construction des monuments et de l'iconographie. La théorie s'engage dans des instructions détaillées à l'extrême, comme les mesures des éléments de l'architecture ou des parties du corps qui se révèlent parfois irréalisables. Mais elle ne comporte aucune indication stylistique. Cela laisse à l'artiste une zone de liberté. Le commanditaire a par la conformité à une norme théorique l'assurance

d'acquérir le mérite escompté. On note que les textes normatifs évoluent constamment. Il y a adaptation régulière des normes à l'évolution de la religion. « La norme suit la pratique, plus que l'inverse. L'objectif est alors d'offrir un cadre théorique et normatif dans lequel faire entrer un processus créatif qui se trouve de la sorte légitimé. » V. Lefèvre donne quelques exemples d'évolution de motifs architecturaux. Le plus spectaculaire est l'évolution du *stūpa*, au départ tumulus hémisphérique, commémorant la gloire d'un grand personnage, gloire marquée par un ou plusieurs parasols. Il s'agrémente progressivement d'un chemin pourtournant et d'une balustrade sculptée, de niches aux points cardinaux. Exporté en extrême Asie, il transforme les parasols étagés en flèches en Birmanie, en toitures superposées sur plan carré au Japon.

V. Lefèvre consacre un chapitre aux acteurs de la création artistique, notant d'abord l'absence d'individualisme. Le temple orné est la réalisation d'un concours, le programme artistique requiert trois acteurs travaillant en collaboration constante. Ce sont un commanditaire, royal ou autre, qui agit en vue d'acquérir un mérite ou autre bénéfice, définit un programme en concertation avec un officiant averti, un *ācārya*, en matière de rituel et assure les ressources financières. C'est lui qui recevra le fruit de l'entreprise ou subira le dommage en cas de mauvaise conduite de l'ouvrage. C'est ensuite le *śilpin*, maître architecte, sculpteur ayant la maîtrise technique. Les trois, commanditaire, *ācārya* et *śilpin* agissent ensemble, depuis la conception du projet, le choix du terrain jusqu'à la consécration du monument.

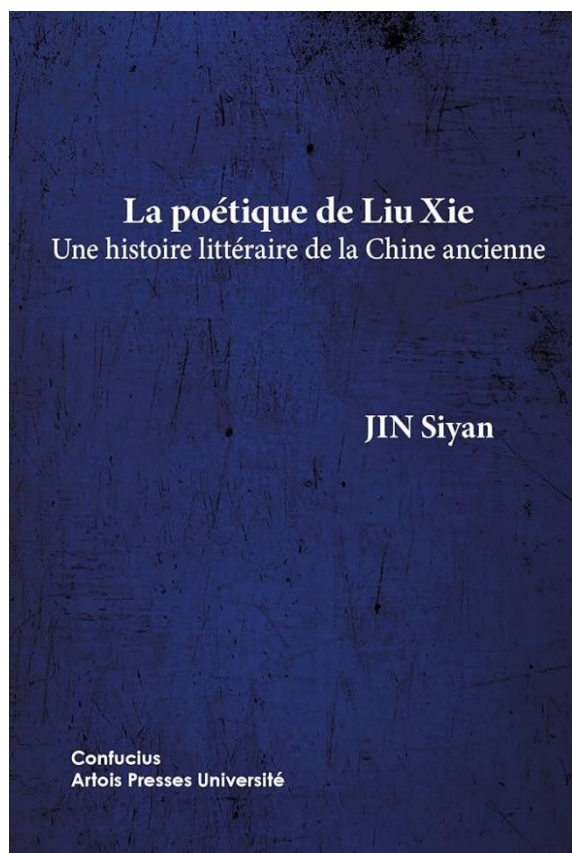
Deux chapitres étudient les relations de périodes cruciales de l'art indien avec l'extérieur, d'abord la problématique d'influences venues de l'occident, ensuite l'influence indienne en Asie centrale. Après avoir rappelé l'incertitude des connaissances sur la civilisation de l'Indus, V. Lefèvre présente les thèses émises sur l'apparition d'images du Buddha, faisant suite à des siècles d'aniconisme, au Gandhāra et à Mathurā à la même époque. Une remarque importante est que le phénomène de l'apparition de l'évocation d'une divinité à traits humains n'est pas uniquement bouddhique, mais s'est produit aussi bien dans les domaines jaïna et brahmaniques simultanément. On peut penser que c'est une conséquence de l'évolution interne de la religiosité indienne. L'immensité de l'empire kouchan permet de penser que l'art de la représentation de l'être divin a des formes diversifiées selon les régions, un style marqué par une influence occidentale au Gandhara, un autre style issu des ressources proprement indiennes à Mathurā. Du côté de l'Asie du Sud-Est l'apport indien est immense, mais c'est un apport d'idées théoriques. La science des *ācārya* indiens s'est exportée. On a noté que la norme prescrite dans les traités de *śilpa* et de rituel est plus fidèlement appliquée au Cambodge qu'en Inde. Mais le temple khmer est une construction khmère. Le Borobudur est une idée bouddhique. Il multiplie les *stūpa* ajourés laissant voir un Buddha à l'intérieur, en vertu de l'idée bouddhique que le *stūpa* est le Buddha. Il reste un monument javanais, original, unique et le plus grand. Le faciès harmonieux de tous les Buddha cachés dans les innombrables *stūpa* est javanais.

Après un court chapitre traitant du profane dans l'art, la conception et la représentation de la ville, du palais, des jardins, V. Lefèvre se consacre au religieux, le temple et l'image. Ils sont l'élément principal de l'immense corpus d'objets d'art de l'Inde. Le temple est la demeure de la divinité, dans son environnement. Ce dernier est le Meru ou Kailāsa où demeurent le peuple des entités subalternes qui entourent et servent le dieu suprême. Cette conception conduit à l'érection d'une tour composée de petits édicules, demeures des subalternes. Le temple est aussi conçu comme l'essence de la divinité corps et âme. L'espace n'est jamais conçu ni décrit sans orientation. Le temple est un espace orienté. Il s'ouvre généralement à l'est, incidemment dans une autre direction en fonction de contraintes du terrain. Les divinités formant l'entourage trouvent leur place sur les murs extérieurs du sanctuaire en fonction de leur propre orientation.

Le concept de l'image divine à laquelle s'adresse un culte est celui d'un objet réalisant la présence de la divinité sous une forme vivante, permettant la communication entre le dieu et le

fidèle. Un rite complexe installe la divinité corps et âme dans la statue d'un sanctuaire. Un rite d'ouverture des yeux donne la vue à l'image et permet l'octroi aux fidèles de la grâce divine par le regard (*darśana*). Tout objet de culte, image à traits humains ou forme abstraite est appelé *līṅga* « signe » d'une présence. Dans le domaine du śivaïsme, le *līṅga* prend parfois une forme phallique ou plus souvent un tronc de colonne de section tour à tour carrée, octogonale et ronde émergeant d'un piédestal, ces éléments réalisant la présence de Brahman, Viṣṇu, Rudra dans la colonne, la déesse dans le socle. Dans le domaine du bouddhisme il y a un aniconisme qui n'est pas une prohibition de l'image, mais une représentation du Buddha par autre chose que les traits humains, le cheval de son grand départ, l'arbre de son éveil, la roue de la prédication, etc. Une image peut être le portrait d'une personnalité. On peut y voir aussi une fusion avec une divinité. L'image est souvent à sens multiples, offerts à diverses interprétations au service du spectateur. Une place doit être réservée à la narration par bandes d'images.

Ce livre est d'une grande richesse d'informations et nombreux sont les jugements raisonnés sur les problématiques soulevées dans les études sur l'art indien. On lui sait gré d'avoir sondé régulièrement le regard indien sur ses propres œuvres d'art. La consultation de ce tableau du « génie indien » sera toujours utile. Le maniement en est facilité par des glossaires, tables chronologiques et bibliographies.



J'ai l'honneur de déposer sur le bureau de l'Académie, de la part de son auteur, l'ouvrage de Mme Jin Siyan, *La poétique de Liu Xie : une histoire littéraire de la Chine ancienne*, paru aux presses universitaires d'Artois (Arras, Artois Presses Université, 2023, 382 p.) et publié en complément de la traduction annotée par Jin Siyan et Léon Vandermeersch intitulée *L'esprit de la littérature ciseleur de dragons* (Paris, Éditions You Feng, 2023, 780 p.), du *Wenxin diaolong*, par Liu Xie (vers 465-522).

Achevé au tournant du v^e et vi^e siècle de notre ère, *L'esprit de la littérature ciseleur de dragons* est le traité de critique littéraire par excellence de la Chine ancienne et médiévale. Mme Jin Siyan, professeur de littérature chinoise à l'Université d'Artois, est parvenue à mener à bien, au bout de plusieurs décennies de collaboration avec notre regretté confrère Léon Vandermeersch, la traduction de ce monument d'érudition, tâche ardue s'il en est pour un ouvrage brillant mais énigmatique à bien des égards.

C'est à la notion de *wen*, terme associé au fondement même de la civilisation chinoise¹ signifiant à la fois « graphie », « ornement » et « littérature » que Léon Vandermeersch consacra son ultime ouvrage, *La littérature chinoise, littérature hors norme* (posthume, Gallimard 2022). Et c'est ce terme qui fournit le point de départ de la somme poétique de Liu Xie, l'expression « *wenxin* » du titre de l'ouvrage - soit « l'esprit de littérature » - désignant l'inspiration créative de l'écrivain, lequel est assimilé en l'espèce à un maître-graveur « ciseleur de dragons ». Le champ sémantique du caractère *wen* est étendu. Son étymologie renvoie aux veines naturelles de la pierre ou du bois et il désigne bientôt « forme », « couleur » et « son », puis « pictogramme » et « écriture », et enfin « culture ». Bien que Liu Xie défende une vision fondamentalement confucéenne de la culture littéraire chinoise, il compose son œuvre maîtresse en tant que disciple laïc de l'éminent moine bouddhiste Sengyou (445-518) qui résidait au monastère Dinglin de Jiankang, la capitale de la dynastie des Qi du Sud (479-502) et le grand carrefour au v^e siècle de la rencontre par le biais du bouddhisme entre les pensées chinoise et indienne.

Liu Xie aborde les genres littéraires principaux de son époque en distinguant les écrits *wen* des compositions *bi*. Les premiers sont gouvernés par des principes de prosodie et d'euphonie tandis que les dernières, non rimées, sont propres aux inscriptions et aux communications formelles de la cour comme les décrets et les pétitions. Il expose les origines de chaque genre, établit des normes esthétiques et dresse un classement d'œuvres représentatives. Confucius prend la place normative dans ce système en tant que conservateur du canon antique. Les écrivains ultérieurs y puisent, selon Liu Xie, comme on exploite les montagnes pour en extraire les minerais de

¹ Cf. F. Jullien « L'œuvre et l'univers : imitation ou déploiement (limites à une conception mimétique de la création littéraire dans la tradition chinoise) » in *Extrême-Orient, Extrême-Occident* 3, 1983, p. 44.

cuivre et d'étain pour fondre le bronze, ou la mer pour en extraire le sel. Malgré ce parti pris, Liu Xie accorde une place importante aux écrits « non orthodoxes », faisant montre d'une indépendance d'esprit liée à sa sensibilité intellectuelle bouddhiste.

L'esprit de la littérature ciseleur de dragons est organisé en dix chapitres et cinquante sections. Les unes s'attachent à définir les principes de la création, d'autres les critères de critique littéraires - « Forme et nature », « Style et structure », « Continuité et changement », « Détermination et force », « Coloration émotive », « Le fil du temps » - d'autres encore énoncent les « Règles de la prosodie ». L'analyse des genres et des styles distingue la sobriété du *Livre des odes* du langage fleuri du récitatif versifié *fu*, l'écriture subjective et allusive du recueil *Rencontrer le chagrin* de Qu Yuan (343-290 avant notre ère) de la musicalité des poèmes populaires recueillis par le Bureau de la musique (*yuefu*). Liu Xie conçoit l'inspiration littéraire comme l'union du soi avec les objets-choses extérieurs à soi du monde phénoménal : « Entrant dans la nature, le poète communique avec les dix mille choses [...], si bien qu'une feuille peut faire jaillir l'émotion et le chant d'un insecte peut toucher le cœur ». Les émotions donnent ainsi sa raison d'être à l'expression du langage » (« La couleur des choses », *L'esprit de la littérature*, p. 578 ; *Poétique*, p. 253).

L'ouvrage de Jin Siyan propose une synthèse succincte de *L'esprit de la littérature ciseleur de dragons*, utilement complétée, d'une part, par une analyse quantitative de la polysémie des termes-clés du vocabulaire employé par Liu Xie -selon la fréquence des occurrences de ces termes-, d'autre part, par une réflexion sur les transferts culturels inhérents au choix de traduction. *La poétique de Liu Xie : une histoire littéraire de la Chine ancienne* s'achève sur un examen du court éloge (*zan*), genre en vers réguliers quadrisyllabique introduit par Liu Xie pour conclure chaque section de sa poétique. Notre regretté confrère Rao Zongyi fut parmi les premiers à s'intéresser au rapport entre le nouveau genre *zan* et le *gāthā* chanté bouddhiste que l'on trouve souvent à la fin d'un *sūtra*. Mme Jin est d'avis que la naissance du *zan* est inspirée du *śloka*, genre de la littérature bouddhiste et non-bouddhiste indienne apparenté au *gāthā*.

Si *L'esprit de la littérature ciseleur de dragons* a fait l'objet de nombreuses traductions en langues anglaise, japonaise et autres, et a engendré une littérature secondaire abondante, la fine interprétation de l'œuvre due aux travaux conjugués de Jin Siyan et Léon Vandermeersch, l'une spécialiste de la littérature moderne et médiévale, l'autre philologue et historien de la pensée chinoise ancienne, vient heureusement combler une lacune majeure des bibliothèques sinologiques en langue française.