



**HAL**  
open science

## Jeux de tables : le Yanji tu, livre sans texte d’“ images en action ” ?

Michela Bussotti

► **To cite this version:**

Michela Bussotti. Jeux de tables : le Yanji tu, livre sans texte d’“ images en action ” ?. Bulletin de l’Ecole française d’Extrême-Orient, 2002, 89, pp.291 - 326. 10.3406/befeo.2002.3571 . halshs-02509998

**HAL Id: halshs-02509998**

**<https://shs.hal.science/halshs-02509998v1>**

Submitted on 17 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.

## Jeux de tables : le Yanji tu, livre sans texte d'« images en action » ?

Michela Bussotti

---

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

Bussotti Michela. Jeux de tables : le Yanji tu, livre sans texte d'« images en action » ?. In: Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient. Tome 89, 2002. pp. 291-326;

doi : <https://doi.org/10.3406/befeo.2002.3571>

[https://www.persee.fr/doc/befeo\\_0336-1519\\_2002\\_num\\_89\\_1\\_3571](https://www.persee.fr/doc/befeo_0336-1519_2002_num_89_1_3571)

---

Fichier pdf généré le 08/02/2019

## Résumé

Michela Bussotti

Jeux de tables

Le Yanji tu, livre sans texte d'« image en action » ?

Le Yanji tu, attribué à Huang Bo'en (1079-1118), comporte une préface datée de 1195 et des postfaces écrites en 1347 et en 1504, qui nous relatent sa transmission pendant la dynastie des Yuan et le début des Ming. En 1511, il a été publié dans le recueil Xinshang bian, dont les réimpressions successives, à la fin des Ming, ont inclus des compléments de plus en plus nombreux. Cet article traite du corpus principal du Xinshang bian, portant sur des objets appréciés par les lettrés, mais aussi sur certains jeux pratiqués à l'époque. Les images imprimées de ce recueil sont des images « utiles » pour nous documenter sur les thèmes traités, mais elles ont, au moins pour certaines, la spécificité de nous informer sur des activités, les jeux, n'ayant pas d'« utilité » concrète. Le Yanji tu est formé d'une série de schémas, à propos de la disposition de tables rectangulaires, et le rôle des mots y est très marginalisé. L'ouvrage est considéré comme la première monographie sur les tables pour des réunions conviviales ; il donne des indications très précises sur les dimensions des meubles à arranger et à composer l'un avec l'autre. Les dispositions de sept tables sont expliquées par des schémas : on ne peut ignorer l'aspect abstrait et géométrique de ces tu. Du fait de ces caractéristiques, le Yanji tu ainsi que le Dieji pu, un ouvrage plus tardif sur un sujet similaire, ont été mis en relation avec le développement de casse-tête et jeux mathématiques des époques plus récentes, comme les tangrams.

## Abstract

Michela Bussotti

Table games

The Yanji tu, a book without text of "images in action" ?

The Yanji tu, ascribed to Huang Bo'en (1079-1118), includes an introduction dated to 1195 and two colophons of 1347 and 1504 explaining its merits and its transmission during the Yuan dynasty and the early Ming dynasty. It was published in 1511 in a collection of works, the Xinshang bian, which was reprinted a number of times in the late Ming. These new editions included an increasing number of sections in the collection, but this article deals only with the principal set. Xinshang bian treats of scholarly subjects, but also of ancient games. Thus the woodcuts of this collection are certainly "useful", in that they afford us with information about the topics of each section, but some of them have the particular function of illustrating activities, games and playing, that are not concretely "useful". Yanji tu is composed of a set of drawings that show the arrangement of seven rectangular tables, and the textual space is really reduced in the book. This work is considered as the oldest monograph about tables for convivial meetings; it offers precise instructions concerning the dimensions of the tables that are to be arranged. One cannot fail to notice that the pictures have been drawn in a very geometrical and abstract style. For this reason, the Yanji tu and the Dieji pu - a later book about a similar subject -, have been connected with the development of more recent puzzles and mathematical games, such as tangrams.

## Jeux de tables

le *Yanji tu*, livre sans texte d'« images en action » ?

Michela BUSSOTTI\*

Ce texte est la réélaboration de l'intervention « Action et inaction dans les livres illustrés de la fin des Ming » présentée au colloque *De l'image à l'action*. Ma communication fut motivée par l'intitulé et la présentation du congrès proposés initialement aux intervenants<sup>1</sup>, qui me semblaient introduire une distinction entre certaines représentations visuelles ayant une fonction pragmatique et utilitaire et d'autres qui en seraient dépourvues. En raison du thème proposé, malgré son amplitude, il était difficile de présenter une partie importante de *tu* 圖 (images, dessins, figures, etc.) qui n'aurait pas ces qualités « dynamiques » (devions-nous les interpréter dans le sens d'utilité, d'efficacité, de signification symbolique ou conceptuelle ?), et cela pas seulement pour la production xylographique de ma prédilection – les illustrations des éditions les plus raffinées réalisées au Jiangnan aux XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles. Comme quelques intervenants l'ont affirmé et l'hétérogénéité des interventions l'a finalement démontré, non seulement interprétation et classification peuvent varier pour les innombrables types de représentations visuelles désignées par le caractère *tu*, mais surtout certaines catégories finissent par se superposer. Elles ne sont donc pas exclusives, même s'il est vrai qu'un aspect peut l'emporter sur l'autre, du moins selon le point de vue d'un observateur particulier.

Prenons l'exemple d'une estampe [ill. 2a] appréciée pour sa valeur esthétique et ses allusions picturales, mais qui a aussi la fonction de représenter une rencontre entre joueurs de *weiqi* 圍棋 (échecs à encerclement, plus connu sous le nom de jeu de *go*). Elle évoque également les milieux, les valeurs, la « rhétorique » des lettrés, ainsi que la vaste production artistique antérieure et contemporaine sur le même sujet ou sur des thèmes voisins : tous ces aspects sont évidents pour un public averti. Évidemment, il n'est nullement question de dresser des limites entre des xylographies très soignées, comme celle-ci, et d'autres avec un thème similaire mais ayant un tracé beaucoup moins fin [ill. 10]. En revanche, il ne serait pas cohérent de « jouer » sur les mots – ne faudrait-il pas dire sur l'absence de mots en français, comme dans ma langue maternelle ? – afin d'ignorer la différence existant entre les représentations de l'action de jouer [ill. 2a] et les figurations du jeu en tant qu'objet abstrait avec ses règles [ill. 2b]. Mais il serait également

\* Membre de l'École française d'Extrême-Orient.

1. Le colloque *De l'image à l'action : la dynamique des représentations visuelles dans la culture intellectuelle et religieuse de la Chine* (*From Image to Action: the Dynamics of Visual Representation in Chinese Intellectual and Religious Culture*) s'est tenu au Collège de France à Paris dans le cadre des « European and North American Exchanges in East and Asian Studies », du 3 au 5 septembre 2001. Son premier intitulé, proposé aux intervenants à l'automne 2000, était *From Image to Action. The Function of tu* 圖 *Representations in East Asian Intellectual Culture*.

arbitraire de séparer deux estampes sur le jeu de *go* [ill. 2] qui sont présentées dans un même livre en tant que *tu* et destinées à un seul et même public. Le fait que l'éditeur pratiquait ce jeu au début de 1600 ajoute un côté anecdotique et une dimension historique à l'image figurative. On pourrait pousser encore plus loin le discours sur cet imprimé et d'autres *tu* similaires, et y voir non seulement l'aspect rhétorique, mais aussi idéologique, à partir de ce que le message (visuel) veut ou ne veut pas dire à son public. Car l'élite s'y figure toujours d'une façon idéalisée et symbolique, sans avouer ni aux autres ni à soi-même sa vraie nature, qui a bien sûr des raisons culturelles, mais aussi, souvent, des bases économiques, particulièrement à cette époque-là. Le tout est tracé sur une toile de fond d'apparente harmonie, qui ne raconte en rien les tensions d'un Empire en crise.

Sans suivre les « règles du jeu », j'ai donc présenté au colloque des *tu* imprimés sous les Ming selon un double choix, à commencer par les images esthétisantes et artistiques des éditions de luxe de la fin de la dynastie ; elles ont déjà fait l'objet de mon intérêt et je n'y reviens ici que très rapidement. Dans ces xylographies, la fonction d'illustration est manifeste, mais la pure subordination au texte est à mon avis dépassée, souvent avec une intention affichée par des auteurs de renom. On y trouve des héros imaginaires dans l'accomplissement d'une action fictive, mais aussi des personnages oisifs, « inactifs », éventuellement des personnages historiques [ill. 1, 2a], investis dans les arts, les jeux, les *hobbies* et encore d'autres activités gratuites et ludiques : ce sont des icônes – ou poncifs ? – du lettré type. Viennent ensuite d'autres *tu*, dont je m'occupe ici plus particulièrement. Il s'agit de représentations d'objets, concrets ou abstraits, seuls ou combinés, ou de visualisations d'actions les concernant. Cependant, ces *tu* ne sont pas non plus des diagrammes conceptuels, des symboles religieux et magiques, des cartes spatio-temporelles, des planches d'un ouvrage médical ou d'un herbier, etc., en somme des *tu* pour une action « utile », qu'elle soit concrète ou symbolique. Provenant pour la presque totalité d'un même recueil, les figures traitées dans la plupart de ces notes représentent des objets précieux ou appréciés par le milieu lettré, des jeux et, plus particulièrement, des schémas pour la disposition de tables. Là où il s'agit finalement de *tu* pour produire un effet, pour servir à quelque chose, il n'est question que de disposer du mobilier pour recevoir ses hôtes ou étaler ses antiquités. Ces éléments nous ramènent donc à l'image esthétisante d'une élite raffinée, à ses « jeux », à son « jeu » de société, à ses « actions » gratuites et improductives. Cependant, à bien les regarder, ces mêmes *tu* ne figurent pas que des objets, mais sont des figures en elles-mêmes, et leur évolution finira par être mise en parallèle avec la diffusion d'un jeu qui est compté parmi les récréations mathématiques. Ils se révèlent être, en fait, en accord avec les thèmes privilégiés par le colloque *De l'image à l'action*, plus que l'on aurait pu le penser à première vue.

### Aperçu des « dynamiques » de l'illustration (XVI<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> siècles)

À la fin de la dynastie des Ming (1368-1644), de nombreux livres furent agrémentés d'illustrations, souvent caractérisées par des ambitions picturales explicites et des finalités esthétiques marquées. La plupart de ces images raffinées, qui ont fait la célébrité de la production imprimée et commerciale du Jiangnan 江南 entre la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, a été réalisée par des graveurs et des illustrateurs

2. Dans les années 1940, Wu Kuang-Ts'ing 吳光清 mettait déjà l'accent sur les illustrations, avec les fac-similés, les imprimés en couleurs et ceux en caractères mobiles, comme étant les produits principaux de l'édition chinoise de la fin des Ming. Cf. Wu Kuang-ts'ing, « Ming Printing and Printers », *Harvard Journal of Asiatic Studies* 7 (1942), p. 203-259.

originaires de Huizhou 徽州, une préfecture dans le Sud de l'actuelle région de l'Anhui 安徽, actifs sur place ou dans les grandes villes orientales, ainsi que par leurs émules<sup>3</sup>. D'autres centres étaient connus pour leurs livres, comme Nankin et, depuis quelques siècles déjà, le Nord du Fujian<sup>4</sup>. Dans cette région, les illustrations sont souvent reléguées dans la partie supérieure de la page, *shangtu xiawen* 上圖下文, tandis qu'ailleurs le format pleine page ou sur deux pages consécutives est le plus exploité<sup>5</sup>. Vers l'an 1600, on assiste à l'unification des formats et à un raffinement du style des dessins chez les éditeurs de différentes villes connues pour leurs éditions illustrées ; les ateliers de Nankin abandonnent leurs images typiques, caractérisées par des grands personnages rigides<sup>6</sup>. Les illustrations, généralement sur une ou deux pages, insérées dans le texte ou réunies en tête du fascicule, présentent dès lors des personnages de dimensions réduites, sur un décor de fond (le jardin d'une riche maison, un paysage, etc.) qui prend de plus en plus de place<sup>7</sup>.

On pourrait opter pour plusieurs points de vue afin d'aborder les dynamiques liées à la représentation visuelle dans les livres illustrés de cette époque. Certaines analyses pourraient concerner l'étude sociale de l'édition, car à des représentations différentes correspondent souvent des formats et des styles également différents, ce qui, d'une part, peut nécessiter des modifications dans l'organisation du travail d'édition<sup>8</sup>, et d'autre part peut déterminer des approches diverses des ouvrages par les lecteurs, et même, peut-être, par des audiences spécifiques<sup>9</sup>. Ce sont donc bien des « dynamiques » qui sont liées au monde de l'édition privée commerciale et à son public, mais nous ne nous attarderons pas sur ces thèmes dans cet article.

3. Sur ces ouvrages, dits de l'« École de Hui », *Huipai* 徽派, voir les nombreux travaux en chinois de Zhou Wu 周蕪, ainsi que ceux de Zheng Zhenduo 鄭振鐸, Chang Bide 昌彼得, Zhang Xiumin 張秀民, Zhang Guobiao 張國標, etc. Ces auteurs sont cités dans la bibliographie de mon étude, *Gravures de Hui*, Paris, EFEO, 2001.

4. Le centre du Fujian a fait l'objet de travaux récents, tels que ceux de Fang Yanshou 方彥壽 et Xiao Dongfa 肖東發. Un aperçu complet sur ce centre est donné par les travaux de Lucille Chia : voir surtout *Printing for Profit: the Commercial Printers of Jianyang, Fujian (Song-Ming)*, Columbia University, Ph.D., 1996, mais aussi « The Development of the Jianyang Book Trade, Song-Yuan », *Late Imperial China* 17/1 (juin 1996), p. 10-48, ainsi que son article publié dans ce numéro du *BEFEO*. On doit au même auteur une étude sur l'édition à Nankin, présentée au colloque *Printing and Book Culture in Late Imperial China*, organisé par Cynthia J. Brokaw et Kai-Wing Chow en juin 1998.

5. Lors du colloque *De l'image à l'action*, comme exemples de formats différents, j'ai présenté : une illustration en *shangtu xiawen* d'une édition du *Shuihu zhuan* 水滸傳 du Fujian et une illustration sur deux pages consécutives du recueil bibliographique *Renjing yangqiu* 人鏡陽秋, exemplaires de la Bibliothèque nationale de France, Chinois 4008 et Chinois 3372-3374 ; une illustration pleine page du *Nandiao Xixiang ji* 南雕西廂記 du Fuchun tang 富春堂 de Nankin, dont un fac-similé est inclus dans Zheng Zhenduo éd., *Guben xiqu congkan chuji* 古本戲曲叢刊初集, Shanghai, Shangwu yinshuguan, 1954.

6. Cf. Zheng Zhenduo, « Zhongguo gudai banhua shilüe » 中國古代版畫史略, dans *Zheng Zhenduo yishu kaogu wenji* 鄭振鐸藝術考古文集, Beijing, Wenwu chubanshe, 1988, p. 365. Voir aussi M. Bussotti, *op. cit.*, 2001, p. 87, 134-135, 186, etc.

7. Voir la dispute entre Hongniang 紅娘 et le cousin Zheng 鄭 dans le *Yuanben chuxiang bei Xixiang ji* 元本出像北西廂記 du Qifeng guan 起風館 de Hangzhou (vers 1610) dans *Qianqiu jueyan tulu* 千秋絕艷圖錄, Songfen shi 誦芬室, s. d. [1927 ?], fasc. 1.

8. Cf. M. Bussotti, *op. cit.*, 2001, p. 171-173.

9. De nombreux travaux sont parus dans les dernières années sur ce sujet. Limitons-nous à citer l'article de Anne E. McLaren, « Ming Audiences and Vernacular Hermeneutics: the Uses of *The Romance of the Three Kingdoms* », *T'oung Pao* 89/1-3 (1995), p. 51-80, et le livre de Robert E. Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*, Stanford, Stanford University Press, 1998.

D'une façon également approximative, nous évoquons ici d'autres « dynamiques », détectables à l'intérieur des scènes représentées. Les illustrations jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle représentaient souvent une histoire dans une seule image, privilégiant les personnages principaux et le moment « clé ». Il peut aussi y avoir deux scènes, mais alors l'espace du *tu* est divisé par un motif schématisé. Un peu plus tard, les illustrations changent et se font plus complexes. Elles montrent de multiples pôles d'action, et parfois des moments différents de l'histoire, organisés dans une seule image ; on constate cette évolution quand on compare, par exemple, deux éditions du *Shuihu zhuan* 水滸傳 (Au bord de l'eau) publiées à seulement quatre ans de distance (1610 et 1614 environ)<sup>10</sup>. Quelque temps plus tard, pour ce même roman, des portraits à fonction iconique furent tracés sur des cartes à jouer portant le nom d'un peintre important. Dans le *Shuihu yezi* 水滸葉子 de Chen Hongshou 陳洪綬 (1599-1652), c'est aux silhouettes des personnages, symboles de la célèbre épopée, vibrant au rythme des traits anguleux, que l'on confie le dynamisme de la représentation<sup>11</sup>. Entre-temps, l'éditeur Min Qiji 閔齊伋 (1580 - après 1661) avait réalisé sa série de planches en couleurs du *Xixiang ji* 西廂記 (Histoire du pavillon de l'Ouest), dont les compositions très élaborées ont fait l'objet de récentes analyses. L'ouvrage est complexe, car il met en acte plusieurs formes de représentation. Nous sommes face à la visualisation d'un texte (créé pour la représentation théâtrale) dans des images graphiques polychromes d'objets sur lesquels l'*Histoire du pavillon de l'Ouest* est représentée ; on y trouve également l'image d'un théâtre de marionnettes où l'on joue une scène de la pièce<sup>12</sup>. Cependant, il s'agit ici d'estampes « marginales » dans la production contemporaine, qui utilise beaucoup de noir et blanc et place les images à l'intérieur du livre et en rapport étroit avec le texte, même quand leur fonction n'est pas purement esthétisante ou de fournir des simples illustrations dans lesquelles le message visuel reste subordonné à la narration<sup>13</sup>.

Les éditeurs privés et commerciaux de la fin des Ming n'illustraient pas que des pièces et des romans. Les mêmes ateliers produisaient des gravures réunies dans des manuels sur les *hobbies* lettrés ou dans des recueils où elles sont accompagnées de poèmes calligraphiés. Parfois, dans le titre de ces imprimés, le rapport à la peinture est manifeste, puisqu'il s'agit de *huapu* 畫譜. Beaucoup de ces images glorifient l'idéal d'une vie de dilettante, le rejet de l'activité physique, du travail manuel et lucratif. Ce thème traditionnel, déjà présent dans maintes peintures accompagnées de calligraphies, est omniprésent dans les livres imprimés de cette époque. Ces représentations constituent une

10. Cf. *Ming Rongyu tang ke Shuihu zhuan tu* 明容與堂刻水滸傳圖, Shanghai, Zhonghua shuju, 1965, et *Shuihu quanzhuan chatu* 水滸全傳插圖, Beijing, Renmin meishu chubanshe, 1955 ; Anne Farrer, *The " Shui-hu chuan ", a Study in the Development of late Ming Woodblock Illustration*, Londres, SOAS, Ph.D., 1984, p. 66-67, 77 et suivantes.

11. Voir le fac-similé *Ming Chen Hongshou Shuihu yezi* 明陳洪綬水滸葉子, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1979.

12. Cf. Wu Hung, *The Double Screen, Medium and Representation in Chinese Painting*, Londres, Reaktion Books, 1996, p. 243-259 et Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, Londres, Reaktion Books, 1997, p. 57. Les images sont reproduites dans E. Dittrich, éd., *Das Westzimmer. Hsi-hsiang chi Chinesische Farbholzschnitte von Min Ch'i-chi, 1640*, Köln, Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt, 1977.

13. Nous pouvons rappeler ici des considérations élaborées pour la littérature occidentale, mais qui ont à mon avis un sens général : voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 409, 411. Non seulement la présence (ou l'absence) de l'illustration engage un choix de la part de l'auteur (ou de l'éditeur), mais de plus, avec tous les autres éléments qui accompagnent et présentent le texte, elle sert – ou devrait servir – à lui assurer un sort conforme à la volonté de l'auteur (ou de l'éditeur). Elle « agit » donc dans l'ensemble de la présentation éditoriale, en adaptant l'ouvrage à un public qui change au fil du temps.

sorte d'éloge à « l'inaction », si l'on peut dire, par le biais d'images avec des ambitions esthétiques et des références artistiques, montrant les lettrés, leurs occupations gratuites, leurs amusements et leurs jeux. Le jeu de *weiqi* (ou *yi* 奕) [ill. 2], et aussi le jeu du *shuanglu* 雙陸 [ill. 10]<sup>14</sup>, y tiennent leur place. On y remarque également de nombreux paysages, où l'environnement est soit un objet de contemplation<sup>15</sup>, soit un lieu de méditation ou d'inspiration, ou encore les deux ensemble. Signalons par exemple le portrait d'un lettré, peut-être de Wang Wei 王維 (701-761), qui joue du *qin* 琴 dans un bosquet de bambous sous la lune. Il s'agit d'une estampe incluse dans les *Poèmes illustrés de l'époque Tang* (*Tangshi huapu* 唐詩畫譜, début du XVII<sup>e</sup> siècle) [ill. 1], où le dessin est présenté comme étant à la façon de Li Cheng 李成 (919-967). Le poème calligraphié à la suite de l'image est celui consacré par le célèbre poète des Tang à son lieu de villégiature (*Zhuli guan* 竹里館), que Tch'eng Ki-hien (程紀賢, François Cheng) et Jean-Pierre Diény ont traduit ainsi :

« La gloriète aux bambous »  
 Assis seul à l'écart au milieu des bambous,  
 je joue de la cithare et chante à pleine voix ;  
 dans la forêt profonde, où les hommes m'oublient,  
 seul un rayon de lune est venu m'éclairer<sup>16</sup>.

Si nous ne pensons pas aux poèmes, alors des illustrations comme celle-ci sont des clichés sur les lettrés, leur activité intellectuelle et leur inactivité physique, et elles font allusion à la peinture. Elles ont été produites dans le milieu de l'édition privée et de marché, le même qui créait d'autres images où l'action est à son paroxysme, qu'il s'agisse d'actes guerriers et violents, amoureux ou sexuels<sup>17</sup>. Dans tous ces cas l'« action », qui est parfois à nos yeux de l'« inaction », l'action ludique, contemplative, ou au contraire guerrière, érotique, etc., est représentée dans des estampes ayant des degrés variables de fidélité et de subordination au texte. Si l'on juge de la bonne qualité des éditions (et donc probablement de leur prix élevé) de la fin des Ming, ces xylographies s'adressaient à un public d'élite qui se délectait d'images évocatrices d'un lieu et d'une atmosphère, ou encore, avec plus ou moins de fidélité, d'un conte, d'un poème ou d'une pièce.

14. L'illustration représente le jeu du *shuanglu* 雙陸 (voir *infra*, n. 30) à la façon de Guangzhou, avec un tablier sur table et les joueurs assis sur des tabourets [ill. 10] ; cf. *Pushuang* 譜雙 inclus dans le *Xinshang bian* 欣賞編, exemplaire conservé à Paris, bibliothèque de l'Institut des hautes études chinoises du Collège de France (désormais abrégé en IHEC ; V XVIII 2, nouvelle cote SB 3901). Quant au jeu de *go*, il fait l'objet du traité *Zuoyin xiansheng jingding jiejing yipu* 坐陰先生精訂捷徑奕譜 (*yi* 奕 pour *yi* 弈) de Wang Tingna 汪廷訥 [ill. 2], reproduit dans le récent *Zuoyin yipu* 坐陰奕譜, Guilin / Pékin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2001, p. 61. Ce jeu est aussi illustré dans les pages du (*Xu*) *Wenfang tu* (續)文房圖 (Images [et éloges des objets] du studio du lettré, supplément) [ill. 7] et évidemment dans le traité *Yixuan* 奕選 [ill. 11] ; voir *infra*.

15. Comme exemple d'activité contemplative, voir l'une des images polychromes associées aux vers des *Vues célèbres du lac et du mont* (*Hushan shenggai* 湖山勝概) ; cf. Monique Cohen et Nathalie Monnet, *Impressions de Chine*, Paris, Bibliothèque nationale, 1992, p. 152-153. Une estampe colorée de cet ouvrage est assez proche d'une planche du guide de voyage *Spectacles curieux d'entre les mers* (*Hainei qiguan* 海內奇觀, reproduit dans *Zhongguo gudai banhua congkan, erbian* 中國古代版畫叢刊二編, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1994, vol. 8). Ces deux éditions ont été réalisées à Hangzhou. Voir aussi M. Bussotti, *op. cit.*, 2001, ill. 213 et 215.

16. Cf. P. Demiéville (sous la direction de), *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 252. Pour l'image, voir *Tangshi huapu*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1988, vol. 1, pl. 30.

17. Voir par exemple dans M. Bussotti, *op. cit.*, 2001, ill. 169 (*Jingu qiguan* 今古奇觀), ill. 184 (*Jin Ping Mei* 金瓶梅) et ill. 185 (*Zhaoyang qushi* 昭陽趣史).

### Un ouvrage composite : le *Xinshang bian*

En complément de toutes les images que l'on vient d'évoquer, pour la plupart dépourvues d'une efficacité pragmatique explicite, il en existe d'autres, qui n'ont pas pour fonction d'illustrer une histoire, d'évoquer l'art pictural ou poétique. Ce sont des images « documentaires », comme celles des recueils d'antiquités, des « catalogues » d'encre et de pierres à encre, des *materia medica*, de certaines sections d'ouvrages à caractère encyclopédique, etc. Dans ces publications, la place de la photographie de nos jours était autrefois occupée par des estampes, avec les défauts et les avantages que ce type de figuration comporte. Nous avons tous eu l'occasion de constater qu'une reproduction faite à partir d'un dessin implique d'un côté la distorsion et l'éloignement du modèle, et de l'autre la sélection des informations à transmettre et leur généralisation, conditions certes réductrices mais souvent indispensables et efficaces pour obtenir un message intelligible<sup>18</sup>.

Parmi ces publications, qui sont en Chine essentiellement réalisées en noir et blanc, une place particulière revient au *Xinshang bian* 欣賞編 (Pour le plaisir), ouvrage composite qui mériterait une étude plus approfondie que les notes esquissées ci-dessous. Il s'agit d'une compilation de Shen Jin 沈津 (Runqing 潤卿), complétée pendant la sixième année *zhengde* (1511). Une nouvelle édition de l'ère *jiaping* (vers 1551) est comptée parmi les premières éditions illustrées des graveurs de Huizhou<sup>19</sup>, mais l'ouvrage est surtout connu grâce aux éditions agrandies qui ont été imprimées à l'ère *wanli* (1573-1620) par Mao Yixiang 茅一相 (*hao Kangbo* 康伯) de Gui'an 歸安 (ancien nom de Wuxing 吳興 au Zhejiang)<sup>20</sup>.

Dans le récent *Catalogue des livres rares et anciens de la Chine*, le *Xinshang bian* et son supplément sont ainsi présentés<sup>21</sup> :

*Xinshang bian*, 10 ouvrages en 14 *juan* (mais à l'origine il s'agit de recueils, *ji* 集, numérotés par les 10 troncs célestes) ; compilé par Shen Jin, publié sous l'ère *wanli* par Mao Yixiang : *Jigu kaotu* 集古考圖 (Zhu Derun 朱德潤, 1294-1365), 1 *juan* [ill. 3, 4]

18. À propos de ces aspects de la production xylographique, voir M. Bussotti, « Woodcut Illustration. A General Outline », dans F. Bray, V. Dorofeeva-Lichtmann, G. Métailié, éd., *Of diagrams and drawings: graphic representations (tu) in the production of technical knowledge in China*, à paraître.

19. Un exemplaire de cette édition serait conservé selon Zhou Wu à Hefei, au Musée provincial de l'Anhui ; cf. Zhou Wu, *Huipai banhua shi lunji* 徽派版画史論集, Hefei, Anhui renmin chubanshe, 1983, p. 53, n. 4.

20. L'exemplaire de l'IHEC (voir *supra*, n. 14) s'est avéré être une réimpression de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle du *Xinshang bian* et d'une grande partie de son supplément, le *Xu Xinshang bian*. Presque toutes les images qui agrémentent cette présentation proviennent de cet exemplaire. Le *Xinshang bian* de l'ère *zhengde* se caractérise par une mise en page un peu différente des exemplaires plus tardifs, avec moins de signes graphiques, d'autres graphies et quelques détails discordants dans les illustrations. La date de 1511 (*zhengde xinwei* 正德辛未) apparaît dans la préface et à la fin du fascicule 8. Voir le microfilm à la Beijing tushuguan, shanben, n° 1359 FR 576 : 227 – je n'ai pu consulter, à ce jour, que le microfilm de cet exemplaire qui devrait se trouver actuellement à Taipei. À Pékin, pendant la période républicaine, deux exemplaires étaient conservés : l'un de l'ère *zhengde* à la Peiping tushuguan, l'autre de l'ère *wanli* à la bibliothèque du Palais, portant le nom du graveur Zou Bangyan 鄒邦彥 ; cf. Zhu Juling 朱居鈴, *Cunsu tang jiaoxie jipu sanzong* 存素堂校寫几譜三種, Zhongguo yingzao xueshe, 1933, p. 2-3 de l'introduction.

21. Cf. *Zhongguo guji shanben shumu* 中國古籍善本書目, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1998 (1<sup>re</sup> éd. 1990), *congbu* 叢部, p. 151 ; cet ouvrage indique aussi plusieurs bibliothèques de la Chine continentale où se trouve le *Xinshang bian*. Les exemplaires conservés à Taiwan sont également très nombreux, ce qui laisse supposer une diffusion importante de cette publication.

- Han Jin yinzhang tupu* 漢晉印章圖譜<sup>22</sup> (Wang Houzhi 王厚之, 1131-1204), 1 *juan*  
*Wenfang tuzan* 文房圖贊 (Lin Hong 林洪, Longfa 龍發, milieu du XIII<sup>e</sup> siècle), 1 *juan* [ill. 6]  
*Xu Wenfang tu* 續文房圖 (Luo Xiandeng 羅先登, début des Yuan), 1 *juan* [ill. 7]  
*Chaju tuzan* 茶具圖贊 (Shen'an Laoren 審安老人<sup>23</sup>), 1 *juan*  
*Yanpu* 硯譜 (Gao Sisun 高似孫, *jinshi* en 1185<sup>23</sup>), 1 *juan* [ill. 8]  
*Yanjitu* 燕几圖 (Huang Bo'en 黃伯恩, 1079-1118), 1 *juan* [ill. 15-21]  
*Guju xiangqi tu* 古局象棋圖 (Sima Guang 司馬光, 1019-1086<sup>23</sup>), 1 *juan* [ill. 9]  
*Pushuang* 譜雙 (Hong Zun 洪遵, 1120-1174), 5 *juan* [ill. 10]  
*Dama tu* 打馬圖 (Li Qingzhao 李清照, 1084-?), 1 *juan*  
*Xu Xinshang bian*, 10 ouvrages en 10 *juan* ; compilé par Mao Yixiang et publié par ce dernier en 1579 (8<sup>e</sup> année de l'ère *wanli*) :  
*Shifa* 詩法 (Mao Yixiang), 1 *juan*  
*Yixuan* 奕選 (s. a.), 1 *juan* [ill. 11]  
*Huimiao* 繪妙 (Mao Yixiang), 1 *juan*  
*Ciping* 詞評 (Wang Shizhen 王世禎, 1526-1596), 1 *juan*  
*Quzao* 曲藻 (Wang Shizhen), 1 *juan*  
*Dashi shanfang shiyou pu* 大石山房十友譜 (Gu Yuanqing 顧元慶, Dashi shanren 大石山人, en activité pendant le deuxième quart du XVI<sup>e</sup> siècle), 1 *juan*  
*Chapu* 茶譜 (Gu Yuanqing), 1 *juan*  
*Chuhong pu* 除紅譜 (Zhu He 朱河, Tianming 天明, des Song), 1 *juan*  
*Paipu* 牌譜 (Gu Yingxiang 顧應祥, Ruoji 箬谿, XV<sup>e</sup> siècle - début XVI<sup>e</sup> siècle), 1 *juan*  
*Baosheng xinjian* 保生心鑑 (s. a.), 1 *juan* [ill. 12]

En feuilletant le *Xinshang bian*, chacun peut constater que l'hétérogénéité des sujets est couplée avec des façons variées de les présenter, de sorte que la publication offre différents exemples de mise en image d'un même thème [ill. 6, 8], de mise en page des textes et des représentations graphiques.

### Le premier recueil...

Les deux premiers fascicules du *Xinshang bian* sur les jades anciens [ill. 3a-b, 4] et les sceaux (préfaces respectivement de 1341 et 1345) ont des caractéristiques proches de celles d'un catalogue comme nous l'entendons de nos jours : les dessins des objets sont associés à des données relativement précises. Dans le premier ouvrage, par exemple, une créature démonifuge en jade (*yu bixie* 玉辟邪) [ill. 3a] est accompagnée d'une légende qui explique les dimensions et les caractéristiques matérielles de la pièce, mais aussi son origine et sa « réutilisation » : provenant d'une sépulture Liao de l'ère *taikang* (1075-1084), elle aurait été achetée sous l'ère *yanyou* (1314-1320) pour servir de presse-papiers (*shuzhen* 書鎮)<sup>24</sup>. Suit un autre *bixie* dont les dimensions et couleurs seraient inconnues

22. L'exemplaire de l'IHEC du *Xinshang bian* ne comporte pas cet ouvrage. Les données fournies ci-dessous à propos des fascicules manquant dans cet exemplaire sont basées sur le fac-similé inclus dans le vol. 78 de *Beijing tushuguan guji zhenben congkan* 北京圖書館古籍珍本叢刊, Beijing, Shumu wenxian chubanshe, s. d.

23. Ces ouvrages n'ont pas d'auteur connu selon le *Zhongguo guji shanben shumu*, *op. cit.*, 1998, p. 151. Wang Zhongmin 王重民 ne donne pas non plus de nom d'auteur pour le *Chaju tuzan* et le *Guju xiangqi tu* dans son *Zhongguo shanbenshu tiyao* 中國善本書提要, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1986 (1<sup>re</sup> éd. 1983), p. 303. Mais des noms sont avancés dans le catalogue de l'ancienne Bibliothèque de Pékin, cf. *Guoli Peiping tushuguan shanben shumu* 國立北平圖書館善本書目, Taipei, Guoli zhongyang tushuguan, 1969, p. 305.

24. Dans la légende, nous avons le caractère *you* 右 : il peut se référer à la position d'un *bixie* par rapport à un autre, mais, plus probablement, il indique que le dessin était « à droite » du texte ; dans ce cas, le livre imprimé ne respecterait plus la succession d'origine entre images et textes (d'un rouleau

sans la légende ; mais l'image [ill. 3b] montre clairement ses particularités : la longue queue et, sur le dos, l'emboîture qui permettait d'utiliser la pièce comme socle d'un support pour instruments<sup>25</sup>.

Après les sceaux – d'abord représentés par les dessins de l'objet, puis par leurs empreintes avec, au-dessous, la transcription des caractères et d'autres explications –, la présentation des textes et des figures prend une autre configuration dans les trois fascicules qui suivent. Consacrés aux objets du studio du lettré [ill. 6, 7] et aux ustensiles pour le thé, ces ouvrages ont des préfaces datées de 1237 pour le premier, 1254 et 1334 pour le deuxième, et une inscription de 1269 pour le dernier. Ils sont constitués d'une alternance constante d'image et de texte, imprimés à partir d'une même planche, où chaque élément a été gravé sur une moitié. Les caractères se trouvent, après la reliure, au verso de la figure correspondante, de la même façon que dans les albums de peintures et de poèmes, par exemple dans le *Tangshi huapu* [ill. 1] et d'autres éditions contemporaines du même type<sup>26</sup>. Pour ces sections, on pourrait presque parler de « portraits » avec éloges, car les objets sont d'abord énumérés dans une liste d'appellations personnifiées et, pour certaines pièces, accompagnées d'un titre de fonction ; par exemple l'encrier est appelé Shi Jia et a pour titre celui d'académicien de Duanming[dian], Shi *duanming* (Jia) 石端明(甲). Puis ils sont dessinés au-dessous de leur « nom » [ill. 6] et enfin évoqués dans une composition au verso de la même page. Dans le quatrième fascicule (*Images [et éloges des objets] du studio du lettré, supplément*), une feuille est consacrée aux pièces du *go*. L'importance du *weiqi* dans la culture chinoise ancienne est telle que son invention est attribuée aux empereurs mythiques : ce jeu de stratégie par arrangement exige réflexion, adresse et patience et il est donc considéré comme un exercice pour développer et affiner les capacités intellectuelles et stratégiques des joueurs. Dans notre manuel, les échecs sont dénommés *lanke xianke* 爛柯僊客 [ill. 7] et chantés ainsi :

Poursuivant la victoire et s'opposant à la défaite,  
dans l'action ou dans la tranquillité,  
ils vont et viennent sur le tracé,  
et répliquent par tous les moyens.  
Un échiquier sous la pluie d'automne,  
personne sur les côtés ;  
on prend connaissance du noir et du blanc,  
voici ceux qu'on appelle des « hôtes immortels »<sup>27</sup>.

---

manuscrit ?). Lorsque l'illustration est reprise pour d'autres publications (voir *infra*, n. 40), cette indication est supprimée.

25. Au-dessous de l'objet est écrit *guzhong ju zu ye* 古鍾簾足也 [ill. 3b]. Le *ju* 簾 et le *sun* 簾 sont les supports en bois, vertical et horizontal, pour suspendre les cloches (*zhong* 鍾 ou 鐘), les pierres sonores (*qing* 磬), etc.

26. Sur les albums de peinture, voir Craig Clunas, *op. cit.*, 1997, chap. 5 ; voir aussi M. Bussotti, *op. cit.*, 2001, p. 114-120 et « The *Gushi huapu*, a Ming Dynasty Wood-Block Printing Masterpiece in the Naples National Library », *Ming Qing yanjiu*, 1995, p. 11-44.

27. Je ne donne ici que le sens des huit vers tétrasyllabes inscrits sur le « verso » du dessin, sans prétendre fournir une bonne traduction du poème. À propos du sixième vers, il m'est difficile de trancher sur le sens précis (face à face des deux adversaires, absence de public ou loyauté ?). L'expression *lanke xianke* désigne normalement le jeu des échecs (*xiaqi* 下棋 et surtout *weiqi* 圍棋). Mais les deux premiers caractères font également allusion à une rencontre entre un homme qui cherchait du bois et des enfants immortels qui chantaient et jouaient aux échecs : l'expérience dura si longtemps que, à la fin, l'homme découvrit que le « manche [de sa hache était] pourri » (*lanke* 爛柯). Ces caractères apparaissent d'ailleurs dans la table des matières du fascicule où, parmi les « appellations des dix-huit lettrés, avec image et éloge » (*tuzan shiba xueshi xing ming zi hao* 圖贊十八學士姓名字號), on trouve l'entrée

Suit le *Yanji tu* sur la disposition des tables, dont il sera question plus bas, précédé par le *Yanpu*, sur les pierres à encre (*yan* 硯). Ce dernier ouvrage, bien qu'attribué à un auteur des Song, rappelle d'autres publications sur les encriers de l'époque Ming<sup>28</sup>. Des annotations concernant les lieux d'extraction et les caractéristiques des pierres, la manufacture et l'entretien, ainsi que des compositions littéraires sont réunies en ouverture et en fin de fascicule. Sa partie centrale est consacrée à vingt-cinq pièces, représentées d'une façon très schématisée et pourvues seulement de leur nom dans une écriture de type sigillaire [ill. 8].

Le *Xinshang bian* se clôt par trois ouvrages sur les jeux. Le *Guju xiangqi tu*, avec une préface transcrite lors d'une première édition en 1206, ne comporte que la figure d'un échiquier et ses pièces [ill. 9]. Ces échecs (*xiangqi* 象棋), jeu de stratégie par affrontement, sont particuliers, car ils sont utilisés dans un jeu « historique », évoquant les faits de la fin de l'époque des Royaumes Combattants (fin V<sup>e</sup> siècle - 221 avant notre ère)<sup>29</sup>. Vient ensuite le jeu du *shuanglu*, dans un ouvrage avec préface de 1151, dans lequel des figures schématisées de tabliers sont précédées par des illustrations figuratives et anecdotiques, mettant « en scène » les différentes façons de pratiquer ce jeu selon les endroits [ill. 10]. Enfin, deux figures uniques et une préface de 1134 introduisent au jeu de *dama*<sup>30</sup> dans le dernier ouvrage.

---

« Bai Xuan 白玄, Junyi 君奕 (nom public : Sieur[s des] Échecs), Lanke xianke 爛柯仙客 (surnom : [hôtes des] Immortels [de] Lanke) ».

28. Je pense ici aux pages sur ce sujet dans la section centrale de l'ouvrage *Zunsheng bajian* 尊生八牋 (1591) de Gao Lian 高濂 (s. d.) ; voir les 20 illustrations de cette édition, *juan zhong*, p. 21-30, reproduite dans *Zhongguo kexue jishu dianji tonghui* 中國科學技術典籍通彙, Shanghai / Zhengzhou, Henan jiaoyu chubanshe, Huaxue *juan* 化學卷, 1995, 2, p. 995-1000. Les *yanpu* font également penser à des catalogues d'une autre nature, encore plus raffinés, de quelques années postérieurs et réalisés essentiellement à Huizhou, les albums d'encres *mopu* 墨譜. Pour ces albums, voir Lin Li-chiang, « The Proliferation of Images: the Ink-Stick Designs and the Printings of the *Fang-shih mo-p'u* and the *Ch'eng-shih mo-yuan* », 1998, Ph.D., Princeton University.

29. Au centre un pion représente les Zhou 周, en jaune, tandis que sur les côtés sont alignés, avec 17 pions chacun, les 7 Royaumes acteurs d'alliances et de conflits du III<sup>e</sup> siècle avant notre ère. Ces « Sept puissances » (*qixiong* 七雄) sont : les Qin 秦, en blanc à l'Ouest ; les Han 韓 et les Chu 楚, en vermillon et rouge au Sud ; les Wei 魏 en vert et les Qi 齊 en glauque à l'Est ; les Yan 燕 en noir et les Zhao 趙 en pourpre au Nord. Tandis que la pièce des Zhou est inamovible, les joueurs, qui selon leur nombre gèrent un ou plusieurs « royaumes », s'affrontent avec des coups particuliers aux différentes pièces. Ils perdent une fois que la pièce principale (le « général », *jiang* 將) ou un nombre considérable d'autres pions sont pris par l'adversaire.

30. Le *shuanglu* (double six) est un jeu de parcours pratiqué sur tablier avec pions en forme de petite quille se déplaçant en fonction du jet de deux dés ; cf. Jean-Marie Lhôte, *Histoire des jeux de société : géométrie du désir*, Paris, Flammarion, 1994, p. 528. Des jeux de parcours de ce type étaient pratiqués chez les Romains et les Arabes ; dans l'Europe du Moyen Âge on pratiquait les « jeux de tables », qui ont évolué dans le trictrac, le jacquet et le backgammon modernes ; *ibid.* p. 396, 467, 562, 632. Le *shuanglu* est connu en Chine au moins depuis les Tang (618-907), car sa première représentation apparaît dans la copie ancienne d'une peinture attribuée à Zhou Fang 周昉 (730-800 ca.) ; cf. James Cahill, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings, T'ang, Song, Yuan*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1980, p. 8. Quant au *dama*, ce ne serait qu'une autre appellation du *shuanglu*, du moins selon la définition du *Ciyuan* 辭源, Beijing, Shangwu yinshuguan, 1984, vol. 2, p. 1082. J'ai des difficultés à comprendre comment fonctionnait effectivement cet ancien jeu de parcours, mais il est évident que des pions (des « chevaux », *ma* 馬) se déplaçaient sur le tablier en fonction des faces des dés : à ces deux éléments sont consacrées les deux illustrations de l'ouvrage. En raison du nom du premier préfacier, la poétesse des Song Li Qingzhao, l'ouvrage est mis en corrélation avec les milieux des femmes par le postfacier de l'époque Ming.

De fait, l'importance des jeux et la complémentarité de cette pratique avec d'autres intérêts lettrés sont évoquées dans la préface générale du *Xinshang bian*. Elle a été écrite par Shen Jie 沈杰 (Jing'an 靜菴) de Changzhou, qui signe en tant que docteur (il acquit le titre de *jinshi* pendant la 20<sup>e</sup> année de l'ère *chenghua*, 1484) et haut fonctionnaire dans la commission de l'administration provinciale du Henan. Il félicite son neveu, Shen Jin, lequel, après avoir sérieusement étudié et réuni des milliers de *juan*, compila et fit imprimer le *Xinshang bian*. Au début de sa préface, Shen Jie affirme que le divertissement et la récréation sont complémentaires, dans les études du gentilhomme, à l'investigation des choses<sup>31</sup>. Le manuel, comportant en tout 10 sections (*bian zhi shizhong fan shi ji* 編之始終凡十集), est donc à consulter par le lettré savant et distingué (*boya zhi shi* 博雅之士) : toutes les sections sont utiles, y compris celles sur les jeux d'échecs ou sur l'assemblage des tables, et ceci est confirmé par l'immanquable référence à Confucius<sup>32</sup>.

### ... et ses suppléments

Les dix ouvrages du *Xinshang bian*, avec des attributions plus ou moins authentiques, ont donc été réunis par un éditeur pour la première fois en 1511<sup>33</sup>. Plusieurs rééditions avec compléments ont suivi, à Huizhou, et surtout au Jiangsu. Les exemplaires conservés de ces publications sont relativement nombreux et aussi très souvent différents l'un de l'autre car, au fil des années, l'ouvrage s'est enrichi de sections supplémentaires. Cela mériterait une étude à part, mais ici nous nous limitons à signaler un exemplaire, conservé à la Bibliothèque Fu Ssû-nian de l'Academia Sinica, qui compte 12 fascicules et réunit 62 ouvrages plus ou moins importants, certains étant agrémentés de nouvelles illustrations<sup>34</sup>.

Cependant, le plus souvent, il s'agit de 20 ouvrages du *Xinshang bian* et de sa suite de l'ère *wanli*, énumérés dans la liste ci-dessus<sup>35</sup>. Ce sont là encore des livres sur les jeux,

31. Le texte (p. 1b) s'ouvre par les caractères : *junzi zhi xue dao ye* 君子之學道也 *jizhi yi gewu* 極之以格物 *bozhi yi youyi* 博之以游藝. Le *youyi* (游藝, divertissement, apport récréatif [des arts]) se réfère à des formes de divertissement « civilisé », avec des implications intellectuelles qui ne sont pas nécessairement présentes dans des formes d'amusement plus immédiates ; à ce propos voir *infra*, n. 98. À noter que dans son texte (p. 2b) Shen Jie utilise une fois l'expression *you yu yi* 游于(於) 藝, que l'on retrouve en conclusion d'une sentence du livre sept (*Je transmets mais ne crée point...*, *Shuer* 述而) dans le *Lunyu* 論語, où il est question des Six Arts (rites, musique, tir à l'arc, course de chars, écriture, mathématique) : « [Ah ! Tendre sa volonté vers la bonne Voie, faire fond sur la puissance de la Vertu, s'appuyer sur l'humaine bonté et] se divertir dans la pratique des six arts. » Cf. André Lévy (introduction, traduction, notes et commentaires), *Les entretiens de Confucius et de ses disciples*, Paris, GF-Flammarion, 1994, p. 59 (texte chinois : p. 183).

32. Shen Jie, préface p. 2b ; voir *infra*, n. 65. On doit noter que, dans la plupart des textes introductifs du recueil, les auteurs ont le souci de justifier le choix de thèmes tels que le jeu ou l'arrangement des tables, en valorisant ces « disciplines » nonobstant le fait qu'il s'agisse de petites « doctrines » ou de petits « arts ». Voir aussi la conclusion de la préface du *Yanji tu* traduite plus bas.

33. En plus de 1511 (voir *supra*, n. 20), d'autres dates sont mentionnées dans les postfaces de certains fascicules : 1504 dans le *Yanji tu*, 1505 dans le *Dama tu* et 1507 dans le *Wenfang tuzan*. Ces ouvrages auraient donc été réimprimés à peu d'années de distance dans le recueil du *Xinshang bian*, à moins que l'édition de cette anthologie se soit étalée sur plusieurs années, au moins sur 7 ans, entre 1504 et 1511, moment où le préfacier a écrit son texte d'introduction générale.

34. Cote FT A708 246 ; *Zhongyang yanjiuyuan lishi yuyan yanjiusuo shanben shumu* 中央研究院歷史語言研究所善本書目, Taipei, Zhongyang yanjiuyuan lishi yuyan yanjiusuo, 1968, p. 236-239.

35. L'association des 20 fascicules varie parfois : voir, par exemple, la description de l'exemplaire de l'IHEC, incluse dans ma thèse de doctorat, *Gravures de l'école de Hui*, 1997, Paris, EPHE, 1997, p. 418-424.

parmi lesquels Mao Yixiang propose bien sûr les échecs, mais aussi des jeux moins intellectuels reposant sur le hasard et la consommation d'alcool. Le *Chuhong pu* présente un jeu de dés basé sur le chiffre « quatre »<sup>36</sup>. L'ouvrage fut préfacé en 1368 par Yang Weizhen 楊維禎 (*zi* Lianfu 廉夫, 1296-1370), puis par l'éditeur de la suite du recueil en 1580. Intéressante aussi une note par un certain Zhang Changjun, l'« homme sans contrainte des Cinq Lacs » (*Wuhu kuangke* 五湖狂客張長君), qui se charge de la diffusion de ce texte, présenté comme étant le premier essai sur le sujet. Il raconte avoir d'abord lu, dans le *Wuye ji* 吳野記, qu'à la fin des Yuan l'intendant (*tiju* 提舉) Yang Lianfu s'enfuit pour échapper aux désordres ; pendant ce « voyage », on jouait au *chuhong* et le perdant enlevait la chaussure d'une prostituée et l'utilisait pour boire. Zhang Changjun précise qu'il n'a pu comprendre les caractéristiques du jeu que plus tard, quand, lors d'un voyage à Nankin en 1541, il trouva une copie de ce livre avec la préface de Yang Weizhen<sup>37</sup>. Un deuxième ouvrage du même type est le *Paipu* (avec une brève note introductive de 1558) : le jeu est une sorte de domino qui associe fiches et poésies, pour « plaisanter sans méchanceté » (*niue er bu niue* 譎而不虐), en « condamnant » les perdants à boire (*shangzheng* 觴政)<sup>38</sup>. Quant aux échecs, ils sont présentés dans le *Yixuan* (préface de 1576) par des échiquiers, où des numéros indiquent la succession des coups pour le placement des pièces : dans chaque page sont proposées entre 2 et 4 dispositions [ill. 11, *Jinjinglan* 金井欄]. Ces figures sont parfois comparables à celles du recueil de Wang Tingna, dont les schémas, avec les pions dessinés en blanc et noir, sont plus explicites [ill. 2b, *Jinjinglan*].

Dans le supplément du *Xinshang bian*, on trouve d'autres sujets déjà évoqués dans le premier recueil, tels que le thé du *Chapu* (1541) et les objets lettrés du *Dashi shanfang shiyou pu* (1539) de Gu Yuanqing. En particulier, le second ouvrage – sur les dix « amis » de l'auteur, *Dashi shanren* – reprend la présentation des objets avec image et éloge (dessin, avec description et poème « au verso »), qui avait déjà été utilisée dans les fascicules 3-5 du premier recueil. Mais le *Xu Xinshang bian* inclut aussi des thèmes nouveaux, la plupart sans illustrations : trois ouvrages littéraires (*Shifa*, *Ciping*, *Quzao*), ainsi qu'une histoire de la peinture (*Huimiao*) de Wei Xie 衛協 (IV<sup>e</sup> siècle) à Qian Gu 錢穀 (1508-?), datant tous de 1580 environ. Le *Xu Xinshang bian* se clôt par le *Baosheng xinjian* (préface de 1506) qui présente des exercices d'une gymnastique qui associe le

36. Le jeu se jouait avec quatre dés. Le fait d'obtenir quatre fois une même face ou plusieurs fois la face portant le chiffre quatre donnait des points aux joueurs : ceux qui n'en totalisaient pas assez étaient obligés de boire. Ce jeu, comme tous les autres jeux de société impliquant l'alcool, fait du perdant celui qui « gagne » le droit (l'obligation) de boire. Dans les dés chinois, les points de l'as et du quatre sont marqués en rouge ; J.-M. Lhôte (*op. cit.*, 1994, p. 152, 458) donne de ce fait différentes explications. La plus connue est qu'un empereur fit peindre avec cette couleur faste les points qui lui avaient permis de gagner une partie. Cette histoire vient suppléer une vérité tombée à jamais dans l'oubli ; cf. Jacques Pimpaneau, *Chine. Culture et traditions*, Paris, Éditions Philippe Picquier, 1988, « Les Jeux », p. 293.

37. Cf. *Ti chuhong pu hou* 提除紅譜後 ; cf. Beijing tushuguan guji zhenben congkan, vol. 78, p. 215. Je n'ai pas retrouvé l'ouvrage *Wuye ji*, cité ici comme source de l'histoire de Yang Weizhen. Dans ce texte et dans la préface de 1368 (*Chuhong pu xu* 除紅譜序, *ibid.*, p. 207), on explique que le *chuhong* prit aussi le nom de *zhuwo* 豬窩. Selon Yang, le jeu aurait d'abord pris le nom de son inventeur, Zhu He ; ensuite, à cause de l'échange du deuxième caractère, le nom devint *zhuwo*. La même idée est reprise dans le *Hanyu dacidian* (Shanghai, Hanyu dacidian chubanshe, 1994, vol. 4, p. 739) sur la base d'une citation de Zhou Liangong 周亮工 (1612-1672), mais dans ce cas les caractères donnés sont *zhuwo* 朱窩, que l'on peut interpréter comme « niche du rouge », en raison des points du dé colorés en rouge (voir note précédente). Ce jeu de hasard est parfois méprisé, comme le suggère une chronique littéraire mentionnée par J.-M. Lhôte, *op. cit.*, 1994, p. 152.

38. Cf. Beijing tushuguan guji zhenben congkan, vol. 78, p. 217.

contrôle des souffles à l'action sur les points d'acupuncture. Cet ouvrage comporte des *tu* très hétérogènes : des diagrammes illustrant différentes corrélations (périodes de temps, souffles, corps humain), puis 24 images figuratives où un personnage exécute les exercices appropriés aux 24 périodes solaires de l'année, et finalement 6 méthodes plus générales, par exemple le massage des reins [*moshentang tufa* 摩腎堂圖法, ill. 12] ; au verso du dessin de chaque exercice sont données les modalités d'exécution et la fonction thérapeutique.

Le (*Xu*) *Xinshang bian* est un ouvrage de nature non seulement « composite », mais aussi « intermédiaire ». Il se rapproche par sa structure des *congshu*, puisqu'il apparaît comme un recueil d'ouvrages autonomes et d'auteurs différents. Il rappelle également la « littérature pour connaisseurs », surtout par ses parties centrées sur les objets de lettré<sup>39</sup>. Cependant, il s'en distingue nettement car les ouvrages de ce type sont le plus souvent dépourvus d'illustrations. Les images font en revanche le lien avec les ouvrages encyclopédiques illustrés, auxquels certaines sections du *Xinshang bian* ont parfois servi de source d'inspiration, comme dans le cas du *Jigu kaotu* [ill. 3-4] et du *Sancai tuhui* 三才圖會 [ill. 5]. Des dessins similaires à ceux de la section sur le jade du *Xinshang bian* constituent la section sur le même type d'objets dans le *Sancai tuhui* : dans ce dernier nous trouvons donc une copie du *bixie* décrit ci-dessus, ainsi que d'autres pièces du *Jigu kaotu*. Mais la première pièce de ce dernier, une sorte de boussole sur char en forme de personnage (*zhinan che shi* 指南車飾) en jade [ill. 4] – il s'agit en réalité d'un système mécanique et non magnétique –, est présentée par les auteurs de l'encyclopédie dans un chapitre sur les chars [ill. 5]<sup>40</sup>, les palanquins, le harnais du cheval et les outils pour la pêche : une preuve de plus de la circulation et de l'interchangeabilité des illustrations xylographiques chinoises<sup>41</sup>. Quant aux jeux, le degré de simplicité de ces figures ne permet pas d'établir de filiations, mais *go*, trictrac, domino, *dama* et échecs sont associés dans l'encyclopédie de Nankin à d'autres divertissements, qui sont présentés par des images uniques, par exemple la scène souvent reproduite de trois hommes jouant au ballon (*cuju* 蹴鞠), ou en série, comme le lancer de fléchettes dans un vase à col étroit (*touhu* 投壺). Les jeux occupent une bonne partie de la section sur les « Choses humaines » (*renshi* 人事), comprenant par ailleurs gymnastique et arts martiaux, stratégie, danses et rituels, un choix de diagrammes plus ou moins célèbres, un tableau des 72 périodes climatiques (*qishier hou* 七十二侯) et leurs correspondances, et les chapitres sur la cithare chinoise (*guqin* 鼓琴), la calligraphie et la peinture. Certains *tu* de cette section du *Sancai tuhui* rappellent les compléments inclus dans les éditions tardives du *Xu Xinshang bian*<sup>42</sup> et, plus généralement, d'autres recueils et manuels illustrés de la fin des Ming.

39. Craig Clunas a traité de cette littérature dans ses études, en particulier dans *Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China*, Cambridge, Polity Press, 1991, chap. 1 « Books about things », p. 8-39. Nous avons, par exemple, signalé les *mopu* à la note 28.

40. Cf. Wang Qi 王圻 et Wang Siyi 王思意, *Sancai tuhui*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1988, 3 vol., p. 1103-1106 (*Qiyong* 器用, *juan* 2, p. 29-38) et p. 1163 (*Qiyong*, *juan* 5, p. 10b).

41. Cf. M. Bussotti, *op. cit.*, 2001, p. 179-181.

42. Les jeux du ballon et des fléchettes sont présents, par exemple, dans l'édition élargie du *Xinshang bian* évoquée plus haut (voir *supra* n. 34).

### Le *Yanji tu*, un livre sans texte

Le *Yanji tu* 燕几圖 (Illustrations pour la disposition des tables basses) fut donc inclus dans le *corpus* principal du *Xinshang bian*, et dans toutes les rééditions de ce recueil. Avec d'autres fascicules de cet ouvrage, il est aussi présent dans le *Shuofu* 說郛, version en 120 *juan* de la fin des Ming<sup>43</sup> et, en 1933, il a été reproduit dans le *Cunsu tang jiaoxie jipu sanzong* 存素堂校寫几譜三種<sup>44</sup>. Le *Siku quanshu zongmu* lui réserve une brève entrée<sup>45</sup>. L'ouvrage est attribué à Huang Bo'en 黃伯恩 (1079-1118), mais sa signature apparaît dans une préface de l'année 1194-1195 qui pose des problèmes évidents de date<sup>46</sup>.

À première vue, il s'agit simplement d'un traité pour la disposition du mobilier. Nous serions donc face, dans ce cas, à des illustrations (*tu*) avec une application pratique et concrète. Selon la description de Craig Clunas, le *Yanji tu* (*Illustrations for Banqueting Board*) est formé d'une succession d'instructions pour disposer sept tables de trois formes différentes selon une série de configurations, destinées à recevoir des invités. Bien qu'on n'y apprenne rien des tables en soi, le livre est bien connu par des auteurs plus tardifs, car il offre la plus ancienne présentation sur ce thème de manière indépendante. Une imitation de l'ouvrage, mais qui traite de tables ayant une forme polygonale plus complexe, fut réalisée en 1617<sup>47</sup>, à une époque où les « guides pour vivre d'une façon élégante » étaient très répandus<sup>48</sup>.

43. L'exemplaire est reproduit dans le recueil de deux versions du *Shuofu*, en 100 et 120 *juan*, avec la suite en 46 *juan*. Cf. Tao Zongyi 陶宗儀 (?-1396), Zhang Zongxiang 張宗祥 éd., *Shuofu sanzong* 說郛三種, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1989 (1<sup>re</sup> éd. 1988), vol. 7, p. 4527-4570 ; à propos du *Yanji tu* inclus dans le *Shuofu*, voir Zhu Juling, *op. cit.*, 1933, p. 1-2 de l'introduction et la postface de Tao Xiang 陶湘 (zi Lanquan 蘭泉, 1870-1939).

44. Le *Cunsu tang jiaoxie jipu sanzong* (*ibid.*) de Zhu Juling 朱屺鈴 (1872-1964) comprend encore le *Dieji pu* 蝶几譜 (voir plus bas) et le *Kuangji pu* 匡几譜. Cet ouvrage comporte les indications pour construire une étagère avec des modules, chacun de dimensions différentes. Dans une exposition récente, l'objet a été présenté comme étant un puzzle à trois dimensions ; voir le catalogue de l'exposition sur les jeux mathématiques, organisée à Pékin à l'occasion du 24<sup>e</sup> Congrès international des Mathématiques d'août 2002, par le Zhongguo kexue jishuguan 中國科學技術館 et la Beijingshi wanju xiehui 北京市玩具協會, *Zhongguo gudian shuxue wanju zhan* 中國古典數學玩具展, s. l., s. n., 2002, p. 46.

45. Cf. Yong Rong 永瑢 et al., *Siku quanshu zongmu* 四庫全書總目, *zibu*, Pékin, Zhonghua shuju, 1981 (1<sup>re</sup> éd. 1965), vol. 2, p. 998.

46. Huang Bo'en (Changrui 長睿, Yunlin jushi 雲林居士) est surtout connu pour ses textes sur les modèles de calligraphies (*fatie* 法帖) et pour sa participation à la compilation du catalogue *Bogu tushuo* 博古圖說, aujourd'hui perdu, qui fut commandé par l'empereur Huizong 徽宗 en 1107. Cf. E. Balazs et Y. Hervouet, *A Sung Bibliography*, Hong Kong, The Chinese University Press, 1978, p. 200. Sur la question des dates, voir le *Siku quanshu zongmu*, *op. cit.*, 1981, p. 998 ; voir aussi *infra*, n. 62. Différentes hypothèses ont été avancées pour expliquer que la préface ne serait pas un « faux » voulu, mais plutôt le résultat de fautes introduites lors de la transmission du *Yanji tu*. Par exemple, la date originelle de la préface aurait été une autre, ou la signature de Huang aurait été ajoutée par ceux qui ont transmis l'ouvrage pendant l'époque Ming, en interprétant fautivement l'expression « Yunlin jushi Yanji tu » qui se trouve en ouverture de la postface de 1347 : l'auteur du livre était un contemporain de Ni Zan 倪瓚, hao Yunlin zi 雲林子 (1301/1306 - 1374), qui donc pourrait être le préfacier en question. Cf. Zhu Juling, *op. cit.*, 1933, p. 5-6 de l'introduction.

47. Il s'agit du *Dieji pu* présenté plus bas. Les tables de cette sorte sont très rares : une pièce de la deuxième moitié de l'époque Qing est reproduite par Tian Jiaqing, *Classical Chinese Furniture of the Qing Dynasty*, Hong Kong, Philip Wilson Publishers and Joint Publishing Company Limited, 1996, p. 204-205, n. 93. Tian Jiaqing met la table en relation avec les textes du *Yanji tu* et surtout du *Dieji pu*,

Le livre est effectivement un guide pour disposer les *yanji*, que l'on traduit habituellement par « tables basses » ou « petites tables » pour le loisir. On peut entendre *yanji* 燕 (comme *yan* 宴) dans le sens de festin, et traduire comme « table à banquet », ou, en considérant plutôt *yan* dans le sens de repos, penser à une petite table sur laquelle on s'appuie<sup>49</sup>. Le *yanji* aurait son origine dans le *ji* 几 qui, selon l'une des postfaces du *Yanji tu* citées plus bas, faisait dans l'antiquité fonction de table d'appui<sup>50</sup> et qui était plus bas que les tables de notre traité<sup>51</sup>.

Il semble cependant difficile de fixer les caractéristiques du *yanji*. Nous en trouvons une représentation dans le *Sancai tuhui* [ill. 13]<sup>52</sup> : elle est certes conforme aux tables rectangulaires, allongées et étroites, pas trop hautes, décrites dans le *Yanji tu*, mais ses deux côtés relevés ne conviennent guère à l'assemblage avec d'autres tables, ce qui est le point essentiel de notre traité. Le détail du bord de la table représenté fait plutôt penser aux images des *ji* de l'antiquité, inclus dans les illustrations aux textes classiques [ill. 14]<sup>53</sup>. Faute de mieux, l'illustration de l'encyclopédie de Nankin [ill. 13] donne l'idée

---

mais l'appelle *qiqiao zhuo* 七巧桌 (table-tangrams). Pour une autre table de ce genre et une boîte à compartiments sur le même thème, voir *Zhongguo gudian shuxue wanju zhan*, *op. cit.*, 2002, p. 14. Un texte de la fin de la dynastie explique effectivement que les amateurs de *tangrams* (sur ce sujet, voir la fin de cet article) imitèrent les formes des pièces du jeu pour en faire des tables, ce qui était une façon de revenir à la fonction originelle. C'est la conclusion du texte à propos des *Yanji tu* dans Yu Yue 俞樾, *Chaxiang shi sanchao* 茶香室三鈔, inclus dans *Biji xiaoshuo daguan* 筆記小說大觀, Taipei, Xinxing shuju, 1978, vol. 23, p. 4195-4196 (juan 22, p. 6).

48. Cf. Craig Clunas, *Chinese Furniture*, Londres, V&A Publications, 1997, p. 9.

49. Les deux sens de *yanji* sont proposés par le *Hanyu da cidian*, vol. 7, p. 283, le premier sur la base du *Yanji tu* même et le deuxième, plus ancien, sur la base du *Yili* 儀禮. Dans ce texte, les caractères apparaissent dans un contexte funéraire (chap. 12 et 13 ; voir la traduction de S. Couvreur, *Cérémonial*, Paris, Cathasia, 1951, p. 440 et 501), ce qui n'a donc rien en commun avec ce qui nous occupe.

50. Voir *infra*, n. 63 et 64. Le fait que le *ji* servait d'appui est aussi expliqué dans les publications contemporaines ; voir Yang Yinshen 楊蔭深, *Shiwu zhanggu congkan* 事物掌故叢談, Shanghai, Shanghai shudian, 1986, p. 441. L'appellation *ji* est utilisée pour désigner des objets de fouille tels que des petites tables, des accoudoirs, des « appui-bras appui-dos », avec un plateau supérieur plat ou incurvé ; en particulier, les *ji* des tombes de Chu de l'époque des Royaumes Combattants présentent deux pieds évasés à la base pour assurer la stabilité (nous verrons ci-dessous que l'auteur de notre traité insiste, au contraire, sur la nécessité d'avoir des tables avec des pieds droits pour obtenir un assemblage parfait). Ils mesurent entre 9 et 20 cm de largeur, 55 et 80 cm de longueur et 30 cm environ (jusqu'à 58 cm) de hauteur. Ces informations m'ont été transmises par Alain Thote, que je remercie ici.

51. Ainsi que des *chaji* 茶几 : voir Yang Yinshen, 1986, *op. cit.*, p. 441. Pour différents commentaires concernant les mesures des *ji* décrits dans le *Zhouli* 周禮 (*infra* n. 63), voir Sun Yirang 孫詒讓 *et al.*, *Zhouli zhengyi* 周禮正義, Beijing, Zhonghua shuju, 1987, vol. 6, p. 1542. On y apprend que Ma Rong 馬融 (79-166) parlait de 3 *chi* de longueur et que selon Ruan Chen 阮譔 (époque Jin 晉, 265-420), le *ji* mesurait 5 *chi* de longueur, 3 *chi* de hauteur et 2 *chi* de largeur. Mais dans le *Sanli tu* 三禮圖, la hauteur selon Ruan est réduite à [1] *chi* et 2 *cun* ; cf. *Xinding Sanli tu* 新定三禮圖 (1175), reproduit dans *Zhongguo gudai banhua congkan* 中國古代版畫叢刊, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1988, vol. 1, p. 114. Les mêmes informations sont reprises dans le *Liujing tu* 六經圖 (Illustrations des Six Classiques) ; voir *infra*, n. 53. Si nous considérons que le *chi* mesurait 23-24 cm (valeur moyenne des chiffres donnés, des Royaumes Combattants aux Jin, dans le *Hanyu da cidian*), il s'agirait d'objets un peu plus grands que ceux retrouvés dans les fouilles, mais un peu plus bas que les tables du *Yanji tu*. Voir n. 50 et 55.

52. *Sancai tuhui*, *Qiyong*, juan 12, p. 15a ; *ibid.*, 1988, p. 1330. À noter que le *Hanyu da cidian* (voir *supra*, n. 49) reproduit l'image du *Sancai tuhui* pour représenter le *yanji*.

53. Cinq *ji* sont représentés dans le *Sanli tu* et le *Liujing tu*. Ce dernier est un ouvrage du XII<sup>e</sup> siècle, mais le plus ancien exemplaire conservé date probablement de la fin des Ming ; cf. *Songban Liujing tu* 宋版六經圖, Taipei, 1987. L'illustration ici reproduite provient d'une édition de 1743, publiée au Shutang 述堂 de Zheng Zhiqiao 鄭之喬 ; cf. le *Catalogue annoté des ouvrages chinois rares conservés à*

de la manière dont cette table était conçue par les gens de la fin des Ming, et donc aussi par les lecteurs du *Yanji tu* inclus dans la réédition du *Xinshang bian* ici reproduite, même si, en réalité, l'image est postérieure de quelques siècles à la conception du manuel de notre étude.

### **Le corpus de l'ouvrage : les tu**

Le fascicule du *Yanji tu* conservé à Paris<sup>54</sup> s'ouvre par une préface datée du XII<sup>e</sup> siècle et se clôt par deux postfaces postérieures. Ailleurs dans l'ouvrage, les mots ont un rôle marginal. Le *corpus* de l'ouvrage est en fait constitué de *tu*, que je traduis ici par « schémas ». Seul le troisième feuillet du fascicule, qui comporte des indications utiles pour comprendre les schémas proposés, fait exception. Sur son « recto » sont résumées et figurées les caractéristiques des sept tables à assembler, de trois mesures différentes (*zhuo daxiao fan zhi tushi ruyou* 卓大小凡隻圖式如右) [ill. 15]. Elles ont la même hauteur et la même largeur. La longueur correspond à deux fois la largeur pour les trois tables les plus petites, à trois fois pour les deux tables moyennes et à quatre fois pour les plus grandes<sup>55</sup>. Ceci permet d'accommoder respectivement deux, trois et quatre personnes selon les dimensions. Dans cette xylographie, les tables sont représentées par des rectangles, avec un côté égal et l'autre en rapport constant à ce dernier (double, triple ou quadruple). Comme si, en regardant les tables de haut, on ne considérait que leurs bords – et ainsi, peut-on dire, leurs périmètres –, ou comme si on les visualisait en tant que surfaces rectangulaires. De fait, dans l'ensemble du livre, les tables n'apparaissent jamais en tant que telles : il n'y a que la représentation abstraite de leur forme (mais les proportions des rectangles ne sont pas toujours respectées).

Sur le « verso » du même feuillet 3 est imprimé un texte qui donne des explications supplémentaires sur les mesures. On y insiste sur la nécessité d'une largeur limitée des tables – fixée à 1 *chi* 尺, 7 *cun* 寸, 5 *fen* 分 –, car autrement la longueur, qui en est nécessairement un multiple, serait excessive<sup>56</sup>. Quant aux pieds, ils doivent être bas pour être élégants, et surtout non évasés, afin de pouvoir ajuster les meubles l'un à côté de l'autre. Les tables, de sept [ill. 16, 17] à une seulement, sont disposées selon 76 compositions (littéralement « noms », *ming* 名), chacune identifiée par un nom particulier.

---

*l'Institut des hautes études chinoises du Collège de France*, Beijing, Zhonghua shuju, 2002, p. 3. Dans l'exemplaire qui se trouve à l'IHEC (V VIII 13 ; nouvelle cote SB 1001), le *Yuju* 玉几 est représenté seul et à deux reprises, non dans les figures illustrant le *Zhouli*, là où on penserait le trouver (voir n. 63), mais dans celles du *Shujing* 書經 (*juan* 8, p. 24b) et du *Liji* 禮記 (*juan* 18, p. 18b) [ill. 14].

54. Voir *supra*, n. 14 et 20.

55. Les mesures des tables sont données à la page 3 du *Yanji tu*, mais aussi dans la préface traduite ci-dessous. Selon les correspondances données par le *Hanyu da cidian*, aux époques Song et Yuan, un *chi* 尺 mesurait 31,2 cm environ. Les tables avaient une hauteur de 87,36 cm et une largeur de 54,6 cm environ. La longueur était de 109,2, de 163,8 et de 218,4 cm environ, des tables les plus petites aux plus grandes.

56. Le texte dit aussi : *qitu yi wucun liuqifen weizhun* 其圖以五寸六七分為准. Je dois avouer ma difficulté à interpréter cette phrase, car elle pourrait se référer aux schémas dans le livre, mais alors l'auteur s'éloignerait de son discours précédent, sur la largeur invariable de la table, pour donner une grandeur totale des schémas les plus grands (environ 17,6 cm, sur la base de l'équivalence 1 *cun* égal à 3,12 cm sous les époques Song et Yuan). Je n'ai pu vérifier leurs dimensions dans l'original de 1511, mais dans l'exemplaire du *Yanji tu* conservé à l'IHEC, les schémas les plus complets mesurent seulement 9,5 x 7,5 cm [ill. 16] ou 13 x 5,5 cm [ill. 18]. On parlerait donc ici des schémas plus grands, d'une autre version du *Yanji tu*. Ou alors pourrait-il s'agir de mesures d'autres parties des tables, ou encore de *tu* en tant qu'objets en soi ? À ce propos, voir *infra*, p. 316 et n. 94.

Quand ces configurations sont égales en forme et en dimensions totales, elles créent une même figure (littéralement, un « corps » *ti* 體), pour un total de 25. La page s'achève par une description de deux exemples, pour la première et la huitième planche du livre :

« Le *hansan* 兩三 (contenir les trois) a le côté vertical (*cong* 縱) formé d'une table moyenne entre les extrémités (« têtes », *tou* 頭) de deux tables pour un total de 8 *chi*, 7 *cun*, 5 *fen*, tandis que le côté horizontal (*heng* 橫) est donné par une table longue de 7 *chi* [ill. 16]. Le *cangyi* 藏一 (cacher le un) a le côté vertical formé d'une table longue et d'une table moyenne, pour un total de 1 *zhang*, 2 *chi*, 2 *cun*, 5 *fen* et un côté horizontal formé de 3 « têtes » [de table] correspondant à 5 *chi*, 2 *cun*, 5 *fen* [ill. 18]. »<sup>57</sup>

Les dessins, sur 28 feuillets et demi, se suivent selon un ordre résumé dans le tableau ci-contre. Certains *tu* (marqués dans le tableau par un astérisque) montrent des incohérences avec les principes énoncés : pour certaines figures (« corps » *ti*) sont proposées des compositions qui ont effectivement une même forme, mais des surfaces inégales ; ailleurs, pour obtenir des figures équivalentes, le nombre et les types de tables utilisées varient. Ces incongruités sont surtout vraies pour des figures autres que les carrés et les rectangles, car les tables peuvent aussi être disposées en arc, en « T », en « U » [ill. 21]. Quant aux figures les plus régulières, elles peuvent comporter un espace vide, qui va être occupé, par exemple, par un chandelier dans le cas de *cangyi* [ill. 18]<sup>58</sup>. Cet espace vide est ailleurs comparé à l'Étang de Jade (*Yaochi* 瑤池)<sup>59</sup>, comme dans la figure du « puits d'or » *jinjing* 金井 [ill. 19] formé de deux grandes tables et de deux petites.

On remarque ici et là des fautes qui montrent que les auteurs matériels (illustrateurs, graveurs ?) des schémas du *Yanji tu*, à la fin des Ming, n'en saisissaient plus exactement le sens. Par exemple, les traits supérieurs centraux, qui closent la plupart des compositions en forme de « U » [ill. 20], témoignent de l'intervention de quelqu'un qui n'avait évidemment pas compris les explications de l'ouvrage à propos des tables rectangulaires à dimensions fixes, et qui ignorait même l'allusion à la forme de leur assemblage présente dans les caractères du nom [ill. 20 : *aozi* 凹字 ; ill. 21 : *kanzi* 凹字 et *zhongkan* 中凹]<sup>60</sup>.

57. Le *hansan* [ill. 16], première des trois compositions de la première figure, mesure 273 x 218,4 cm ; de même pour les suivantes, formées de sept tables (2 grandes, 2 moyennes et 3 petites), mais disposées différemment, comme dans la deuxième figure, *bingshan* 屏山 [ill. 17]. Le *cangyi* mesure 382,2 x 163,8 cm environ [ill. 18] ; la composition est présentée parmi les figures à six pièces, mais elle en compte en réalité sept.

58. *Yanji tu*, p. 6, 7, 14.

59. Nom d'un étang sur le Kunlun shan 崑崙山, le séjour de la Reine Mère d'Occident, *Xiwang mu* 西王母.

60. Quand on compare ces pages de l'exemplaire de l'IHEC aux schémas correspondants d'un exemplaire de l'ère *zhengde* (voir n. 20), on découvre que dans ce dernier le dessin est juste. Il est évident que les personnes qui réalisèrent les planches reproduites ici [ill. 20, 21] n'avaient pas compris le principe de l'exposé, sinon elles n'auraient pas gravé un trait de plus, qui donne l'impression d'avoir employé une table carrée dans l'assemblage, à la place de tables exclusivement, et nécessairement, rectangulaires.

Type de figure (corps, <i>ti</i> )	Nombre de tables nécessaires	Dimensions des tables : p = petites m = moyennes g = grandes	Nombre de compositions différentes, chacune avec sa dénomination (nom, <i>ming</i> ), pour obtenir le même type de figure (corps, <i>ti</i> )	pagination dans l'exemplaire de l'IHEC	illustrations dans cet article
I	7	3 p, 2 m, 2 g	3 : 函三, 屏山, 回文	1-2a	ill. 16, 17
II*	6	2 p, 2 m, 2 g	4 : 磬矩, 千斯, 一廚, 朶雲	2b-4a	
III*	6-7	2 p, 2 m, 2 g	2 : 藏一, 虛中	4b-5a	ill. 18
IV*	6	2 p, 2 m, 2 g	4 : 六花, 交鎖, 一卍, 五方	5b-7a	
V	5	2 p, 1 m, 2 g	2 : 卍字, 懸帘	7b-8a	ill. 19
VI	5	3 p, 2 m	4 : 小卍, 垂箔, 揚旗, 布筭	8b-10a	
VII	4	3 p, 1 m	2 : 排纒, 小布筭	10b	ill. 19
VIII*	4	2 m, 2g	3 : 瑤池	11a-12a	
IX*	6	2 p, 2 m, 2 g (?)	5 : 鼎峙, 小鼎峙, 蓮衡折矩	12b-14b	ill. 20
	4	2 p, 2 g (?)	雙磬折, 小雙磬		
X*	5	3 p, 2 g	2 : 斗帳	15	ill. 21
XI*	4	1 p, 2 m, 1 g	球門	16	
	5	1 p, 2 m, 2 g	2 : 振衣		
XII*	4	2 p, 2 m	被褐		
	6 ?	3 m (?), 2 g	7 : 圭邸		
	6	2 p, 2 m, 2 g	凹字		
	3	1 p, 2 g	凹字	17a-19a上	
	3	1 p, 2 m	中凹		
	3	2 p, 1 m	小凹		
	3	2 p, 1 g	函石		
XIII	5	2 p, 2 m, 1 g	石闌		
XIV	3	2 p, 1 g	1 : 兩議	19a下	
XV	4	2 p, 2 g	2 : 離宮, 巽戶	19b	
XVI	4	2 m, 2 g	2 : 四直, 羅紋	20a	
XVII*	4	2 p, 2 g	2 : 小四直, 大雙關	20b	
XVIII*	4	2 p, 2 m	3 : 小雙關, 大羅紋	21a	
	3	1 p, 2 g	長釵股	21b右	
XIX*	3	1 p, 2 m	2 : 短釵股	21b左-22a右	
	2	2 g	合符		
XX*	3	3 p	3 : 乾畫, 埃雙	22a左-22b右	
	2	2 m	雙魚		
XXI*	2	2 p	1 : 儷方	22b左	
XXII*	6	Pour les derniers	3 : 紋磬, 合尺, 雙竹	23	
XXIII*	7	schémas, il est presque impossible de détecter	5 : 隔四, 東帛, 來四, 寶帶, 金跣躡	23-24上、中	
XXIV*	7 ou plus	les dimensions des tables représentées	1 : 玉東西	24下	
XXV*	de 1 à 3		6 : 始一, 象兩, 隱几, 黃琴, 驂鸞, 為乘	26	
	de 2 à 5		5 : 平山, 雲堞, 層級, 石床, 杏壇	27-28a	
Total : 76 ming					

### *Le paratexte*

J'abuse ici de la notion de « paratexte ». En fait, le *Yanji tu* n'est pas un ouvrage littéraire comportant un texte principal par rapport auquel puisse se définir le paratexte, comprenant titre, préface(s), notes, illustrations, etc., c'est-à-dire tous les éléments, verbaux ou non, qui – selon Gérard Genette – « entourent [le texte] et le prolongent, précisément pour le *présenter* ». Je l'ai cependant choisie pour deux raisons : non seulement dans le cas du *Yanji tu*, les noms de l'auteur et des préfaciers, les contenus et la forme de leurs annotations servent effectivement à *rendre présent* l'ouvrage, à lui assurer présence, « réception » et consommation sous la forme du livre<sup>61</sup>, mais de plus, dans mon expérience limitée de l'édition illustrée, je n'ai pas remarqué de formulation particulièrement différente entre le « paratexte » introductif de ces *tu* et le paratexte concernant des textes publiés à la même époque et éventuellement agrémentés d'illustrations. N'est-ce pas révélateur du rôle prépondérant des *tu*, et de ces *tu* en particulier ?

Dans les « accompagnements » écrits au *corpus* figuré du *Yanji tu*, on trouve la présentation et l'éloge des tables, l'histoire de la conception des schémas d'une part, de leur transmission sous forme de livre d'autre part, avec l'appui de quelques citations anciennes. En ouverture de l'ouvrage, il est écrit :

Le *Yanji tu* illustre la préparation des tables basses. À l'origine, les tables formaient une série de six, comportant seulement trois [types de] meubles, d'une largeur de 1 *chi*, 7 *cun*, 5 *fen* et d'une hauteur de 2 *chi* et 8 *cun*. Parmi elles, les deux plus longues mesurent quatre fois leur largeur pour un total de 7 *chi* et les deux moyennes, trois fois, pour une longueur de 5 *chi*, 2 *cun*, 5 *fen* ; les deux plus petites mesurent chacune le double de leur largeur, soit 3 *chi*, 5 *cun*. Puisque l'on prépare des tables ayant une longueur multiple de leur largeur, les côtés perpendiculaires et verticaux sont séparés ou assemblés dans des transformations illimitées. Sur la base du nombre des hôtes et selon le nombre des plats, on fixait l'ampleur [des tables]. Ont donc été établies 20 figures (*ti* « corps »), qui variaient selon 40 compositions (*ming*). Puisque la figure détermine un nom et que le nom a une signification, on les a appelées les tables « dé » (*touzi zhuo* 骰子桌, *tou* étant la prononciation littéraire de *shai* 骰), en considérant qu'elles sont [au nombre de] six. En dehors des rencontres entre amis, quand on ouvre des livres ou qu'on étale des antiquités, il convient de les disposer. Est-ce que cela n'est pas mieux que de s'en tenir, comme [le font] les gens du commun, à l'usage [d'une table] d'une seule [mesure], grande ou petite ? Les schémas une fois réalisés, dès que M. Xuan Guqing de Leiyang les a vus, il les a appréciés. Il voulait disposer l'arrangement sur une plus large [surface], mais afin de [former] un carré, [les tables] n'étaient pas suffisantes et on a ajouté dans un angle une petite [table] pour un total de sept. Des figures ont été établies et les noms sont devenus nombreux. Je loue ces bonnes transformations convenables à leur usage. Le nom [des sept tables] a été changé en « sept étoiles » (*qixing* 七星) ; le titre [donné à] tous les schémas est *Yanji tu*. Répartir les places [des invités] sur la base des schémas est d'un raffinement exquis ! Bien qu'il s'agisse d'une discipline mineure, on voit que nos talents s'expriment d'une seule voix.

61. Cf. G. Genette, *op. cit.*, 1987, p. 1. Dans cette étude de référence, les images sont considérées seulement en tant qu'illustrations, qui visualisent un ouvrage littéraire et ont donc une fonction paratextuelle en elles-mêmes (*ibid.*, p. 409). Par contre, dans le *Yanji tu*, elles forment le *corpus* de l'ouvrage, à moins de les considérer comme des « illustrations », et donc du paratexte, aux informations résumées dans le feuillet 3 ; voir ill. 15 et son explication présentée ci-dessus. Quant aux éléments paratextuels cités dans ce paragraphe, le premier se présente en tant que préface (*xu*) et il sert à motiver et permettre la bonne « lecture » du livre ; il me semble présenter la typologie d'une préface auctoriale, très probablement apocryphe, selon la catégorisation de G. Genette ; *ibid.*, p. 181-185, 200. Les deux autres notes, sans titres et plus modestes, ont une fonction de préfaces allographes tardives, qui valorisent le livre et retracent son histoire (*ibid.*, p. 164, 265 et suivantes). Comme l'auteur français le précise, ces définitions sont élaborées dans une étude qui ne se prétend pas exhaustive pour les cultures extra-européennes (p. 405) ; voir aussi la note 1 de l'article de L. Chia dans ce même *BEFEO*, p. 241.

Préface le jour *bingwu* 丙午 (?) du douzième mois de l'année *jiayin* 甲寅 de l'ère *shaoxi* 紹熙 (1190-1195), par le « lettré de la forêt des nuages », Huang Bo'en, de nom public Changrui <sup>62</sup>.

Après les schémas, un texte de l'année *dinghai* 丁亥 (1347), signé par Chen Zhi 陳植 (1293-1362) de Suzhou, répète en partie la première préface. Il se clôt par l'explication que les dessins ont d'abord été copiés (*lu* 錄) par Shen You 沈右 (*zi* Zhongshuo 仲說, personnage du Jiangsu de l'époque Yuan, connu surtout comme calligraphe), afin de les transmettre aux amateurs. Par ailleurs, l'auteur expose les qualités de ces tables, au nombre de sept – donc en nombre *yang* – et adaptables à toutes les situations ; leurs origine et fonctions anciennes sont retracées à l'aide de « citations » classiques :

[...] Parmi les anciens, le « préposé aux tables [d'appui] et aux nattes [pour s'asseoir] » (*sijiyan* 司几筵) prenait soin des cinq tables. Les tables étant distribuées, les serviteurs se succédaient sans interruption <sup>63</sup>. Dans l'Antiquité, pour s'asseoir on mettait nécessairement en places les *ji* 几, qui étaient donc des objets pour s'appuyer (*yiping zhi ju* 依憑之具). Ainsi, on les disposait toujours pour des personnes respectables, pour leur manifester faveur et admiration. Leur origine est ancienne : le gentilhomme s'appuie [sur le *ji*], et c'est dans ce soutien [que réside] sa vertu [...] <sup>64</sup>.

Il faut noter que dans la préface de 1511 au *Xinshang bian*, Shen Jie présente également le *Yanji tu* comme étant un ouvrage sur le mobilier du lettré. Afin de justifier l'utilité du *yanji* (燕几) et la nécessité d'un texte qui en explique l'utilisation correcte, il mentionne une citation ancienne et faisant autorité, même si l'exemple n'est pas vraiment

62. Cf. « Yuanji tu xu », p. 1-2, dans le *Yanji tu*, version originale ou fac-similé du *Congshu jicheng jianbian* 叢書集成簡編, Taipei, Shangwu yinshuguan, 1966, p. 1-3 : signalons que le nom de l'auteur s'avère inversé dans le texte chinois (Huang Changrui, Bo'en). Je n'ai pas identifié l'autre personnage cité, Xuan Guqing or Gu Qing, Xuanjun (*Leiyang Xuanjun Guqing* 未陽宣君谷卿) ; Leiyang ou Laiyang 來陽 est près de Hengzhou 衡州, au Hunan ; Zhu Juling (*op. cit.*, 1933, p. 6 de l'introduction) renonça également à identifier Xuan Guqing. Quant à la date, un autre problème que celui déjà évoqué (voir n. 46) se pose. En effet, le jour *bingwu* n'existerait pas dans le mois et l'année en question ; l'année et les mois indiqueraient, en tout cas, le début de 1195 (Alain Arrault, communication personnelle).

63. Les caractères sont *sijiyan zhang wuji* 司几筵掌五几, *shou ji you qiyu* 受几有緝御. La deuxième phrase est extraite du chant *Xingwei* 行華 du *Shijing* (*Daya*). S. Couvreur traduit ainsi le passage : « [1 ... Pour chacun une natte est préparée ; quelques-uns (les plus âgés) reçoivent (en outre) des escabeaux (pour s'appuyer étant assis). 2 Sur chacune des nattes étendues à terre une seconde natte est placée ;] les escabeaux sont distribués, et les serviteurs se succèdent sans interruption » ; cf. S. Couvreur, *Cheu King*, Taichung, Kuanchi Press, 1967, p. 353. Quant à la première phrase citée, elle vient d'un passage du *Zhouli* traduit ainsi par É. Biot, *Le Tcheou-li ou Rites des Tcheou*, Paris, Imprimerie nationale, 1851, p. 476 (réimpr. de Taipei, Ch'eng Wen Publishing Co., 1975) : « Préposé aux bancs d'appui [et aux nattes pour s'asseoir.] Il s'occupe [des noms et espèces] des cinq bancs d'appui, [des cinq nattes. Il distingue leurs usages et leurs positions.] » Les 5 *ji* sont représentés dans les planches du *Sanli tu* et du *Liujiing tu* ; dans certains cas, un seul est figuré [ill. 14], voir *supra*, n. 51 et 53. À propos de leur nature, les commentaires sont discordants. Selon certains exégètes les 5 *ji* étaient de « droite » et de « gauche », en jade sculpté, vernissé et sans ornement (*zuo you yudiao tongqi su* 左右玉雕彤漆素). Parfois l'interprétation est différente et les types retenus sont : *ji* orné de jade (*yu*), de bois sculpté (*diao*), peint en rouge (*tong*), enduit de vernis (*qi*) et sans ornement (*su*). Voir *Shisan jing zhushu fu jiaokan ji* 十三經注疏附校勘記, Pékin, Zhonghua shuju, 1983 (1980), vol. 1, *Maoshi zhengyi*, *juan* 17(2), p. 534 et *Zhouli zhushu*, *juan* 20, p. 774. Cf. aussi Sun Yirang, *op. cit.*, 1987, p. 1541-1542.

64. *Yanji tu*, *op. cit.*, p. 28b-29a. À noter que les derniers caractères *yifu qide* (以輔其德) s'inspirent de la phrase *yifu yide* (以輔台德) du *Shangshu* 尚書 (*juan* 10, *shuoming* 說命 *shang* 12), que Couvreur traduit « pour m'aider à pratiquer la vertu » dans son dictionnaire. Voir *Shisan jing zhushu fu jiaokan ji*, *op. cit.*, 1983, vol. 1, p. 174.

lié à l'assemblage des tables : « Si la natte était de travers, il ne s'asseyait point »<sup>65</sup>. Autrement dit, si les tables ne sont pas bien rangées, tout hôte prestigieux refusera d'y prendre place.

Le *Yanji tu* se termine avec un texte écrit par Xing Can 邢參 de Fengmen 葑門<sup>66</sup> le 20<sup>e</sup> jour du dixième mois de l'année *jiazi* de l'ère *hongzhi* (1504). On y lit que Wang Zhongyuan 王仲遠, le gentilhomme « reclus » (*yingjun* 隱君), compatriote du postfacier, qui a vécu entre les ères *hongwu* et *yongle* (ca. 1368-1424), s'adonnait à la copie de toutes sortes de documents. Il créa ainsi une grande bibliothèque, comprenant une copie du *Yanji tu*. Les ouvrages de Wang furent conservés par son fils [Wang] Mindao [王]敏道 en charge à Anji 安吉 ; le *Yanji tu* devint ensuite la possession de Zhu Xingfu 朱性甫<sup>67</sup>. Alors, conclut Xing Can : « [...] Mon ami Shen Runqing a demandé [le *Yanji tu*] en prêt afin de le copier et de le graver sur [des planches] de jujubier. [Il en a fait ce qu']on peut appeler une œuvre savante et raffinée. Quel lettré qui prendrait plaisir à l'examiner pourrait ne pas le vénérer et l'admirer ? »<sup>68</sup>.

Basée sur un manuscrit, cette édition prisée aurait donc paru quelques années plus tôt que le recueil complet du *Xinshang bian*, puisque le texte de Xing précède de 5 ans la préface générale de Shen. Si ces informations sont exactes, elles nous offrent matière à réflexion sur l'édition. Le *Yanji tu* se présente comme un recueil de *tu*, dans lequel le rôle du discours est limité à un texte introductif qui devrait être d'origine (les deux autres étant postérieurs), une note d'une demi-page et quelques mots intégrés au milieu des figures [ill. 15, 18, 19]. Ces schémas auraient donc été élaborés à une époque pour laquelle on insiste beaucoup sur l'importance de l'imprimerie dans la diffusion des images. Mais dans l'histoire de cet ouvrage, la reproduction imprimée, en tant qu'outil de transmission à

65. Le caractère *ji* 几 désigne soit un support, soit un escabeau ou un guéridon. Dans le même passage, Shen Jie rappelle que Confucius considérait le jeu des échecs comme une bonne façon de passer son temps libre ; cf. Shen Jie, préface, p. 2. Les citations sur Confucius sont extraites des *Entretiens* : plus précisément, la première est une sentence du livre X (*Dans son village*, *Xiangdang* 鄉黨) et la deuxième est la conclusion d'un passage du livre XVII (*Yang Huo*..., 陽貨) : « [Qu'il est pénible le spectacle de gens qui se gavent une journée entière sans avoir à user leur esprit !] N'existe-t-il pas des damiers ou des échiquiers (*boyi* 博奕 [弈]) ? Y jouer les rendrait tout de même un peu plus sages » ; traduction de A. Lévy, *op. cit.*, 1994, p. 77 et 120-121 (texte chinois : p. 189 et 207). L'expression *boyi* signifie « jouer aux échecs » ou désigne deux jeux différents, le premier (*bo*) étant une sorte de dés dont les règles sont perdues, selon les annotations de Pierre Ryckmans, *Les Entretiens de Confucius*, Paris, Gallimard, 1987, p. 160. Mais le caractère *bo* 博 est parfois traduit comme « tablette » ; on le trouve dans l'expression *liubo* 六博, qui désigne un jeu aussi célèbre que peu connu. Si on choisit la deuxième interprétation, un jeu de parcours confié au hasard (cf. J.-M. Lhôte, *op. cit.*, 1994, p. 146 et 528) et un jeu de « stratégie » seraient donc réunis dans la même expression.

66. Fengmen ou Dongmen à Wuxian, Suzhou (蘇州吳縣城東門), selon certains dictionnaires.

67. Zhu Xingfu devrait être Zhu Cunli 朱存里 (*zi* Xingfu, 1444-1513) de Changzhou, cf. Zhou Qinfu 周駿富, *Mingdai zhuanji congkan suoyin* 明代傳記叢刊索引, Taipei, Mingwen shudian, p. 479 ; voir aussi Qian Qianyi 錢謙益, *Liechao shiji xiaozhuan* 列朝詩集小傳, Shanghai, Gudian wenxue chubanshe, p. 303-304. Quant à Wang Yi 王驥 (Wang Mindao), assistant du chef de district de Anji (localité du Zhejiang, dans les environs de l'actuelle Huzhou) sous l'ère *zhengtong* (1436-1449), et à son père Wang Mu 王穆 (Wang Zhongyuan), voir *ibid.*, p. 218. Dans le même ouvrage (p. 302), Xing Can, *zi* Liwen 麗文, est également cité. Je remercie Shi Anchang 施安昌 pour ses conseils dans l'interprétation des textes et l'identification des personnages présentés dans ce paragraphe.

68. Dans le microfilm consulté du *Xinshang bian* de l'ère *zhengde*, cette page concernant le *Yanji tu* est incluse dans la dernière section (*dama tu*). Dans des versions plus tardives, par exemple celle reproduite dans le *Congshu jicheng jianbian* (1966, p. 52-54), ce texte est gravé à la suite de la dernière préface.

l'identique des *tu*, voit son rôle réduit. Rien ne nous assure des caractéristiques originelles de ce livre : la préface la plus ancienne pose un problème de date et d'auteur<sup>69</sup>, les autres textes disent que les dessins ont été catalogués vers 1347, puis transmis sous forme manuscrite pendant plus d'un siècle. Par ailleurs, on remarque dans l'ensemble du *Xinshang bian* quelques indications qui font penser que le modèle d'autres fascicules avait une disposition texte-image différente de l'actuelle, peut-être avec une succession en horizontale<sup>70</sup>. Il est ainsi difficile de considérer le *Yanji tu* comme un exemple de la floraison d'images et de diagrammes dans les livres imprimés de l'époque Song, et cela pas seulement en raison du problème de datation de la première préface. L'on pourrait presque, *a contrario*, le prendre comme contre-exemple, pour signaler la difficulté à juger d'un ouvrage plus ancien à partir des éditions dont nous disposons aujourd'hui<sup>71</sup>.

### Jeux des tables et table-jeux, casse-tête et implications mathématiques

Comme nous venons de le voir, les tables rectangulaires étaient à l'origine au nombre de six : deux de chaque dimension quant à la longueur, mais toutes de la même hauteur et de la même largeur. Elles permettaient de former 20 figures, étant disposées en 40 façons différentes, chacune de ces compositions portant un nom. Elles convenaient aux banquets entre amis, à la disposition des antiquités, au déploiement des rouleaux. Plus tard, afin de créer des figures plus carrées, le nombre des tables fut porté à sept, en ajoutant une troisième table de petites dimensions. Leur nom fut alors changé en table « sept étoiles », tandis qu'auparavant elles s'appelaient des tables « dé ». Sur la base de ces données, il est évident que nous pouvons considérer le *Yanji tu*, ainsi que le fait Craig Clunas, comme un manuel d'ameublement : les *tu* ont alors pour finalité pratique la disposition des tables selon les critères du bon goût. L'intérêt pour le mobilier est particulièrement évident dans la postface de la fin des Yuan, comportant moins d'informations précises sur les tables et écrite dans un ton érudit de circonstance, que l'on retrouve encore plus accentué dans de nombreuses publications de la dynastie suivante<sup>72</sup>.

69. L'ouvrage pourrait avoir été conçu sous les Song ou les Yuan, selon que l'on retient l'une ou l'autre des hypothèses rapportées à la note 46.

70. On y remarque effectivement des indications qui font penser que le modèle avait une disposition différente des parties texte-image, voir note 24. Nous avons aussi signalé une phrase (note 56) qui désigne des *tu* plus grands que ceux de notre imprimé.

71. Sur la difficulté à prouver concrètement, à partir des originaux Song, les liens qui selon de nombreux spécialistes existent entre imprimerie, formats du livre imprimé, diffusion des diagrammes et des images, voir un cas particulier traité par Alain Arrault, « Les diagrammes de Shao Yong 邵雍 (1012-1077). Qui les a vus ? », *Études chinoises* 19/1-2 (2000), p. 67-114. Quant aux livres manuscrits perdurant en parallèle avec les imprimés, on a tendance, depuis quelques années, à réévaluer leur rôle et leur diffusion.

72. Tout en prenant cette généralisation sous réserve de cas particuliers, on peut rappeler l'écart existant entre les préfaces des Qing, souvent écrites dans des graphies immédiatement déchiffrables, riches d'informations détaillées et de références précises, et les textes des auteurs des Ming, souvent tracés dans des caractères cursifs, fourbis de citations non explicitées et d'allusions parfois difficiles à pénétrer, mais fréquemment, en fin de compte, assez « maigres » en informations sur l'ouvrage ou son contenu.

Mais il est également possible de mettre en avant les liens du *Yanji tu* avec les jeux<sup>73</sup>. Ceci non seulement pour l'allusion au jeu de dés<sup>74</sup> dans la préface, mais aussi parce que le fascicule est inclus dans un recueil, le *Xinshang bian*, où le savoir raffiné du connaisseur d'objets et la grande estime envers certains jeux, tels que les échecs, forment un ensemble indissociable des « arts » qui doivent faire partie de la formation du lettré, tout en le réjouissant, comme le laisse entendre l'auteur de la préface générale.

Quant aux textes en ouverture du *Yanji tu*, ils n'exhibent pas de citations classiques, et le souci de la disposition des tables pour banqueter s'exprime en mesures, proportions et figures. Ce fait oblige à effleurer les liens des « tables » à composer avec les puzzles, ainsi que leur enjeu mathématique, afin de proposer une approche plus complète du manuel<sup>75</sup>.

Dans quelques textes de l'époque Qing et des travaux chinois récents, le *Yanji tu* a été mis en relation avec le *Dieji pu* 蝶儿谱 (Album [des dessins] des tables papillons)<sup>76</sup> [ill. 22-24] et avec le *Yizhi tu* 益智图 (Dessins au profit de la connaissance). Dans ce dernier livre, de 1862, les pièces à disposer se montent à quinze<sup>77</sup>. Quant au *Dieji pu*, il propose de composer treize éléments, comprenant un couple de trapèzes isocèles, deux couples de trapèzes rectangles et des triangles rectangles de trois dimensions [ill. 22] : deux grands, quatre de taille moyenne<sup>78</sup> et un petit, dont le nom « intercalaire » (*run* 閏) est emprunté à l'astronomie<sup>79</sup>. L'ouvrage de Ge Shan 戈汕 (*zi Zhuangle* 莊樂), avec

73. Voir la conclusion de la notice sur le *Yanji tu* dans le *Siku quanshu zongmu*, 1981, p. 998. Le catalogue de la récente exposition *Zhongguo gudian shuxue wanju zhan* s'ouvre avec une image des *Yanji tu* (*op. cit.*, 2002, p. 6).

74. Les dés chinois sont cubiques et comportent 6 faces. Sur le jeu de dés dans le *Chuhong pu* du *Xinshang bian*, voir n. 36. Les dés des pays de l'Asie centrale et du Sud-Est sont présentés dans un autre ouvrage du recueil, le *Pushuang* (p. 21b).

75. Je renvoie le lecteur aux études des spécialistes des mathématiques pour plus d'informations sur ce domaine. Parmi les spécialistes cités ci-dessous, je remercie particulièrement M<sup>me</sup> Karine Chemla pour ses indications plus que précieuses, indispensables à la révision de cette partie de mon texte ; toute erreur reste entièrement de ma responsabilité.

76. Par exemple dans le *Siku quanshu zongmu*, 1981, vol. 1, p. 998.

77. Les pièces sont désignées par des termes du *Yijing* 易经 : ce sont un losange, deux demi-cercles, deux couples de triangles, un couple de trapèzes rectangles, un couple de figures en forme de « L » et quatre pièces irrégulières avec cinq côtés, dont un quart de circonférence. Pour des exemples, cf. Jean-Claude Martzloff, *A History of Chinese Mathematics*, Berlin/Heidelberg/New York, Springer/Verlag, 1997, p. 369, fig. 20, 6. Sur le *Yizhi tu* de Tong Yegeng 童業庚 et les évolutions du jeu, voir aussi *Zhongguo gudian shuxue wanju zhan*, *op. cit.*, 2002, p. 2, 15-24.

78. Dans la préface et les indications figurées du *Dieji pu* [ill. 22], on lit *dasanxie* 大三斜 et *xiaosanxie* pour les triangles de taille grande et moyenne, *changxie* 長斜 pour les trapèzes isocèles, *banxie* 半斜 de gauche et de droite pour les couples des trapèzes rectangles. Le caractère *xie* 斜 peut paraître étrange, mais – comme me l'a signalé K. Chemla – il est utilisé quelques années plus tôt pour désigner des trapèzes de ce type par Cheng Dawei 程大位, *Suanfa tongzong* 算法統宗 (1592, 1593, nouvelle édition en 1716), *juan* 3, p. 7a, 24b et *juan* 7, p. 4. Dans le même ouvrage, on utilise le terme *gui* 圭 (que nous allons retrouver dans un texte cité ci-dessous), pour désigner le triangle isocèle, *juan* 3, p. 6b, 22b et *juan* 7, p. 5a. Cf. Mei Rongzhao 梅榮照 et Li Zhaohua 李兆華 éd., *Suanfa tongzong jiaoshi* 算法統宗校釋, Hefei, Anhui jiaoyu chubanshe, 1990, p. 236, 239, 268, 272, 558-559, 561.

79. Ce terme désigne normalement le temps supplémentaire aux 365 jours nécessaires à la Terre pour accomplir sa rotation autour du soleil. Ainsi la préface du *Dieji pu* dit que « les *ji* sont en tout treize : comme pour chaque cycle des quatre saisons, on place un intercalaire », les autres pièces faisant évidemment allusion aux douze mois de l'année. Cf. pages introductives du *Dieji pu*, Beijing tushuguan guji zhenben congkan, vol. 78, p. 431.

préface signée par Yan Cheng 嚴澂<sup>80</sup> (1617), est inclus dans le recueil *Shanju xiaowan* 山居小玩 de Mao Jin 毛晉 (1599-1659), les trois hommes étant tous originaires de Changshu. Le catalogue du Jigu ge 汲古閣 mentionne l'ouvrage<sup>81</sup>, tandis que le nom de l'éditeur est cité dans le texte d'ouverture en tant que parent par alliance (*sheng* 甥) de l'auteur. Des assemblages de tables basés sur des figures artisanales furent organisés en manuel, afin de fixer les transformations des arrangements des *ji*. Une centaine de schémas y sont proposés : des dessins les plus simples, carrés (*fanglei* 方類) ou rectangulaires (*zhilei* 直類), formés par quelques pièces seulement, à ceux plus complexes, avec l'ensemble des 13 pièces, réunies dans des compositions uniques – comme dans la « caverne de pierres » (*shidong* 石洞), de la catégorie *xianglei* 象類 [ill. 23] – ou multiples. Ces dernières se trouvent, par exemple, dans des schémas représentant les Wuyue 五岳 : comme on le lit dans la marge de la page, ils permettent de meubler une pièce entière. Le *Dieji pu* peut donc, une fois de plus, être considéré comme un texte sur l'ameublement<sup>82</sup>. Si l'on pense aux indications données sur les mesures des tables, dans le *Yanji tu* comme dans le *Dieji pu*, on peut même dire que ces ouvrages portent des indications pour la construction du mobilier. Dans cette dernière publication, une première figure carrée [ill. 24] est donnée comme modèle nécessaire pour réaliser les 6 formes des 13 pièces, dans des dimensions telles que les côtés puissent se combiner les uns aux autres. Il faut pour cela prendre un carré de papier marouflé (?) de 6-7 *chi* (deux mètres ou plus), le plier selon les indications et obtenir ainsi le tracé des formes à découper<sup>83</sup> qui

80. On confond parfois le nom de l'auteur et celui du préfacier, comme on le verra dans un texte traduit ci-dessous ; voir aussi le *Siku quanshu zongmu*, 1981, vol. 1, p. 998. Guo Zhengyi explique que l'ouvrage est attribué à Ge Shan dans une monographie de Changshu, *Changshu xianzhi* 常熟縣志 (édition et pagination non spécifiées) ; cf. Guo Zhengyi 郭正誥, « Guanyu qiqiao tu ji qita » 關於七巧圖及其他, *Zhongguo keji shiliao*, 11/3 (1990), p. 94. Il est probable que ce spécialiste ait trouvé l'information dans l'introduction de Zhu Juling (*op. cit.*, 1933, p. 10), qui non seulement cite une monographie de l'ère *kangxi* (1662-1722), mais de plus établit son fac-similé sur les informations recueillies par Tao Xiang, qui travailla à la bibliothèque du Gugong bowuyuan dès 1929. Dans les deux exemplaires aujourd'hui disponibles à la Bibliothèque de Pékin, seul le nom de Yan Cheng apparaît : voir l'exemplaire inclus dans le *Shanju xiaowan*, conservé au département des livres rares (cote 8893) et celui du *Qunfang qingwan* 群芳清玩, qui se trouve à la succursale (cote 8606/4) ; le premier *congshu* est reproduit dans le Beijing tushuguan guji zhenben congkan, vol. 78 (cf. p. 432). Les deux exemplaires originaux sont similaires ; la préface pose problème, car elle a été évidemment réalisée avec deux jeux de planches différentes. Le *Dieji pu shuo* 蝶儿譜說 de Ge Shan aurait été amputé des caractères finaux et de sa signature, tandis qu'un autre morceau de texte signé par Yan Cheng aurait été ajouté, ce qui a provoqué ensuite l'erreur à propos de l'auteur du *Dieji pu*.

81. *Jigu ge jiaoke shumu yijuan, buyi yijuan, keban cunwang kao yijuan* 汲古閣校刻書目一卷補遺一卷刻板存亡考一卷, *Xiaoshi shanfang congshu*, éd. des Gu de Wu, 1874, *juan* 2, p. 1a. On y apprend que le livre comportait 33 pages et avait en supplément le *Yipu congkan* 翼譜叢談. Dans l'exemplaire de la Bibliothèque nationale à Pékin, ce *juan* manque et j'ai compté, après la page de couverture portant le titre, 34 pages (la page en plus peut être due à l'ajout du texte à la préface d'origine ; voir note précédente). Dans les *banxin* du livre sont gravés les caractères Laigu tang 賴古堂. Ce nom est normalement lié à Zhou Lianggong (cf. Qu Mianliang, *op. cit.*, 1999, p. 602), mais il désigne ici la propriété où Ge Shan assemblait ses tables. Le *Dieji pu* est inclus dans un autre recueil, le *Qunfang qingwan* de Li Yu 李璵 (1629), et dans un ouvrage plus récent, le *Cunsu tang jiaoxie jipu* (Zhu Juling, *op. cit.*, 1933).

82. Pour le *Dieji pu* en tant que traité pour l'ameublement, voir C. Clunas cité *supra*, n. 48.

83. On a tracé les caractères sur 6 parties du carré [ill. 24]. Ces dernières vont servir de modèle pour construire les 13 pièces indiquées ci-dessus [ill. 22], dont la somme des surfaces dépasse celle du carré de départ (dans la pratique, on se retrouve avec 2, 3 ou 4 morceaux en plus, selon les dimensions des pièces choisies pour recomposer le carré).

vont servir de modèle pour réaliser les 13 pièces et qui sont nécessaires pour procéder à la réalisation des tables en bois. À la différence du *Yanji tu*, où l'on donnait les mesures des unités de base à composer, il n'est question ici que des mesures totales du carré de départ. De plus, tandis que l'auteur du *Yanji tu* arrange le nombre des tables de 6 à 7 pour réaliser des quadrilatères réguliers, selon le *Dieji pu* on peut dépasser le nombre de pièces du carré modèle ; du reste, dans les pages introductives du manuel de Ge Shan, il n'est pas question du titre de l'ouvrage plus ancien. Notons enfin la distinction faite entre deux couples de trapèzes rectangles en raison d'une orientation différente [ill. 22] : elle montre que l'auteur pense aux objets concrets à situer dans l'espace, plutôt qu'à l'aspect des figures planes, égales en forme et en surface.

Cependant, comme l'a déjà signalé Liu Dun, il existe aussi la description d'une sorte de *Dieji pu* présenté sous les Qing comme un jeu associé aux mathématiques. Ce texte est inclus dans le *Guangyang zaji* 廣陽雜記 de Liu Xianting 劉獻廷 (1648 ?-1695), un lettré très sensible aux thèmes scientifiques<sup>84</sup>. Cet auteur décrit un fascicule de figures sans texte, à l'exception de leurs noms (*youtu wushu weibiao mingxiang* 有圖無書惟標名像), basées sur la composition des pièces d'un carré découpé en 13 morceaux. Il fallait réfléchir – dit en substance Liu Xianting – pour bouger et associer les morceaux afin de former « non seulement des figures triangulaires (*gui* 圭, tablette de jade allongée et pointue) ou en “L” (*qing* 磬, pierre sonore), mais aussi des figures telles que des maisons (*wuyu* 屋宇) et des ponts (*qiaoliang* 橋梁), des “hirondelles en vol” (*feiyan* 飛燕) et des “papillons voltigeants” (*wudie* 舞蝶). Ainsi, aucune des formes les plus diverses [que l'on puisse créer avec ces pièces] n'excède le carré de base. » Liu Xianting imagine alors un échiquier, quadrillé avec cent cases par côté, afin de faciliter les calculs. « [Le carré] découpé de cette manière – écrit-il –, on [peut alors] ajouter et enlever, séparer et réunir [les pièces], “prendre l'unité pour calculer” (*yi du qiu shu* 以度求數), et ainsi les chiffres n'ont plus de secrets... »<sup>85</sup>

Bien que Liu Xianting commence son discours par une expression qui est très proche de celle tracée en marge de la première page du *Dieji pu*<sup>86</sup>, ce texte pose cependant le problème de l'absence du titre de la publication de Changshu ; les *ji* n'y sont pas cités ; de plus, on y relate l'utilisation d'autres figures que dans le manuel<sup>87</sup>. Enfin, le carré découpé en 13 parties, décrit par Liu, diffère du carré sectionné que l'on trouve dans les premières pages du *Dieji pu*.

84. Voir Liu Dun 劉鈍, « Ruoyu Ming Qing biji zhong de shuxue shiliao » 若干明清筆記中的數學史料, *Zhongguo keji shiliao* 10/4 (1989), p. 49-56. Le *Guangyang zaju* fut en réalité compilé par Huang Hu 黃瑚, un élève de Liu, selon la notice dans A. W. Hummel, *Eminent Chinese of the Ch'ing Period 1644-1912*, Washington, United States Government Printing Office, 1943, p. 522.

85. Liu Xianting, *Guangyang zaji*, Beijing, Zhonghua shuju, 1957, p. 116-117. Si la traduction finale était correcte, est-ce que cela signifierait que chaque carré du quadrillé constituerait une unité et que l'« échiquier » servirait à expliciter les calculs ? Aux spécialistes des mathématiques de déterminer le sens de ce passage et de la conclusion du texte de Liu Xianting.

86. Liu écrit « *shisan zhi zuoshi tu yice* » (十三隻做式圖一冊, *ibid.* p. 117), ce qui rappelle la phrase *shisan zhi zuoshi lei* (十三隻做式類) dans le *Dieji pu* ; les différentes parties du *Dieji pu* étant définies comme *lei* 類, cette phrase est mentionnée dans la page introductive sur les éléments de base et la façon de les préparer. On pourrait penser qu'elle a pu servir de titre pour un fascicule comme celui qu'a vu Liu Xianting, dépourvu de page de couverture et de préface.

87. Comme Guo Zhengyi l'a déjà fait remarquer (*op. cit.*, 1990, p. 94), dans le texte du début des Qing, il s'agit de rectangles (*changfang* 長方) et de demi-rectangles (*banchangfang* 半長方), d'angles aigus et obtus (*huo ruijiao* 或銳角 ou *huo dunjiao* 或鈍角) ; cf. Liu Xianting, *op. cit.*, 1957, p. 117. Pour les termes utilisés dans le *Dieji pu*, voir *supra*, n. 78.

À plus d'un siècle de distance, Lu Yitian 陸以湑 (1801-1865) écrit dans son *Lenglu zashi* 冷廬雜識 :

Dans le *Yanji tu* de Huang Bo'en des Song, on compose 7 *ji* rectangulaires, de longueur différente, en 25 figures qui varient selon 68 compositions. Dans le *Dieji pu* de Yan Cheng des Ming, on a transformé la facture et, avec des triangles rectangles, on fait des formes triangulaires imbriquées, comme les ailes des papillons. Les 13 pièces sont de 3 formes et de 6 formats, et leurs possibilités de transformation dépassent la centaine. Récemment, les *Qiqiao tu* 七巧圖 (*Tangrams*) [ill. 25] comptent 7 pièces et 5 formes, et leurs transformations sont si nombreuses qu'elles arrivent à dépasser le millier. On imite la forme des êtres et des choses, et on les change à sa guise. C'est en effet un objet d'amusement, suffisant pour se distraire et dissiper sa solitude. C'est pourquoi il est dans les mœurs du temps et tous l'apprécient<sup>88</sup>.

Enfin, Yu Yue 俞樾 (1821-1907), après avoir résumé mesures, noms et caractéristiques des tables du *Yanji tu*, explique également la transformation des schémas avec l'introduction des formes triangulaires sous les Ming. Cela permet de faire des formes comme des « ailes des papillons », appelées donc *Dieji [tu]*. Ce jeu – dit encore Yu Yue – était communément répandu à l'époque et on soupçonnait qu'il fût à l'origine des *tangrams*<sup>89</sup>.

La « composition des tables » laisse finalement place à la composition d'un casse tête planimétrique de 7 pièces, les *tangrams*<sup>90</sup>. Des liens entre ce jeu et le « théorème de Pythagore » (procédure du triangle droit, *gougu shu* 勾股術) ont été évoqués dans certaines publications<sup>91</sup> ; la démonstration du théorème implique un principe proche de celui qui règle découpage et recombinaison des pièces du carré des *tangrams*. Il s'agit d'appliquer au diagramme *Xiantu* 弦圖 et au carré du *Qiqiao tu* l'opération « ce qui sort et ce qui rentre se compensent » (*churu xiangbu* 出入相補)<sup>92</sup>, appelée d'une façon plus générale « avec ce qui est en excédent, on compense ce qui est vide » (*yiying buxu* 以盈補虛)<sup>93</sup>.

88. À propos du nom de l'auteur du *Dieji pu*, voir *supra*, n. 80. Lu Yitian emploie le caractère *fang* pour désigner la forme des tables du *Yanji tu* ; quand il parle du *Dieji pu*, le caractère *shi* 式 (forme) désigne les trois figures géométriques et *zhi* 制 leurs formats de dimensions différentes, mais pour le *Qiqiao tu*, l'auteur utilise *shi* 式 sans plus faire de distinction entre figures du même type et figures de la même surface ; cf. Lu Yitian, *Lenglu zashi*, *juan* 1, Beijing, Zhonghua shuju, 1984, p. 60.

89. Cf. Yu Yue, *op. cit.*, 1978, p. 4196. Les liens entre *Dieji pu* et *Qiqiao tu* sont explicités dans la composition rectangulaire de la figure 2 de l'article de Guo Zhengyi (*op. cit.*, 1990, p. 94), qui superpose les 7 pièces des *tangrams* ainsi assemblées et une moitié du carré illustré en ouverture des *Dieji pu* [ill. 24, 25]. Il me semble cependant important d'insister sur le fait que le carré du *Dieji pu* n'est pas la figure à composer et décomposer, mais le modèle de base pour faire les pièces.

90. Les sept pièces sont cinq triangles, un carré et un losange, qui ont été obtenus par le découpage géométrique d'un carré. Voir Jean-Claude Martzloff, *op. cit.*, 1997, p. 367-368.

91. Liu Dun, *op. cit.*, 1989, p. 51-52. L'association entre *qiqiao tu* et *gougu shu* aurait été avancée une première fois il y a presque deux siècles, selon le *Zhongguo gudian shuxue wanju zhan* (*op. cit.*, 2002, p. 3-4, qui cite le *Qiqiao tu hebi* 七巧圖合璧 de 1813, ouvrage que je n'ai pas consulté). Pour un théorème sur la décomposition du carré des *tangrams* en 16 triangles égaux, permettant de former des polygones convexes, voir Fu Traing Wang et Chuan-Chih Hsiung, « A Theorem on the Tangram », *American Mathematical Monthly* 49/9 (1942), p. 596-599.

92. Sur les applications possibles du « principe » *churu xiangbu*, voir Wu Wenjun, « The Out-In Complementary Principle », dans Institute of the History of Natural Sciences éd., *Ancient China's Technology and Science*, Beijing, Foreign Language Press, 1983, p. 66-89. En raison du *churu xiangbu*, la surface d'une figure plane reste égale quand elle est déplacée et la somme des surfaces des sections dans lesquelles une figure a été découpée est équivalente à la surface de la figure d'origine.

93. À la différence de *churu xiangbu*, énoncé qui apparaît d'une façon explicite uniquement dans le commentaire de Liu Hui 劉徽 (III<sup>e</sup> siècle) au *gougu shu* dans le *Jiuzhang suanshu zhu* 九章算術注 (début du *juan* 9 du fac-similé inclus dans le *Zhuzi jicheng bubian* 諸子集成補編, Chengdu, Sichuan renmin

Par ailleurs, les pièces des *tangrams* font penser à certaines pratiques dans les études géométriques anciennes des Chinois. Selon Karine Chemla, les *tu* dont parlent les commentaires des premiers siècles de notre ère ont d'abord été des figures découpées, que les mathématiciens de l'Antiquité devaient assembler, disséquer ou arranger. Ces objets « appartenant à l'environnement matériel de l'activité mathématique », semblables à nos puzzles, auraient influencé l'illustration d'ouvrages de géométrie dès les Song, avec des figures qui résultent de la recombinaison de morceaux, ou avec des *tu* quadrillés, les surfaces étant alors constituées de carrés élémentaires qui permettent d'interpréter numériquement les aires<sup>94</sup>.

Que le *Yanji tu* puisse être considéré comme l'« ascendant » du *Dieji pu* et surtout des *Qiqiao tu* reste une hypothèse dépassant les compétences de l'auteur, ainsi que l'objet de cette présentation. Il me semble cependant évident que, en dehors des soucis d'ameublement, une propension pour le jeu mathématique, en particulier pour la planimétrie, était également à l'esprit des inventeurs de ces schémas. Rappelons que, dans les textes introductifs du *Yanji tu*, il est question à plusieurs reprises du côté transversal (ou horizontal, *heng* 橫) des tables, large (*guang* 廣) d'1 *chi*, 7 *cun* et 5 *fen* : cette mesure est une constante, elle est le « module » de base pour les tables, car la longueur doit en être un multiple, et par conséquent aussi les dimensions de leurs nombreux assemblages. Mais dès que nous quittons les explications écrites et leur caractère « anecdotique », et que nous oublions ainsi qu'il s'agit de tables avec des dimensions fixées, nous sommes finalement face à une succession de schémas géométriques. Dans ce corpus de *tu*, on retrouve des « modules », manifestes cette fois d'une façon visuelle. Bien qu'aucun quadrillé ne soit tracé sur les figures, des carrés sont implicitement l'unité élémentaire qui est multipliée deux, trois ou quatre fois dans chaque surface rectangulaire. Ces dernières sont, à leur tour, des « morceaux » d'autres figures ; les rectangles constituent les pièces d'une aire globale et, associés de plusieurs façons, ils permettent parfois d'obtenir des formes égales avec des surfaces équivalentes [ill. 16 et 17]<sup>95</sup>.

\*  
\*      \*

---

chubanshe, 1997, vol. 6, p. 622-623), la deuxième formulation est employée à plusieurs reprises dans cet ouvrage, soit à propos des surfaces, soit à propos des volumes. Sur cet énoncé et ses variantes, cf. Karine Chemla, « Résonance entre démonstration et procédure. Remarques sur le commentaire de Liu Hui (III<sup>e</sup> siècle) aux *Neuf Chapitres sur les Procédures Mathématiques* (1<sup>er</sup> siècle) », *Extrême-Orient Extrême-Occident* 14 (1992), p. 91-129, surtout p. 109-112, 122. Pour une analyse de la même opération dans un contexte plus général, à propos des transformations géométriques, des implications entre procédures mathématiques, finance et économie anciennes, etc., voir encore K. Chemla, « Croisement entre pensée du changement dans le *Yijing* et pratiques mathématiques en Chine ancienne », dans J. Gernet et M. Kalinowski éd., *En suivant la Voie Royale, Mélanges en hommage à Léon Vandermeersch*, Paris, EFEO, 1997, p. 191-205, surtout p. 200 et suivantes. Voir aussi Alexei Volkov, « Transformation of Geometrical Objects in Chinese Mathematics and their Evolution », dans V. Alleton et A. Volkov, *Notions et perceptions du changement en Chine*, Paris, IHEC/Collège de France, 1994, p. 133-148 (surtout p. 134-135).

94. Voir l'intervention de Karine Chemla, « Variété des modes d'utilisation des *tu* dans les textes mathématiques des Song et des Yuan », colloque *De l'image à l'action*, n. p., Paris, 2001.

95. À ce propos, voir *supra*, n. 57.

Le plaisir esthétique de la disposition harmonieuse des tables du *Yanji tu* s'associerait-il donc déjà au plaisir intellectuel d'une récréation mathématique ? Il s'agirait alors de l'ébauche d'un jeu en solitaire<sup>96</sup>, d'une forme assez élémentaire de passe-temps pour lequel il devient difficile de dire où le divertissement se termine pour laisser place à la réflexion mathématique.

Mais, même si on conclut que les tables du *Yanji tu* n'ont pas de liens avec les *tangrams*, ces *tu* suggèrent également un jeu de société. La disposition des tables basses selon des règles définies dans des rencontres entre amis est en même temps une preuve des connaissances de l'ameublement et de l'habileté de composition de l'hôte face à ses invités, ainsi qu'un plaisir à partager avec les autres. Par ailleurs, nous pouvons imaginer les tables « dé » ou les tables « sept étoiles » de ces schémas au cœur d'autant de moments ludiques, rencontres, jeux et libations, auxquels participent des gens présumés riches et cultivés, sensibles et attentifs à l'art et à la tradition, ainsi qu'au cérémonial, à l'étiquette et aux règles du « jeu de [leur] société »<sup>97</sup>.

Dans l'ensemble de la production xylographique de la fin des Ming, les images fictives et « gratuites » sont nombreuses. Si nous considérons le cas du (*Xu*) *Xinshang bian*, il y a certes quelques *tu* « en action », avec des visées pragmatiques sans ambiguïté. Par exemple, le dernier fascicule transmet un message thérapeutique, écrit et figuré, au bénéfice des personnes qui suivraient ses indications [ill. 12]. Mais une bonne partie des *tu* du recueil concerne des jeux : ainsi même des *tu* « en action », comme ceux qui montrent les éléments du jeu [ill. 9] ou en donnent des règles et des exemples [ill. 11], concernent quelque chose qui, dans la pratique, n'est pas destiné à produire des résultats tangibles et durables. Bien sûr, l'aléa d'un jet de dés et le coup stratégique sur un échiquier différent, car le premier dépend du hasard et le deuxième de la réflexion, éventuellement améliorée par la pratique, ce qui fait dire que les échecs sont des exercices utiles pour affiner certaines capacités intellectuelles. Mais dans les deux cas, la fonction essentielle du jeu – dans le sens de jeu joué – reste celle de divertir les joueurs (et éventuellement leurs spectateurs), dans le respect des règles reconnues par tout le monde, pour un temps défini. Notre plaisir est gâché par un trouble-fête ou par quelqu'un qui se révèle être un tricheur (les deux ne respectent pas les règles du jeu, l'un ouvertement et l'autre non), tandis qu'un jeu qui se fait dans l'obligation nous prive de tout plaisir. Pour reprendre les définitions de Roger Caillois, le jeu est une activité improductive<sup>98</sup>, autant volontaire que libre<sup>99</sup>.

96. Les *tangrams* et les jeux du même type – par exemple le jeu de figures d'ivoire utilisées par les Romains – sont une sorte de « casse-tête », un jeu de patience, originalement pratiqué en solitaire ; cf. J.-M. Lhôte, *op. cit.*, 1994, p. 427, 573, 618-619. Cependant ces jeux constituent parfois un phénomène de société et ils peuvent être pratiqués dans des rencontres conviviales. Pour des images montrant plusieurs personnes occupées avec des *tangrams* ou des figures similaires, voir *Zhongguo gudian shuxue wanju zhan*, *op. cit.*, 2002, p. 8-9.

97. Car l'univers du jeu et le monde réel finissent par se contaminer, les attitudes du jeu peuvent se reconnaître dans la vie sociale, en marge ou intégrées ; cf. Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1991 (1<sup>re</sup> éd. 1957, révision 1967), p. 103, 122. Une analyse anthropologique plus extrême, qui pose le jeu comme clé pour expliquer différentes manifestations culturelles, est celle de *Homo ludens* (1939) de Johan Huizinga, la conviction de ce dernier étant que la « civilisation humaine surgit et se développe dans le jeu, comme jeu ». Cf. J. Huizinga, *Homo ludens*, traduction en langue italienne accompagnée par un essai [très] critique de U. Eco, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2002, p. X, XXXI.

98. Selon cet auteur, le jeu, malgré les diversités de formes existantes, est « une activité sans contrainte, mais aussi sans conséquence pour la vie réelle ». Opposé au sérieux de cette dernière et au travail, « le jeu ne produit rien. [...] Activité de luxe qui suppose des loisirs, [...] il est dans son essence d'annuler ses résultats, au lieu que le travail et la science capitalisent les leurs ». Cf. R. Caillois, *op. cit.*,

À côté d'une quantité de batailles fictives, d'amours imaginaires, d'aventures érotiques narrés dans les ouvrages littéraires et représentés dans des estampes de la fin de Ming<sup>100</sup>, qui offrent matière à discussion sur la liberté d'imagination des auteurs et du public<sup>101</sup>, il y avait donc d'autres figures imprimées ayant des applications définies ou particulières. Ce sont des règles de jeux et leur mise en scène [ill. 9-11], des « portraits avec éloge » des « amis [des] lettrés » [ill. 6, 7], des visualisations d'un lieu, d'une atmosphère et d'un poème [ill. 1], ou encore des tables à assembler pour recevoir ses hôtes [ill. 15-23], qui rappellent des pièces à composer pour se divertir [ill. 25]. Selon l'orientation et le type de recherche, on peut conclure que dans la société mobile et commerciale du Jiangnan de la fin des Ming, toutes sortes de produits, y compris des imprimés illustrés de luxe et des manuels spécialisés sur le jeu ou l'ameublement, trouvaient leur public et leur utilité. Mais on peut aussi avancer que ces estampes – ainsi que les jeux figurés dans certaines d'entre elles – sont nées d'un simple désir qui s'est mué en besoin.

---

1991, p. 9 et suivantes, p. 24. Les passages introductifs de l'ouvrage de R. Caillois m'ont été plus utiles que les pages consacrées à la Chine (p. 86-91), car R. Caillois parle essentiellement du jeu chinois en tant que *wan* 玩, ce qui indique un amusement simple et immédiat, plutôt que de *youyi*, divertissement civilisé et civilisant, dont il est question ici (pour l'Occident, l'auteur oppose le *paidia* au *ludus* ; *ibid.* p. 48 et suivantes).

99. *Ibid.*, p. 36 ; voir aussi d'autres définitions, p. 42-43. Dans le premier chapitre de *Homo ludens*, J. Huizinga définit déjà le jeu en tant qu'action libre, à caractère gratuit, car il ne comporte pas d'intérêts matériels ou l'acquisition d'avantages. C'est une action qui « sait de ne pas être prise au sérieux », qui s'accomplit dans un temps et un espace défini à son propos et selon un ordre préétabli par des règles. Sa fonction auprès de l'homme adulte n'est pas indispensable, mais il peut également arriver à conditionner entièrement la vie du joueur ; cf. J. Huizinga, *op. cit.*, 2002, p. 10-13, 17-18.

100. Voir *supra*, dans l'aperçu sur l'illustration pendant les XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles, les exemples cités aux notes 10 et 17.

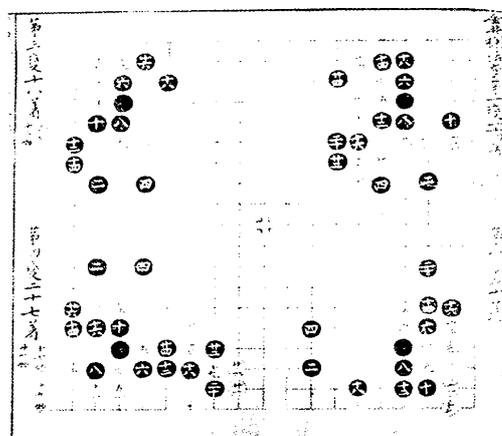
101. On peut dire que l'illustration pouvait fournir ou confirmer des informations au lecteur, ou le conforter simplement dans son propre imaginaire, sans que les caractéristiques et la qualité de l'image aient de l'importance ; voir l'article de R. Hegel publié *supra*, p. 277. Mais on peut aussi regarder les illustrations pour le message visuel qu'elles portent en soi, qui peut parfois être parallèle, différent ou déviant par rapport à celui du texte, ou se souvenir pour toujours d'une image rencontrée en feuilletant un livre pour la première fois, car elle a non seulement influencé notre imagination lors de la lecture, mais elle resurgit aussi de la mémoire chaque fois que nous repensons à l'ouvrage. Visualisation, parfois coercitive, parfois infidèle de l'ouvrage littéraire, ces *tu* sont mis en acte ou agissent dans une dimension subjective et transitoire, à l'instar de la pensée de l'auteur-éditeur et de l'imagination du lecteur-spectateur.

## Liste des illustrations

- ill. 1 « La gloriette aux bambous », *Tangshi huapu* (Shanghai, 1988)
- ill. 2a/b Joueurs de *go* et schéma de jeu, *Zuoyin yipu* (Guilin - Pékin, 2001)
- ill. 3a/b Créatures démonifuges en jade, *Jigu kaotu, Xinshang bian* (exemplaire conservé à la bibliothèque de l'IHEC, Paris)
- ill. 4 *Zhinan che shi, Jigu kaotu, Xinshang bian* (IHEC)
- ill. 5 *Zhinan che tu, Sancai tuhui* (Shanghai, 1988)
- ill. 6 *Shi duanming* (pierre à encre), *Wenfang tuzan, Xinshang bian* (IHEC)
- ill. 7 Lanke xianke (jeu de *go*), *Xu Wenfang tu, Xinshang bian* (IHEC)
- ill. 8 Encrier Duanming, *Yanpu, Xinshang bian* (IHEC)
- ill. 9 *Guju xiangqi tu, Xinshang bian* (Beijing tushuguan guji zhenben congkan, vol. 78)
- ill. 10 Jeu du *shuanglu* à la façon de Guanzhou, *Pushuang, Xinshang bian* (IHEC)
- ill. 11 *Yixuan, Xinshang bian* (Beijing tushuguan guji zhenben congkan, vol. 78)
- ill. 12 *Baosheng xinjian, Xinshang bian* (Beijing tushuguan guji zhenben congkan, vol. 78)
- ill. 13 Table *yanji* dans une représentation de l'époque Ming, *Sancai tuhui* (Shanghai, 1988)
- ill. 14 *Ji* dans le *Liuqing tu* (exemplaire conservé à la Bibliothèque de l'IHEC, Paris)
- ill. 15 Tables de trois différentes dimensions, *Yanji tu, Xinshang bian* (exemplaire conservé à la bibliothèque de l'IHEC, Paris)
- ill. 16 Composition *hansan* de 7 tables, *Yanji tu* (IHEC)
- ill. 17 Composition *bingshan* de 7 tables, *Yanji tu* (IHEC)
- ill. 18 Composition *cangyi* de 7 tables, *Yanji tu* (IHEC)
- ill. 19 Composition *jinjing* de 4 tables, *Yanji tu* (IHEC)
- ill. 20 Composition *aozi* de 6 tables, *Yanji tu* (IHEC)
- ill. 21 Compositions *kanzi* et *zhongkan* de 3 tables, *Yanji tu* (IHEC)
- ill. 22 Pièces du *Dieji pu* (Beijing tushuguan guji zhenben congkan, vol. 78)
- ill. 23 *Shidong, Dieji pu* (Beijing tushuguan guji zhenben congkan, vol. 78)
- ill. 24 Carré pour préparer les pièces du *Dieji pu* (Beijing tushuguan guji zhenben congkan, vol. 78)
- ill. 25 *Tangrams*



ill. 1 – “La glorieux aux bambous”, *Tangshi huapu*.



ill. 2a/b – Joueurs de go et schéma de jeu, *Zuoyin yipu*.



ill. 3a/b – Créatures démonifuges en jade, *Jigu kaotu*, *Xinshang bian*.

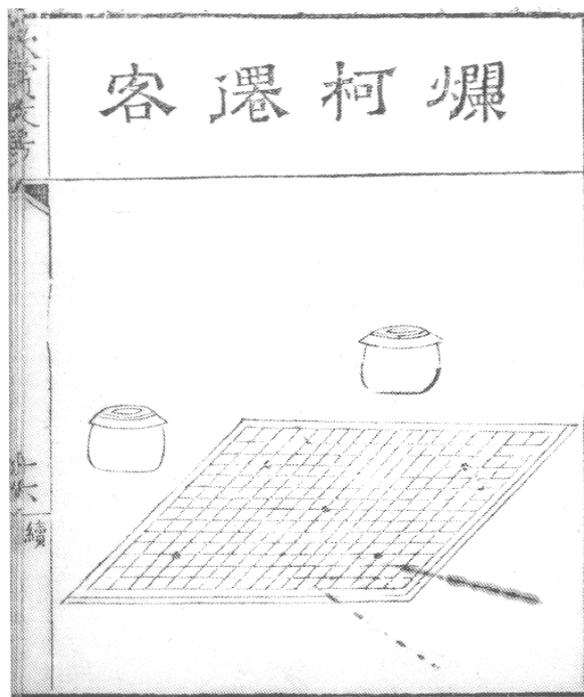


ill. 4 – *Zhinan che shi*, *Jigu kaotu*, *Xinshang bian*.

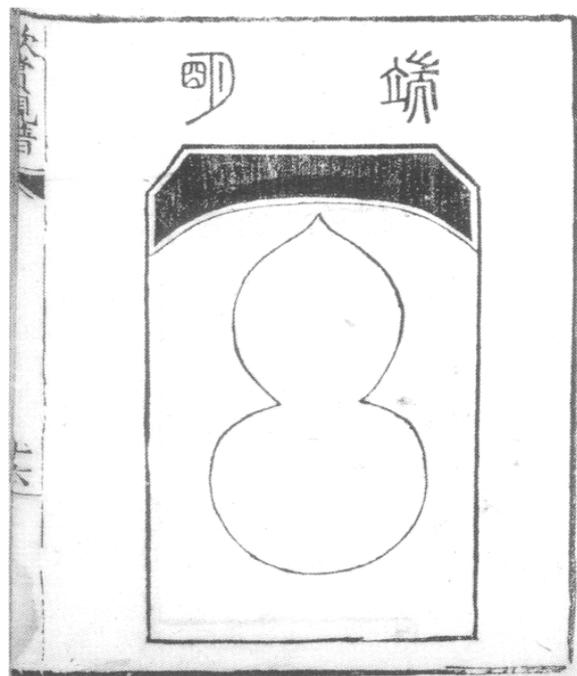
ill. 5 – *Zhinan che tu*, *Sancai tuhui*.



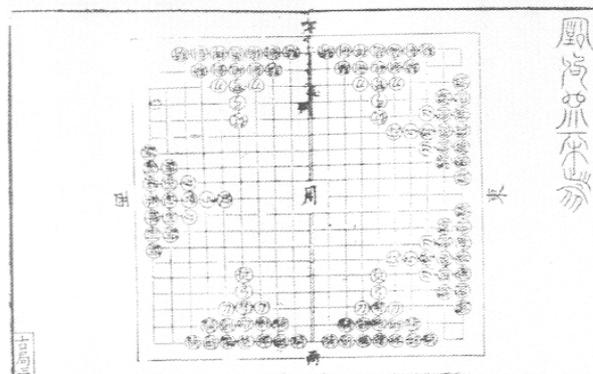
ill. 6 – Shi duanming (pierre à encre), *Wenfang tuzan, Xinshang bian.*



ill. 7 – Lanke xianke (jeu de go), *Xu Wenfang tu, Xinshang bian.*

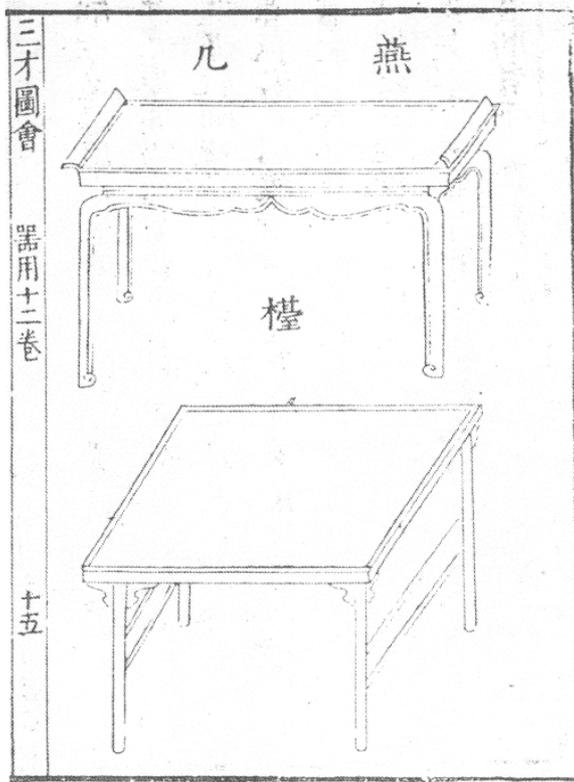


ill. 8 – Encrier Duanming, *Yanpu, Xinshang bian.*

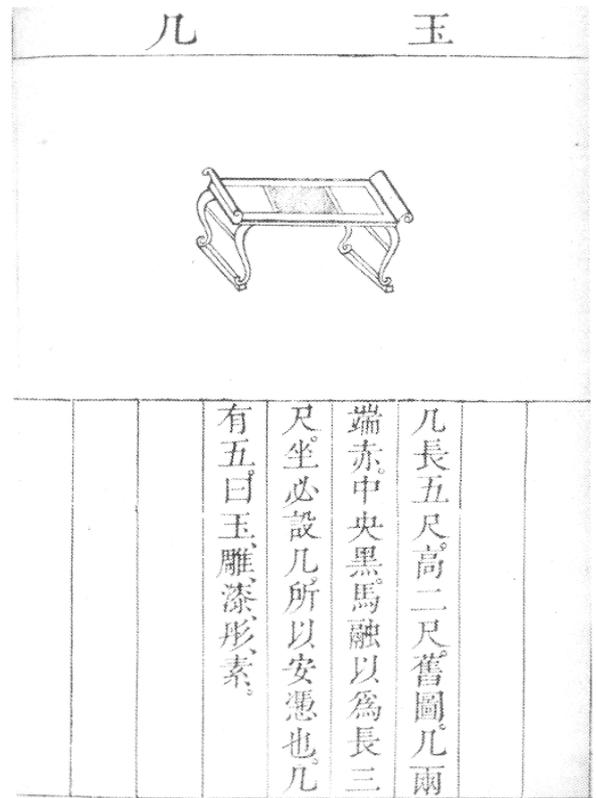


ill. 9 – *Guju xiangqi tu, Xinshang bian.*

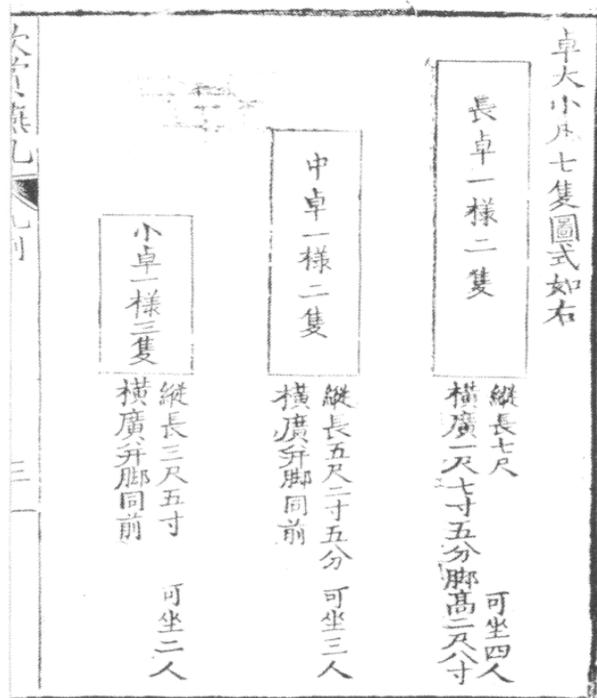




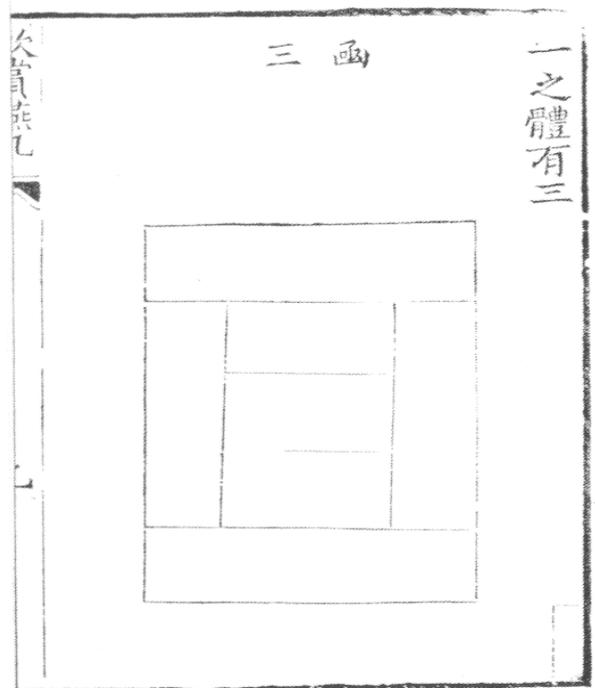
ill. 13 – Table yanji, *Sancai tuhui*.



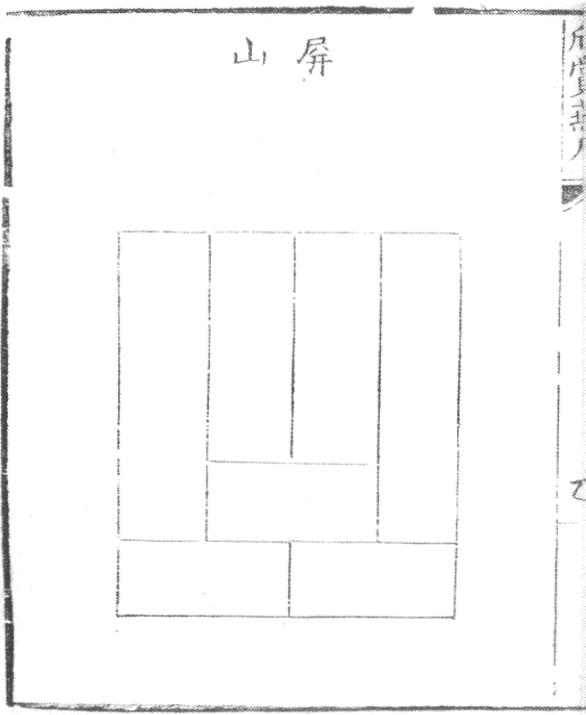
ill. 14 – *Ji* dans le *Liujing tu*.



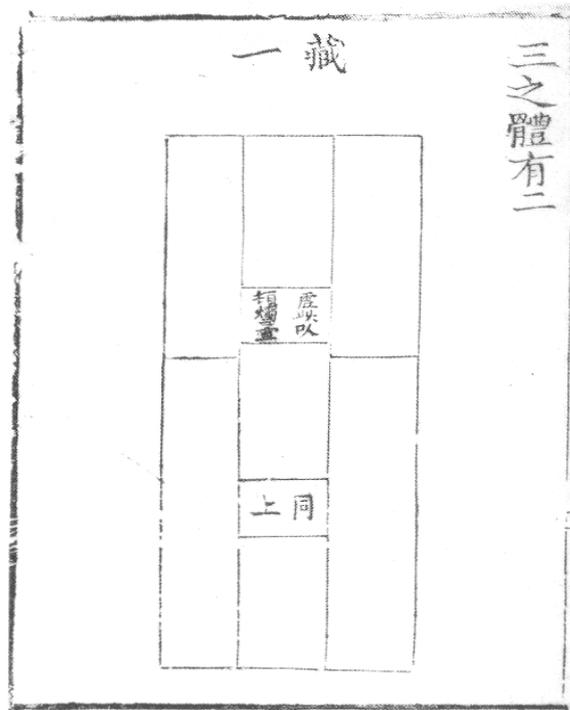
ill. 15 – Tables de trois différentes dimensions, *Yanji tu*, *Xinshang bian*.



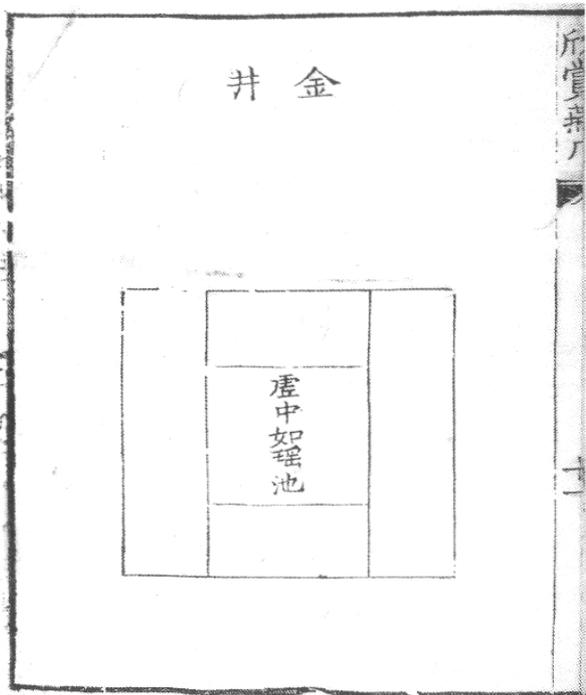
ill. 16 – Composition *hansan* de 7 tables, *Yanji tu*.



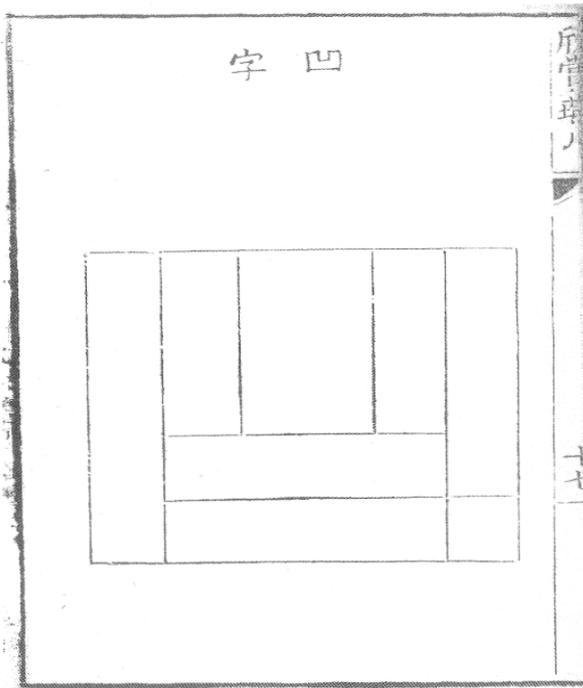
ill. 17 – Composition *bingshan* de 7 tables, *Yanji tu*.



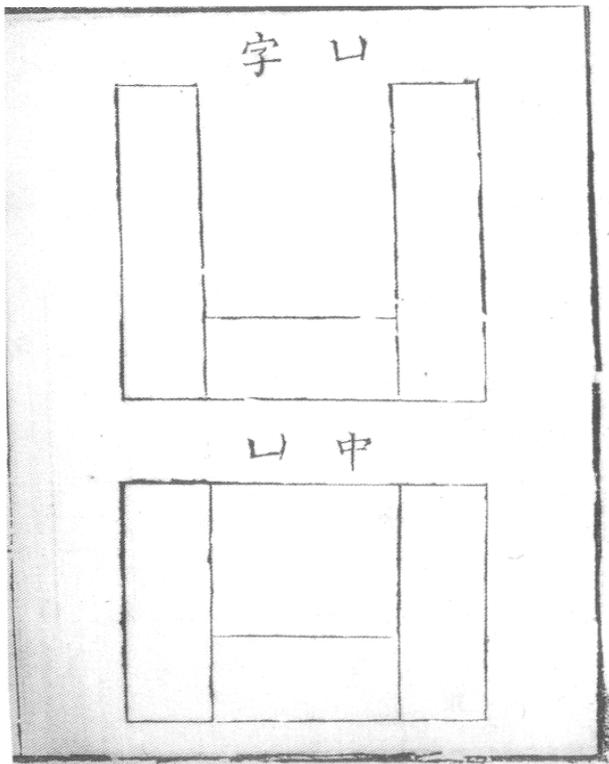
ill. 18 – Composition *cangyi* de 7 tables, *Yanji tu*.



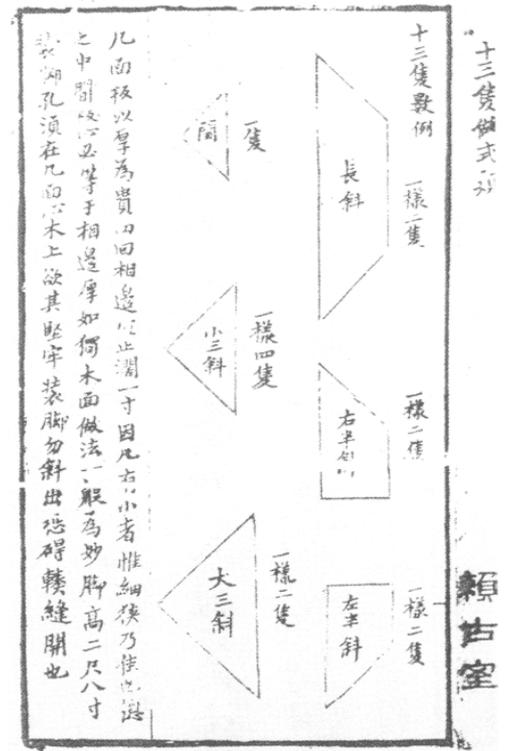
ill. 19 – Composition *jinjing* de 4 tables, *Yanji tu*.



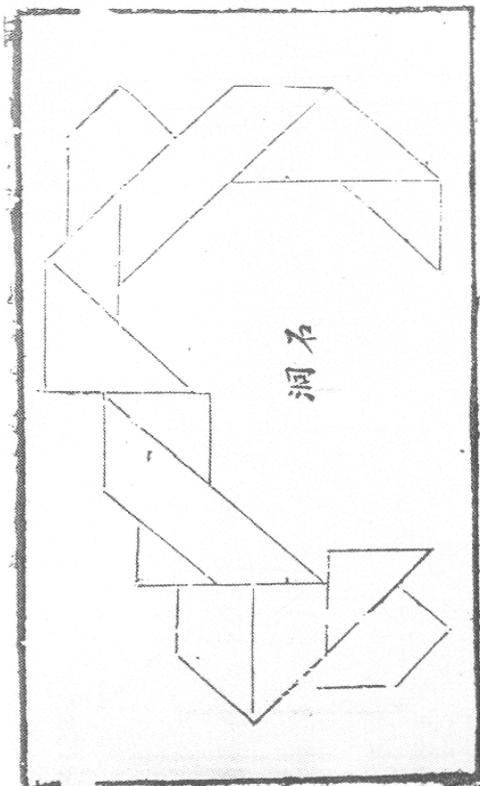
ill. 20 – Composition *aozi* de 6 tables, *Yanji tu*.



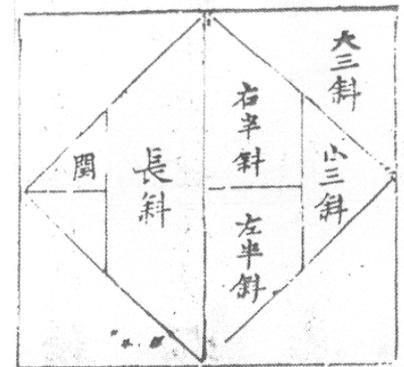
ill. 21 – Compositions kanzi et zhongkan de 3 tables, Yanji tu.



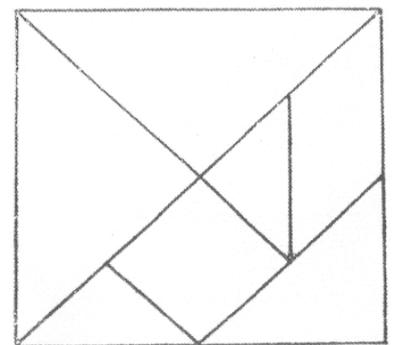
ill. 22 – Pièces du Dieji pu.



ill. 23 – Shidong, Dieji pu.



ill. 24 – Carré pour préparer les pièces du Dieji pu



ill. 25 – Tangrams