



Guimet musée national
des ARTS ASIATIQUES



Mécénat d'AREVA

Statue monumentale d'un bodhisattva en pierre



L'œuvre, exceptionnelle par ses dimensions monumentales, est retracée pour sa première mention dans la collection du grand amateur et antiquaire japonais, Yamanaka. Elle y prenait place au côté de nombreuses autres pièces aussi singulières, pour les contemporains, et de très haute qualité acquise par l'expert japonais dans les années 1920. La collection de M. Yamanaka – à laquelle ne peut être comparée, alors, que celle de l'antiquaire parisien C. T. Loo – contribua, dans une large mesure, à faire connaître ces œuvres premières de la statuaire bouddhique chinoise, des V^e - VI^e siècles. La plupart furent acquises par

les grands musées occidentaux d'Europe et d'Amérique du Nord. Quelques rares et remarquables missions archéologiques en Chine septentrionale, comme celle entreprise par Édouard Chavannes (1915), avaient révélé quelques années auparavant l'importance historique de ces hauts lieux de la foi : sanctuaires rupestres et vestiges de temples construits, ainsi que cette expression iconique et plastique de la statuaire, expression oubliée, sinon négligée depuis longtemps par l'élite chinoise. La présente fut acquise très tôt par le Baron van der Elft, alors Ambassadeur de Belgique en Chine. Elle demeura dans cette même collection, les derniers héritiers la cédèrent récemment à un antiquaire parisien.

La présentation au musée Guimet d'une œuvre de cette importance et d'une telle emprise spatiale, faisant dès lors parité sur ce plan avec cette autre, contemporaine, illustrant un *dvârapâla*, figure gardienne des lieux sacrés (don David-Weill), hausse sensiblement le niveau d'intérêt des collections chinoises. Le lieu choisi pour la dresser : en ouverture de celles-ci sur le palier central, où elle répond de loin à la statuaire khmère, ajoute à la « situation » de telles créations lapidaires connues en Asie dans la seconde moitié du premier millénaire de notre ère.

Souverainement indépendantes de l'influence indienne originale, également de celle des contrées d'Asie centrale par la voie desquelles les modèles princiers furent transmis, ces œuvres chinoises de haute époque témoignent, presque chacune pour leur part, du génie natif des sculpteurs et iconographes, alors que se confirmait le rayonnement de la doctrine bouddhique. Elles préfigurent, démontrant les voies d'expression explorées, la plastique canonique et de référence classique des œuvres de la période des Tang (VII^e - X^e siècle), œuvres en lesquelles se reconnaît, dans l'histoire, l'art bouddhique sinisé ou « chinois ». Doctrine étrangère, indienne en son essence, le bouddhisme

dut d'être entendu en terre chinoise au prix d'une importante entreprise de *translation* linguistique et culturelle – celles-ci si exhaustives et fidèles dans toutes leurs nuances possibles, qu'il fallut plusieurs siècles à l'entreprise. Les formes iconiques des figures cultuelles, sous lesquelles se cristallisèrent les rites et les liturgies, participent à l'enseignement de la doctrine de l'Éveil, d'où le respect de leur conformité canonique.

La monumentale statue dressée tout d'un bloc de grès rougeâtre, ajouré au seul dégagement des avant-bras, donne une effigie cultuelle d'un *bodhisattva* (Être d'Éveil), présent dans le panthéon bouddhique du courant nommé « Grand véhicule », et ce, au titre de guide secourable sur le chemin de l'éveil aux vérités bouddhiques, libératrices de la douleur existentielle. Celui-ci, est-il attendu, venant en aide aux dévots qui l'honorent par des prières et un rituel, lui présentent des offrandes, l'invoquent par des *œuvres votives*, ou même par simple remémoration, répétée, de son Nom. Figure, par excellence de la compassion bouddhique – incarnée, au premier chef, dans la figure du Buddha –, de cet attribut infini répandu, sans distinction aucune, sur tous les êtres sensibles de ce monde, cet être d'imagination esquissé, parallèlement au Maître historique, sous le vocable de *bodhisattva* se vit donné une présence tangible et providentielle par la force de l'attente en ses pouvoirs bénéfiques. Présence mémorable, à défaut d'être historique, les *bodhisattva* paraissent ainsi en leurs effigies idéales, en un concentré de qualités supérieures et magiques, au sein du groupe de figures cultuelles donnant raison à l'édification de temples et de chapelles. Ainsi de cette statuaire que découvraient les dévots dans ces lieux de culte : groupes importants de vénérés, composés autour des statues centrales du Buddha, d'une assemblée brillante où voisinaient aux figures historiques des premiers disciples ces présences emblématiques de la compassion que sont lesdits *bodhisattva*. Il convient donc, en regard de la monu-





mentalité de cette œuvre, de compléter par l'imagination une comparable assemblée, réunie en un seul groupe sur un vaste autel, ou, encore, illustrée dans une composition spatiale et usant des parois d'une chapelle, auquel cas la chapelle s'identifiait à un autel. Enfin, dans cette tentative de restituer la statue dans son contexte historique, l'importance ici de l'entreprise conduit à supposer qu'elle fut permise à raison d'un mécénat exceptionnel, lequel ne pouvait être disjoint, dans la Chine de l'époque, d'un décret impérial. Un tel monument culturel s'entend des seules œuvres pies commanditées, même indirectement – qu'il s'agisse d'un mécénat privé ou des ressources d'un temple important –, par un souverain.

L'impressionnante figure du *bodhisattva* se dessine ici à raison d'une modalité plastique de « statue-colonne », si caractéristique des créations statuariques de la seconde moitié du VI^e siècle. L'expression conserve dans une grande économie de la taille, la tridimensionnalité du bloc rocheux d'ori-

gine. Fidèle à une iconographie fixée en Inde, l'être d'éveil, distinctement des effigies données au Buddha, porte le costume et les attributs princiers, sous lesquels souhaitent l'évoquer les dévots. Soit, ces métaphores propres à traduire des figures nobles et altières, mais également puissantes, à l'instar des premiers d'entre les hommes des sociétés royales et aristocratiques contemporaines. Ainsi porte-t-il le diadème orné, les lourds bijoux princiers (boucles d'oreille, collier, pectoral, etc.), alliés au brillant costume ici dérivé des sources indiennes par une interprétation chinoise. Le trait sinisé se remarque ici dans le fait que le torse, contrairement à la nudité indienne, est couvert d'une fine étoffe. La gestuelle dite des *mudrâ*, est, comme dans les modèles, conforme au canon répandu dans tout le monde bouddhique. Elle qualifie, doublée parfois par des attributs présentés, la personnalité du vénéré – une diversité chatoyante, en effet, de *bodhisattva(s)*, a été imaginée, chacun incarnant des qualités salvifiques particulières. Seul est conservé le bouton

Chine septentrionale,
milieu du VI^e siècle
Style de transition :
fin des Wei septentrionaux,
début des Qi septentrionaux.
Hauteur : 2,40 m.
Acquis grâce au mécénat
d'AREVA.



de lotus présenté dans la main gauche, formant par ailleurs le geste du « Don » (varada-mudrâ); la droite, relevée, brisée au poignet pouvait esquisser le geste complémentaire de l'« Absence de crainte », ou bien et plus probablement être retournée comme si elle venait à toucher l'écharpe. Douceur d'un geste qui manifeste le « don de soi ».

La modalité plastique de l'œuvre, a-t-il été dit, est celle d'une statue-colonne. Ce trait est le plus décisif pour l'attribution de la date proposée. Celle-ci est particulière à l'école de la sculpture du Nord-est, des provinces du Shanxi, Hebei, Henan et Shandong – toutes provinces constituant le domaine de la souveraineté de la dynastie sino-barbare des Qi septentrionaux (550-577). La présente statue appartiendrait à l'école provinciale des grands ateliers impériaux de la région de Taiyuan, au centre de la province du Shanxi. Ateliers qui donnèrent, au pied des monts Tianlong (Dragon céleste), les très importants sanctuaires rupestres des grottes éponymes, dites de Tianlongshan. Outre ces chapelles rupestres, une myriade de temples furent édifiés, comme le rappellent les annales, sous les règnes des souverains de cette dynastie.

La monumentalité de la figure, la rareté extrême de tels témoins, en dehors des reliefs pariétaux des grottes, de cette époque stylistique très brève, le fait, également, que cette production annonce l'ultime mutation de la statuaire bouddhique chinoise des époques Sui et Tang (fin du VI^e - VIII^e siècle), font de cette acquisition un enrichissement de premier plan. Par celle-ci, le musée Guimet prend place au côté du Metropolitan Museum et du British Museum, pour n'en citer que quelques uns en Occident.



AREVA est partenaire du musée Guimet depuis 2001. Le groupe contribue régulièrement à l'enrichissement des collections du musée par l'acquisition d'œuvres exceptionnelles. Soucieux de faciliter l'accès à la culture au public le plus large, AREVA participe également au développement d'actions pédagogiques en faveur des enfants et familles socialement défavorisés.

Avec une présence industrielle dans 40 pays et un réseau commercial couvrant plus de 100 pays, AREVA propose à ses clients des solutions technologiques pour produire de l'énergie sans CO² et acheminer l'électricité en toute fiabilité. Leader mondial de l'énergie nucléaire, le groupe est le seul acteur présent dans l'ensemble des activités industrielles du secteur. Ses 58 000 collaborateurs s'engagent quotidiennement dans une démarche de progrès continu, mettant ainsi le développement durable au cœur de la stratégie industrielle du groupe. Les activités d'AREVA contribuent à répondre aux grands enjeux du XXI^e siècle : accès à l'énergie pour le plus grand nombre, préservation de la planète, responsabilité vis-à-vis des générations futures.

www.areva.com



Musée national des arts asiatiques Guimet
6, place d'Iéna - 75116 Paris
www.museeguemet.fr

